

**REMO RUIZ**

**EL MUNDO LÍRICO DE VICENTE GERBASI**

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Rocío Oviedo y Pérez de Tudela.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

1997

**REMO RUIZ**

**EL MUNDO LÍRICO DE VICENTE GERBASI**

A Carlos Contra maestre, *padre y maestro mágico*,  
y, a través de él, a todos los amigos de Venezuela:  
los que son, los que serán.

A Rosa María y Rafael, también en la Tierra de Gracia.

## ÍNDICE

I. PRESENTACIÓN.....	3
II. INTRODUCCIÓN: GERBASI EN SU ÉPOCA.....	9
III. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: EL GRUPO “VIERNES”.....	15
IV. LA TEORÍA POÉTICA DE VICENTE GERBASI.....	23
-CREACIÓN Y SÍMBOLO.....	25
-EL POETA COMO EMBELLECEDOR DEL MUNDO.....	25
-EL CAMINO INTERIOR.....	27
-LA MEMORIA Y EL SUEÑO.....	30
-POESÍA Y MÍSTICA.....	39
-SIMBOLOGÍA Y SACRALIDAD.....	41
-LA POESÍA Y LA REALIDAD AMERICANA.....	46
-LA RAMA DEL RELÁMPAGO.....	48
-ALQUIMIA DEL VERBO.....	48
-EL POETA Y SUS DEMONIOS.....	49
-LA METÁFORA EN SU DIMENSIÓN MÁGICA.....	51
-POESÍA Y VIVENCIA.....	53
-POESÍA Y NATURALEZA.....	54
-LA HERENCIA DE LA ESTÉTICA ROMÁNTICA.....	59
V. <i>MI PADRE, EL INMIGRANTE</i> .....	62
-ANTECEDENTES: <i>POEMAS DE LA NOCHE Y DE LA TIERRA</i> (1943).....	63
-ESPACIO CÓSMICO (LA NOCHE).....	71
-ESPACIO NATURAL (PAISAJE, NATURALEZA, TELURISMO).....	93

-EL TIEMPO.....	115
-EL HOMBRE.....	126
-LA ANGUSTIA.....	139
-LA SOLEDAD.....	149
-LA MEMORIA.....	160
-EL PADRE.....	171
VI. <i>LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO</i> .....	200
-EL MUNDO DE LA INFANCIA (INICIACIÓN A LA VIDA Y A LA POESÍA).....	204
-EL TIEMPO.....	224
-SIGNIFICACIÓN DEL CREPÚSCULO.....	241
-EL ESPACIO.....	244
-LA COMUNIÓN CON LA NATURALEZA.....	263
-LA NOCHE.....	282
-EL HOMBRE.....	287
-LOS MENDIGOS.....	295
VII. TÉCNICAS.....	297
-MÉTRICA.....	299
-IMÁGENES.....	304
-SÍMBOLOS.....	311
VIII. CONCLUSIÓN.....	317
IX. CRONOLOGÍA.....	321
X. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	330
XI. APÉNDICE.....	343

<i>LIMINAR</i> .....	344
<i>CREPÚSCULO EN LA ALDEA</i> .....	345
<i>EL SUEÑO DEL VIEJO</i> .....	347
<i>MI PADRE, EL INMIGRANTE, XXIV</i> .....	349
<i>MI PRIMER POEMA</i> .....	350
<i>TE AMO, INFANCIA</i> .....	353
<i>CLAUDIA</i> .....	355
<i>VIVENCIA TEMPORAL</i> .....	355
<i>CREPÚSCULO DE SOLEDAD</i> .....	356
<i>NUEVO DÍA</i> .....	357
<i>VALLE DE SAN JUAN</i> .....	357
<i>DOCUMENTO DE LOS SENTIDOS</i> .....	357
<i>EN EL FONDO FORESTAL DEL DÍA</i> .....	359
<i>CÓNDORES</i> .....	359
<i>EL LEOPARDO</i> .....	360
<i>ROSTROS CAMPESINOS</i> .....	360
<i>LABRIEGOS</i> .....	361

I  
PRESENTACIÓN

## PRESENTACIÓN

*Las páginas que siguen no contienen en verdad una crítica, porque nunca he pretendido constituirme en juez de la Poesía, tan profunda, sagrada y misteriosa. Soy más bien su hijo y la obedezco secretamente. He querido publicarlas, porque en ellas expreso algo de la reacción sensible que he experimentado ante tres poetas y porque encierran algo de mi credo poético.*

*La crítica sobre poesía muy difícilmente logra su propósito. Casi siempre se queda en la periferia sin sumergirse heroicamente en su oculta maravilla que tan dramáticamente acoge el verdadero poeta.*

*Creo en Rainer María Rilke cuando dice en su primera carta a Kappus: "Nada es menos eficaz que abordar una obra de arte con las palabras de la crítica: de ello siempre resultan equívocos más o menos felices. Las cosas no son tan comprensibles y descriptibles como generalmente se nos quiere hacer creer. La mayor parte de los acontecimientos son indecibles; se consuman en un ámbito en el que jamás ha penetrado palabra alguna, y más indecibles que todo son las obras de arte, existencias misteriosas cuya vida perdura, al contrario de la nuestra, que pasa".*

Vicente Gerbasi (en *Creación y Símbolo*)

## PRESENTACIÓN

El poeta venezolano Vicente Gerbasi (1913-1992) está considerado por la crítica como uno de los principales poetas hispanoamericanos contemporáneos. Su nombre puede equipararse, con toda justicia, a los de Pablo Neruda, Octavio Paz, César Vallejo, Rosamel del Valle o Humberto Díaz Casanueva. Con algunos de ellos mantuvo, además, una estrecha amistad a lo largo de su vida.

Nace Gerbasi en Canoabo, pueblito perteneciente al Estado Carabobo y lugar de relevancia determinante en su obra, según tendremos ocasión de comprobar. A los diez años realiza su primer viaje, a Italia, país de origen de sus padres y referencia cultural ineludible para el poeta. Allí permanecerá hasta 1929. En Cápura asiste al colegio, y en Florencia cursa estudios de Filosofía y Letras. La muerte de su padre en Venezuela, el año 1928, provoca el germen de lo que será *Mi padre, el inmigrante*, una de sus obras cimeras, publicada en 1945, por la cual Gerbasi se erige en una de las voces líricas más importantes del continente.

Sus años de juventud están signados por la preocupación material y la honda inquietud intelectual, publicando sus primeros poemas en periódicos de Valencia. En Caracas, adonde se muda en 1933, ejerce diversos oficios para subsistir y frecuenta las tertulias literarias del momento. En 1936 viaja a México como representante de Venezuela en la Exposición Internacional del Libro, y en aquel país vive seis meses, trabajando como secretario del Sindicato de Tranviarios.

En 1937, ya de regreso en Venezuela, comienza su actividad periodística y política: entra como redactor en el diario *Ahora*, que dirige el poeta venezolano Luis Barrios Cruz, y también funda el Partido Democrático Nacional (PDN), con Rómulo Betancourt y otros líderes. Este mismo año publica su primer libro, *Vigilia del naufrago*, y crea con otros poetas el grupo literario "Viernes", de importante influencia en la cultura venezolana de esa época.<sup>1</sup>

Hombre político y diplomático, ejerció los cargos de Agregado Cultural y Embajador de su país en diversas naciones, lo que le dio oportunidad de extender su horizonte artístico

---

<sup>1</sup> Para más detalles sobre su vida, véase la cronología que incluimos al final de este trabajo.

## PRESENTACIÓN

y enriquecer, sin duda, su obra. En Venezuela obtuvo reconocimientos oficiales como el Premio Municipal de Poesía del Distrito Federal de Caracas por su libro *Liras* (1945), el Premio Nacional de Literatura en 1968, o el Premio CONAC (Consejo Nacional de la Cultura) por *Edades perdidas*, en 1982. En Europa, en cambio -aunque se han traducido algunos de sus libros-, no ha alcanzado la categoría que merece, y tampoco en España, donde en 1987 se publicó una *Antología poética*<sup>2</sup> gracias a los buenos oficios de Carlos Contramaestre y Salvador Garmendia, en aquel tiempo Agregado y Consejero Culturales, respectivamente, de la Embajada de Venezuela. A pesar de esta edición, en nuestro país no ha circulado la poesía de Gerbasi convenientemente, ni su nombre se ha situado entre los grandes poetas de América, como corresponde. Por ello nos permitimos, con este trabajo, llamar la atención sobre el autor venezolano.

Estudiaremos tres de sus obras fundamentales: *Mi padre, el inmigrante*, extenso poema publicado en 1945, como se ha dicho, y dedicado a la memoria de su padre, italiano de origen, que llegó a tierra venezolana, estableciéndose en Canoabo. Este libro de Gerbasi puede considerarse con certeza el núcleo de su obra poética. Encontramos prefiguraciones del mismo en *Poemas de la noche y de la tierra*, de 1943, concretamente en dos textos: “Crepúsculo en la aldea” y “El sueño del viejo”, que también examinamos.

Hemos dividido nuestro estudio en nueve capítulos. En ellos atendemos a los temas primordiales que se desarrollan a lo largo del poema. La clasificación es, no obstante, orientativa, pues los motivos remiten unos a otros y, en ocasiones, se fusionan entre sí, por lo que no cabe delimitación rígida alguna. Las citas repetidas de versos y fragmentos obedecen a un intento de interpretación global. En un poema de tal densidad y riqueza se da el caso de que un verso o, incluso, simplemente una imagen, son susceptibles de varias lecturas diversas y complementarias. Entendemos por ello inevitable la reiteración -acaso en apariencia excesiva- de dichos elementos.

A continuación analizamos simultáneamente *Los espacios cálidos* y *Retumba como un sótano del cielo*. Ambos libros presentan, a nuestro entender, motivos comunes que permiten realizar un estudio conjunto: por ejemplo la infancia, el vínculo con la naturaleza,

---

<sup>2</sup> ICI, Ediciones Cultura Hispánica.

## PRESENTACIÓN

el tiempo, la noche, etc. No obstante, señalamos la evolución advertida en estos temas generales desde *Mi padre, el inmigrante* hasta los dos libros posteriores. También nos detenemos en las conexiones halladas entre imágenes y símbolos, que configuran un corpus poético de gran sugerencia y múltiples lecturas.

Hemos elegido estas tres obras porque en ellas se concreta el mundo lírico del poeta, como expresa el título del trabajo, y porque suponen tres momentos determinados y significativos en la evolución de Gerbasi. Además, de este modo evitamos la prolijidad que supondría el estudio de toda la poesía gerbasiana, pues, según creemos demostrar, los mismos símbolos tienen una reiterada presencia a lo largo de su obra. Así, preferimos atender a la evolución que ellos manifiestan. Valgan, pues, los libros seleccionados como paradigmas de una escritura poética intensa y original.

Como contexto histórico-artístico ofrecemos un breve panorama del grupo literario "Viernes", en el cual Gerbasi ocupa una destacada posición. Exponemos así las principales figuras y características del citado grupo, y su relevante importancia dentro de la lírica venezolana en particular e hispanoamericana en general.

Nos ha parecido imprescindible para la correcta intelección de la obra gerbasiana dedicar un espacio introductorio a su teoría poética, pues el autor reflexionó sobre la creación en dos fundamentales libros de ensayos: *Creación y símbolo*, y *La rama del relámpago*, respectivamente. En este apartado expondremos, pues, las ideas de Gerbasi acerca del hecho poético, entendido como "ejercicio trascendental del alma", según sus propias palabras, y sus conexiones con otros movimientos, particularmente el Romanticismo alemán y el Surrealismo. Como complemento necesario dedicamos otra sección a examinar algunas técnicas de las que el poeta se sirve en la elaboración de sus poemas. Por último, reunimos en apéndice algunos textos gerbasianos, dada la dificultad que existe para acceder a su obra.

Hemos dividido la bibliografía en tres partes: en la primera recogemos la obra de Vicente Gerbasi, incluyendo algunas traducciones; la segunda contiene artículos, ensayos y monografías a ella dedicados; y en la tercera consignamos una relación de obras que nos han servido de diversa forma en el trabajo.

## PRESENTACIÓN

## ADVERTENCIAS

Las abreviaturas utilizadas corresponden a las siguientes obras de Vicente Gerbasi:

*MPI: MI PADRE, EL INMIGRANTE*

*LEC: LOS ESPACIOS CALIDOS*

*RSC: RETUMBA COMO UN SOTANO DEL CIELO*

Las imágenes que ilustran el presente trabajo son obra del poeta y fotógrafo venezolano Enrique Hernández D´Jesús, intervenidas con manuscritos de Vicente Gerbasi. Agradecemos su amable autorización para reproducirlas aquí.

Acerca del sistema de cita bibliográfica que hemos seguido, para las monografías utilizamos la forma autor-fecha; en otros casos, la usual nota a pie de página.

## II

### INTRODUCCIÓN: GERBASI EN SU ÉPOCA

## INTRODUCCIÓN

No es nuestro propósito realizar aquí un panorama de la poesía hispanoamericana. Destacaremos, sin embargo, los principales movimientos y tendencias habidos en la época en que Vicente Gerbasi se inició en la lírica.

Por una parte, los comienzos del siglo XX traen el ocaso definitivo del Modernismo, aunque haya todavía autores de este movimiento vigentes, como el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), o los mexicanos Enrique González Martínez (1871-1952) y José Juan Tablada (1871-1945). Estos autores, lejos de desvanecerse con la corriente modernista, evolucionan en su obra manifestando inquietudes que los sitúan plenamente en la época nueva. Así, González Martínez exhortaba en un famoso soneto al abandono de los afeites y preciosismos modernistas en favor del “ritmo latente de la vida profunda” (“Tuércele el cuello al cisne”, en el libro *Los senderos ocultos*, 1911), mientras que Lugones retorcía el lenguaje con atrevimientos prevanguardistas en su *Lunario sentimental* (1909) y Tablada se aproximaba aún más a la vanguardia con títulos como *Un día* (1919) y *Li-Po y otros poemas*, de 1920.

Entre esas fechas el mundo entero sufre las consecuencias, política y económicamente, de la Primera Guerra Mundial, y como reacción al conflicto y a la sociedad de él derivada, en la literatura y el arte surge el movimiento vanguardista, con fuertes dosis de nihilismo y rebeldía. La vanguardia se define como un movimiento nacido de la actividad de un grupo que busca programáticamente la experimentación de nuevas formas expresivas, distintas e incluso opuestas respecto a las formas estéticas tradicionales u oficiales. Desde el modo de ver vanguardista, la renovación del lenguaje es considerada un medio para promover la superación (o la destrucción) de las categorías éticas o epistemológicas comúnmente aceptadas, y sustituirlas por nuevos modos de concebir la realidad.

Los principales movimientos vanguardistas que influyeron en la poesía hispanoamericana fueron el Ultraísmo, el Creacionismo y el Surrealismo. El primero tuvo origen en España. Su primer manifiesto se publicó en la revista *Grecia* en 1919; en él, el movimiento mostraba sus vínculos con otros vanguardistas europeos, especialmente el Futurismo y el Dadaísmo. Los ultraístas pretendían recoger y unificar todas las tendencias de la literatura de vanguardia mundial, rehabilitar el poema subrayando la importancia

## INTRODUCCIÓN

de la imagen y la metáfora, y aboliendo así los motivos que lo habían caracterizado anteriormente: el confesionalismo, la anécdota, el tema narrativo y el sentimentalismo. De corta existencia en España (duró unos cuatro años), a través de Borges alcanzó su mayor expansión en Buenos Aires, donde también lo cultivaron Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal y González Lanuza, entre otros.

El Creacionismo, formulado por el poeta chileno Vicente Huidobro, es más una poética que un movimiento propiamente dicho. Tuvo gran influencia en el Ultraísmo. Aunque Ramón Gómez de la Serna había divulgado en Madrid el Futurismo y publicaba en aquella época sus “greguerías”, la presencia de Huidobro aquí y la publicación de sus libros *Poemas árticos* y *Ecuatorial* fue lo que realmente estimuló el gran cambio. Debe recordarse la importantísima conferencia que el chileno pronunció en el Ateneo en 1921, escuetamente titulada “La Poesía” donde inauguraba (en el pleno sentido del término) una concepción del hecho poético que habría de tener gran trascendencia en la lírica hispana. Afirmaba Huidobro, entre otras cosas, que “una obra de arte es una nueva realidad cósmica que el artista añade a la naturaleza”, y que hay que “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”.<sup>1</sup> El Creacionismo contribuyó a renovar el lenguaje poético, a encontrar la esencia de las imágenes y su característica primordial, y a descubrir ritmos más rápidos e intensos.

El Surrealismo, en cambio, fue de origen francés, representado por poetas de la categoría de André Breton, Paul Éluard y Louis Aragon. En él se investigaron fenómenos provenientes de la subconsciencia humana, como los sueños, la escritura automática, etc. En 1924 Breton escribe su primer manifiesto, donde se precisa el intento de escapar de los rígidos esquemas de la razón y de la observación realista de los hechos para buscar significados ulteriores y vínculos más auténticos con las profundidades humanas.

Apoyándose en las investigaciones de Sigmund Freud se examinó el mundo onírico (hubo una profusión de relatos de sueños) e inconsciente, con interés por estados como el automatismo psíquico, la locura, la hipnosis, para registrar sus datos e intentar la unificación de los contrarios en el proyecto de una reconstrucción integral de la personalidad.

Fue quizá esta corriente la que más influencia ejerció en la poesía

---

<sup>1</sup> *Obras completas*, (Poesía), Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, p. 739.

## INTRODUCCIÓN

hispanoamericana, instituyéndose en cada país grupos para-surrealistas o de claras simpatías hacia el movimiento francés: así el de Aldo Pellegrini en Argentina, en 1926, el grupo “Mandrágora” de Chile, constituido hacia 1937, o “Viernes”, de Venezuela (1936-41), en el cual predominó la tendencia surrealista, como tendremos ocasión de ver. Hubo, además, grandes poetas que se definieron dentro de este estilo, como el propio Pellegrini, o César Moro y Emilio Adolfo Westphalen en Perú.

Además de estas principales corrientes, Ultraísmo, Creacionismo y Surrealismo, hubo infinidad de grupos diseminados por todo el continente, la mayoría de ellos con escasa duración, que apenas han dejado algo más que su nombre en la historia literaria. Recordemos, al azar, el “Estridentismo”, el “Nadaísmo”, el “Runrunismo”, el “Postumismo”, el “Pancalismo”, el “Panedismo”, el “Diepalismo”, el “Euforismo”, el “Noísmo”, el “Atalayismo”, etc.

Por otro lado, aparece la tendencia a la pureza en la poesía, retomando las ideas de parnasianos y simbolistas en Francia que expuso en 1920 Paul Valéry. Los partidarios de esta corriente entienden que la poesía no puede ser explicada por la razón, así que se puede gozar un poema sin comprenderlo lógicamente. La experiencia poética es similar a la religiosa (postulado que defenderá Gerbasi, como veremos), y la poesía deviene método de conocimiento. Hay que despojar a un poema de todo lo innecesario para llegar a ofrecer la esencia poética, que puede interpretarse como una realidad sobrenatural, de carácter ignoto.

Si bien los movimientos de vanguardia se preocuparon a veces por aprehender lo estrictamente lírico, la corriente de la poesía pura era consecuencia de las indagaciones simbolistas, que elegían los motivos estéticos (en el término de José María Eguren) con exclusiva pasión por la belleza. Expresiones de este “aristocratismo” son la admiración por la obra considerada culta de Góngora y por la poesía de Juan Ramón Jiménez. En Cuba, el poeta Mariano Brull llegó a viajar a Francia en 1926 para entrevistarse con Paul Valéry. Eugenio Florit y José Lezama Lima, también cubanos, persiguieron la perfección lingüística y formal heredada del culteranismo, el segundo hasta sus últimas consecuencias. Florit sobre todo en los libros *Trópico* y *Doble acento* (1930 y 1937, respectivamente).

En México, el grupo poético reunido en torno a la revista *Contemporáneos* sintió la necesidad de potenciar los valores estéticos, aunque en ocasiones con ecos

## INTRODUCCIÓN

vanguardistas. Manifestaron interés por las corrientes culturales exteriores sin ignorar el pasado propio: así, recuperaron a escritores barrocos como Sor Juana Inés de la Cruz o Carlos de Sigüenza y Góngora (caso paralelo al de la generación española de 1927). Poetas de gran significación de este grupo son, entre otros, José Gorostiza, Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia. En general cultivaron la forma, emplearon estrofas tradicionales y otorgaron a la poesía una existencia autónoma y enigmática. En los “contemporáneos” confluyen la poesía pura, las aportaciones surrealistas y la psicología, acentuándose cada vez más su malestar existencial.

Colombia manifiesta una evolución más lenta. Se da una larga perduración del Modernismo en autores como Porfirio Barba Jacob (seudónimo de Miguel Ángel Osorio) y León de Greiff. Este último, sin embargo, coincide con los surrealistas en la elección de sus maestros Aloysius Bertrand y Lautréamont.

El grupo *Los Nuevos* aglutinó, a partir de 1920, a poetas de vario carácter, desde Luis Vidales, destacado vanguardista en *Suenan timbres* (1926), hasta otros que depuran el Modernismo con una orientación clasicista en la que se dan elementos religiosos, como Rafael Maya, o aun otros que apelan a la beligerancia política, como Jorge Zalamea. Germán Pardo García muestra, por otro lado, su preocupación existencial.

En la promoción de poetas que surge en los años treinta las influencias son ya diversas: Juan Ramón Jiménez, Valéry como poetas puros; Huidobro y Neruda, o los poetas españoles del 27. Bajo la guía de Juan Ramón Jiménez, y tomando un título suyo como nombre, se constituyó en 1939 el grupo *Piedra y Cielo*, donde destacaron Jorge Rojas, Eduardo Carranza y Arturo Camacho Ramírez.

Singular mención merece la obra de Aurelio Arturo, aunque breve, de gran interés, y acaso la más original que hallamos en Colombia en esa época. Este poeta fusiona sus vivencias personales con un hondo arraigo telúrico, característica que lo asemeja notablemente a Vicente Gerbasi.

En Chile la renovación está a cargo de poetas como Humberto Díaz Casanueva (de gran influencia en el grupo “Viernes”, como veremos), sin contar a las figuras mayores, Huidobro y Neruda. Hemos mencionado ya, además, el grupo “Mandrágora”, de clara orientación surrealista.

Perú ofrece -aparte de la obra personalísima de Vallejo- ilustres ejemplos vanguardistas en Carlos Oquendo de Amat, con su breve obra *5 metros de poemas*

## INTRODUCCIÓN

(1927), y los nombres de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, asimilados al Surrealismo, si bien con fuertes tintes personales. Posteriormente se da una asociación de la vanguardia al indigenismo, y encuentra su publicación ideal en *Amauta*, la revista izquierdista fundada por José Carlos Mariátegui.

Un aparte debemos hacer en esta visión general para destacar la corriente de la poesía negroide o afroantillana, tal vez la muestra más interesante de la americanización vanguardista. Su centro principal fue el Caribe, y representa una de las facetas del primitivismo nacido a causa de la crisis de valores del fin de siglo, que busca orientaciones en lo sagrado, lo mítico, lo intuitivo o irracional para regresar a los orígenes. Existen antologías recopilatorias de esta tendencia, como la *Antología de la poesía negra de América*, de Emilio Ballagas (1934) y *Órbita de la poesía afrocubana, 1928-1937*, de Ramón Guirao (1938). Esta poesía se vio notablemente enriquecida con aportaciones de la vanguardia. Fue quizá el poeta puertorriqueño Luis Palés Matos su primer cultivador, y junto a él, los cubanos Nicolás Guillén y Emilio Ballagas sus representantes más significativos. De todas formas, el negrismo de Guillén derivó pronto hacia preocupaciones sociopolíticas, en tanto que Ballagas lo hizo hacia preocupaciones metafísicas, fundidas con temas religiosos.

Resumiendo, la poesía hispanoamericana se nos ofrece, desde comienzos del siglo XX hasta los años 20-30, como un caleidoscopio en ocasiones enmarañado, pero, no cabe duda, de gran riqueza e inquietud. Las principales corrientes se preocupan por incorporar novedades sobre todo europeas para renovar la lírica, mas otras no desdeñan, como hemos observado, su tradición. Las figuras fundamentales del cambio en Hispanoamérica son Borges y Huidobro; después vendrían las voces, no menores ciertamente, de César Vallejo y Pablo Neruda. Éste último ejerció mayor influencia y magisterio en las generaciones más jóvenes de poetas. A continuación vamos a centrarnos en el grupo venezolano "Viernes", que representa también una corriente renovadora, al tiempo que supone el contexto propio de Vicente Gerbasi.

III  
CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO:  
EL GRUPO "VIERNES"

## EL GRUPO "VIERNES"

La figura de Vicente Gerbasi se inscribe dentro del grupo literario venezolano denominado "Viernes" -por ser éste el día en que se reunían sus integrantes-, que se manifiesta en 1936, tras la muerte del dictador Juan Vicente Gómez. Entre los poetas que conforman este grupo se hallan Pablo Rojas Guardia, Luis Fernando Álvarez, José Ramón Heredia y Ángel Miguel Queremel; así como los más jóvenes Otto de Sola, Vicente Gerbasi, Oscar Rojas Jiménez, Pascual Venegas Filardo, José Miguel Ferrer y Rafael Olivares Figueroa. También el crítico de poesía Fernando Cabrices.

Como afirma José Ramón Medina, " 'Viernes' es un grupo literario, exclusivamente poético, cuya influencia resulta en cierta forma decisiva en el panorama contemporáneo de la poesía venezolana."<sup>1</sup> En efecto, este grupo representa la culminación del movimiento de renovación y cambio que ya se había iniciado con la generación de vanguardia en 1928. Los poetas de "Viernes" animan de fervorosa manera la polémica surrealista, al tiempo que se proyectan literariamente estableciendo conexiones con movimientos similares de otros lugares del continente.

Con "Viernes" "se inaugura un estilo y una concepción de vida poética que sirve para introducir variantes en la forma del poema y en el sentido liberador del lenguaje." (Medina, 1993:118). De manera que "Viernes" no significa exclusivamente rebeldía literaria, sino una posición de avance que puso la lírica venezolana al mismo nivel de la que por entonces se realizaba en otras partes.

El crítico y poeta Juan Liscano entiende que es necesario distinguir dos aspectos en la obra del grupo: el que se refiere a sus aspectos generales y el que se refiere a la producción individual de sus integrantes:

*Desde el primer punto de vista se impone señalar que la gestión de "Viernes" dignificó la actividad artística y la condición social del poeta. Éste dejó de ser el improvisador de botiquines, de onomásticos y de efemérides patrióticas. La poesía fue tomada como un destino y como medio de comunicación con cierta aspiración hacia lo trascendente. Soltó sobre la*

<sup>1</sup> José Ramón Medina: *Noventa años de literatura venezolana (1900-1990)*, Monte Ávila Editores, col. "Estudios", Caracas, 1993, p. 118.

## EL GRUPO "VIERNES"

*lirica venezolana generalmente inclinada a lo externo, a la rima y al efecto fácil discursivo, a un peligroso populismo de recital que, en determinados casos puede dar lugar a expresiones auténticas o superiores, los grandes vientos huracanados de la angustia existencial y metafísica contenidos en la poesía incomparable y siempre vigente de los románticos alemanes e ingleses, con Hölderlin y Novalis a la cabeza. Por primera vez en Venezuela fueron tema de lectura, meditación y hasta plagio, los poemas de Rilke, Rimbaud y Lautréamont, de Wordsworth y Coleridge. Se descubrió al genial Blake y su mundo visionario y místico, a Reverdy y el creacionismo, a Bretón y a los surrealistas. La poesía chilena se convirtió en un El Dorado: Neruda, Cruchaga Santa María, Huidobro, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, entonces residenciado en nuestro país, cuya influencia y orientación estuvo para mucho en la aceptación de que la poesía, además de palabras, era existencia y sondeo del inconsciente. Se establecieron relaciones con "Mandrágora" y "Caballo de fuego" de Chile, con "Taller" de México.<sup>2</sup>*

A pesar de no ser un grupo original en la verdadera acepción del término, la influencia de su lenguaje fue grande y aportó elementos creadores que hasta entonces no habían sido utilizados en Venezuela: "un material de extraña vehemencia onírica de visible calidad surrealista, y la utilización de la imagen como apoyo general de la expresión, que luego pudo ser aprovechada positivamente por las generaciones posteriores." (Medina, 1993:118). Por eso, el citado crítico lo ve más como un grupo de convergencia de varias tendencias o expresiones líricas: así, de los poetas fundadores, Ángel Miguel Queremel procede de las experiencias ultraístas de España, donde residió largo tiempo; Luis Fernando Álvarez y José Ramón Heredia pertenecen cronológicamente -aunque no en el plano estético- a la generación del 18; Pablo Rojas Guardia es un joven poeta del 28, de acusado estilo; Olivares Figueroa llegó al grupo deslumbrado con la poesía española de ascendencia lorquiana; Oscar Rojas Jiménez aportó, en un principio, una nota de sincero nativismo; en tanto que los más jóvenes -

<sup>2</sup> Juan Liscano: *Lecturas de poetas y poesía*, Academia Nacional de la Historia, col. "El libro menor", Caracas, 1985, p. 93.

## EL GRUPO "VIERNES"

Venegas, De Sola, Gerbasi- no habían aún definido su estilo.

El Surrealismo fue una de las corrientes más significativas del grupo, seguida sobre todo por Luis Fernando Álvarez y José Ramón Heredia. Ángel Miguel Queremel carecía entonces de definición precisa. Su primera etapa había sido simbolista, con el libro *El barro florido*, de 1924, y tras otra etapa española de vanguardia, se integraba en una atmósfera surrealista con su libro *Santo y Señá* (1939). Mientras, Gerbasi, Venegas y De Sola, se inscribían en una tendencia simbolista.

De cualquier manera, la preferencia por el Surrealismo era notable, llegando después a ser influencia decisiva para muchos miembros del grupo. Poetas como Pascual Venegas y Olivares Figueroa en Venezuela, y Marcos Fingerit desde Argentina, se ocupaban de difundir el movimiento con frecuentes trabajos y poemas de los surrealistas franceses. La página de *Artes y Letras* del diario *El Universal*, dirigida por Pascual Venegas, hizo las veces de vehículo de expresión del grupo, hasta que en 1939 se creó su verdadero órgano oficial: la revista *Viernes*, que contaba con diez directores y cuyo secretario de redacción era Vicente Gerbasi. Dicha revista duró hasta mayo de 1941, año en el cual casi había desaparecido el grupo.

Pascual Venegas Filardo recuerda su primer número:

*Cubierta amarilla con título morado, la entrega inicial. Fue excelente la acogida de nuestra publicación. El eco de América rápidamente se hizo sentir. El número primero trajo colaboraciones de Luis Fernando Álvarez, Gilberto Antolínez, Andrés Eloy Blanco, Humberto Díaz Casanueva (chileno), Ramón Díaz Sánchez, Otto De Sola, Vicente Gerbasi, Alberto Junyent (español), José Ramón Heredia, Ulrich Leo (nacido en Alemania), Rodolfo Moleiro, Moisés Moleiro, Marcos Castillo, R. Olivares Figueroa, Julián Padrón, Enrique Planchart, Philippe Pirotte (belga), Ángel Miguel Queremel, Pablo Rojas Guardia, Oscar Rojas Jiménez, Manuel F. Rugeles, Pascual Venegas Filardo, Abel Vallmitjana y Fernando Cabrices. En una palabra, poetas del 18, poetas del 28, escritores de la generación de Élite,*

## EL GRUPO "VIERNES"

*poetas de las últimas promociones, e intelectuales extranjeros.*<sup>3</sup>

También señala este mismo autor que en "Viernes" estaban presentes no sólo poetas, sino también prosistas, dibujantes, artistas en general, todos deseosos de hacer una renovación, que también se dejaba sentir a la muerte del general Juan Vicente Gómez, en todos los ámbitos culturales del país.

Otro poeta, Juan Beroes, afirma que en "Viernes" no había unidad estética, programa o dogma propiamente, en cuanto al desarrollo de los temas poéticos en general. A "Viernes" concurren corrientes poéticas españolas y americanas, bajo el signo de Neruda, y aun nativistas, en cuanto que algunos poetas que pertenecían al grupo se acercaban a los motivos nacionales de Venezuela.

De todas maneras, dentro del grupo pudo definirse un estilo y realizarse una obra de conjunto, como expresa el mismo Beroes:

*Si no hubo unidad en cuanto a la poesía, hay que reconocerle a "Viernes" que trajo una nueva sensibilidad a la poética nacional [...] "Viernes" tuvo más intención que obra propiamente dicha. No obstante, ese movimiento tan discutido reafirmó para el poeta venezolano, ante la conciencia nacional, el derecho de escribir como mejor le viniese en gusto y sin arreglo a fórmulas tradicionales. Es necesario reconocer que en "Viernes" hubo auténticos poetas. No los creó el grupo, puesto que cuando concurren a él ya lo eran. Algunos ya tenían uno o más libros publicados.*<sup>4</sup>

El propio Vicente Gerbasi, en su calidad de integrante del grupo, señala:

*Nosotros éramos tan eclécticos en ese momento, que asimilamos todos los ismos, pero no pusimos en práctica ninguno. Hubo dos poetas, Luis*

<sup>3</sup> Pascual Venegas Filardo: " 'Viernes': ¿un grupo, una revista, una generación?, en *El Nacional*, Caracas, 3 de agosto de 1952, Papel Literario. (Medina, 1993:119).

<sup>4</sup> Rogelio Echeverría: "Juan Beroes habla para *El Espectador*", en *El Espectador*, Bogotá, 15 de abril de 1947. (Medina, 1993:120).

## EL GRUPO "VIERNES"

*Fernando Álvarez y José Ramón Heredia, que sí se acercaron al Surrealismo. Todos los demás simplemente comprendimos, entendimos, pensamos que era necesario darle un vuelco a la melancólica poesía romántica de nuestra América Latina. Pero continuamos a Darío, no rompimos con él, ni con José Asunción Silva, ni con el Neruda de Veinte poemas de amor. Nosotros seguimos en esa línea de Darío, y, como lo dice Guillermo Sucre, que es no solamente un poeta, sino un gran pensador de nuestra poesía, en un ensayo que publicará próximamente, qué hubiera sido de nosotros si no seguimos en esa línea que comenzó Rubén Darío. Ahora, escribimos como nos pareció mejor, y no rompimos, traspasamos la barrera del sonido, para acabar con una línea extremadamente melancólica y provinciana, con un romanticismo feneciente, agónico, que ya había cansado al mundo.<sup>5</sup>*

La época en que surge el grupo "Viernes" es de una gran agitación política en Venezuela. Había caído la dictadura de Juan Vicente Gómez, y el país se ocupaba en hallar el camino democrático. Como recuerda Venegas Filardo:

*La política privaba para esos días en todas las cosas venezolanas. Pocos recursos había para la poesía. Más frecuente era el juego oratorio del nuevo líder que surgía, que la aparición de un buen libro de poemas, o, apenas, que la publicación de un poema. Y así, en un remanso del agitado efesvercer político, los poetas hacían cita para comentar la política, pero también para soñar en poesía.<sup>6</sup>*

Y el escritor Salvador Garmendia, comentando el primer libro de Gerbasi, *Vigilia del naufrago*, precisaba de igual modo la situación política:

*Ese primer libro de Gerbasi, que aparece en Caracas el año treinta y siete,*

<sup>5</sup> Vicente Gerbasi: "La poesía es una religión". Entrevista con Maritza Jiménez en *El Universal*, Caracas 26 de agosto de 1990.

<sup>6</sup> Pascual Venegas Filardo, art. cit.

## EL GRUPO "VIERNES"

*es recibido con incredulidad y temor en un momento en que la sociedad venezolana hacía esfuerzos por sobreponerse a los efectos de una condena de silencio que ha durado veintisiete años. Apenas unos meses antes de la aparición del pequeño libro, el dictador Juan Vicente Gómez había abandonado el poder junto con la vida, dejando a sus espaldas un país aturdido y desorientado. Isla desierta, como la que parece prefigurar el título del poemario, a donde ponen pie los náufragos de la modernidad, los nuevos receptores ya no tan sólo de la cultura europea, sino de otras manifestaciones avanzadas que han ido floreciendo con vigor en algunos de los lugares del Continente. Pero el siglo XX, aún está a las puertas de la Venezuela postgomecista. Llega con treinta años de retraso. Las grandes conmociones que han sacudido el arte y la literatura durante ese período enriquecedor han sido, para los venezolanos, un espectáculo lejano del que sólo han conseguido entrever unos pocos reflejos.<sup>7</sup>*

De los miembros del grupo, Pablo Rojas Guardia viajó a México en misión diplomática. Lo mismo hicieron poco después Oscar Rojas Jiménez y Vicente Gerbasi, en este caso, en misión cultural. El viaje de los tres poetas sirvió para estrechar las relaciones entre mexicanos y venezolanos, y la nueva poesía mexicana fue tema para el intercambio de opiniones. Así, junto a los nombres de Xavier Villaurrutia, Elías Nandino, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza y otros, figuraba la última novedad francesa, y había, igualmente, nombres españoles que daban a conocer Queremel u Olivares Figueroa.

En referencia a Ángel Miguel Queremel, falleció poco tiempo después de integrarse al grupo. Por esta razón el número dos de la revista *Viernes* estuvo consagrado a su memoria. Allí se publicó una parte de su obra, y su nombre apareció entre los directores hasta el final.

Sin embargo, no fue la revista la única manifestación pública de "Viernes". Conjuntamente se hicieron ediciones de libros y cuadernos. Así, poetas de diversas

<sup>7</sup> Salvador Garmendia: "El discurrir existencial de la poesía de Vicente Gerbasi." Prólogo a Vicente Gerbasi: *Antología poética*, ICI, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1987, p. 10.

## EL GRUPO "VIERNES"

generaciones editaron bajo el sello de "Viernes" y se inició una serie de plaquettes donde salieron obras de Luis Fernando Álvarez, Oscar Rojas Jiménez, Pascual Venegas Filardo, Aquiles Certad, Manuel Felipe Rugeles y Luis José García.

A partir del número cinco de la revista, el grupo aumentó en número. Tras algunos coloquios, cambios de pareceres e, inevitablemente, opiniones encontradas, se añadieron a los de los diez fundadores los nombres de Ramón Díaz Sánchez, Pedro Grases, Alberto Junyent, Ulrich Leo, Julián Padrón, Manuel Felipe Rugeles, Pedro Sotillo y Abel Vallmitjana, aunque todos ellos eran en realidad miembros virtuales del grupo desde tiempo atrás.

Ulrich Leo era un filósofo alemán que después tomó la nacionalidad venezolana, Alberto Junyent ejercía las funciones de crítico de pintura al tiempo que, con Abel Vallmitjana, se hizo dibujante del grupo. Más tarde se uniría a esta labor Ramón Martín Durbán.

Al lado de los nuevos ingresados se hallaban otros abiertamente identificados con las actividades de "Viernes", como Rodolfo Moleiro, José Luis Sánchez Trincado, Luis José García, Aquiles Certad, Domingo Casanovas, Luis Beltrán Guerrero, Carlos María de Vallejo y muchos más.

Hemos podido ver un esbozo general de lo que significó el grupo "Viernes" en la cultura venezolana de los años 1936 a 1941. Consideramos interesante ofrecer, en apéndice, el manifiesto *LIMINAR*, publicado en el número uno de la revista *Viernes*.

IV

LA TEORÍA POÉTICA DE VICENTE GERBASI

da poesia es una oración.



Pier Paolo Pasolini

**SERIE INSONDABLE ES EL SUFRIMIENTO**

Holografo sobre fotografia

20,3 x 25,4

Roma 1979

Es Vicente Gerbasi un autor que en varias ocasiones ha expresado su particular idea del fenómeno poético desde el propio punto de vista como creador. Ello supone un testimonio de inestimable valor como referencia a la hora de tener que introducirnos en su mundo lírico y apuntar las claves necesarias para comprenderlo correctamente.

Dos son, a nuestro juicio, las principales vertientes en las cuales se manifiesta su teoría poética: un concepto de la poesía como actividad trascendente del espíritu, que entronca al autor con la gran corriente del Romanticismo alemán; y un arraigo telúrico de su obra comparable a los más grandes autores hispanoamericanos como -por poner un solo ejemplo- Pablo Neruda.

Las reflexiones de Gerbasi acerca de la poesía se hallan contenidas en dos obras ensayísticas fundamentales: *Creación y símbolo*, de 1942, y *La rama del relámpago*, publicada en 1953. A ellas, pues, hemos de remitirnos en este marco introductorio.

Contiene la primera de las obras mencionadas tres breves ensayos sobre sendos poetas: dos venezolanos, Luis Fernando Álvarez y Otto de Sola, y un chileno, Humberto Díaz Casanueva. Los tres vinculados, por cierto, al grupo "Viernes", es decir, a la corriente poética más avanzada de Venezuela en aquellos años. En estos textos, aparte de analizar la obra de los autores citados, aprovecha Gerbasi para introducir ideas propias referentes a lo que él mismo llama su "credo poético".

*La rama del relámpago*, por el contrario, le permite al poeta exponer su teoría personal sobre la lírica sin verse limitado por la obra ajena. Examinaremos seguidamente estas dos obras para obtener una idea cabal de las concepciones gerbasianas al respecto.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Utilizamos para ello la reedición bajo el título genérico de *La rama del relámpago*, publicada por Ediciones La Casa de Bello, col. "Zona Tórrida", Caracas 1984.

*CREACIÓN Y SÍMBOLO*

## EL POETA COMO EMBELLECEDOR DEL MUNDO

El primero de los ensayos recogido en *Creación y símbolo* es un estudio sobre la poesía de Luis Fernando Álvarez, según hemos apuntado, y se centra en la muerte como eje principal de la obra de este autor. En este estudio, podemos avanzar de manera general, rechaza Gerbasi la poesía de quienes se recrean en lo tétrico y morboso de la muerte, oponiendo a ello la idea del poeta como embellecedor del mundo.

El título del ensayo, “Luis Fernando Álvarez y la muerte terrenal” es suficientemente explícito acerca de esta estética. El poeta se detiene en el fenómeno físico de la muerte, con todo lo que ello supone de desagradable en el proceso de corrupción material. No hay en ello una trascendencia ni una inquisición metafísica. En palabras del propio Gerbasi, la muerte “en vez de elevarlo a un mundo suprasensible, lo descende a un submundo. [...] Es una muerte neurótica, enferma, terrena, sin alas ni espacios. Es la muerte en la materia.”<sup>2</sup>

Bien se sabe que la muerte es uno de los principales temas poéticos a lo largo de la historia del hombre. Místicos, románticos y simbolistas la expresaron bajo diversas formas, redimiéndola en cierto sentido de su connotación negativa. Así, dice Gerbasi, “Su profundo misterio ha actuado como medio de elevación en los poetas, quienes se mueven, más que por otra causa, por angustia metafísica.” Y este último término resulta fundamental para la propia obra de Gerbasi, pues veremos que es el motivo primero de su gran poema *Mi padre, el inmigrante*.

La visión de la muerte como algo repulsivo ha sido tema dominante en el arte especialmente durante el siglo XVII. Sin embargo, alcanzó su máxima expresión en los prerrománticos ingleses de la segunda mitad del XVIII, entre los que destacan Gray y Young. Esta corriente, denominada “poesía sepulcral”, se extendió también a Francia e Italia. No obstante aparecen tres nombres cimeros de la poesía universal que llegan a la mayor depuración en el tema: Novalis, Baudelaire y Rilke, quienes representan la visión poética que reclama Gerbasi. Unas palabras de este último lo expresan de manera

---

<sup>2</sup> op. cit., p. 31.

concluyente:

*Ha de creerse firmemente -razón de todo poeta- que debe dignificarse a las aguas podridas, reflejando en ellas la más pura luz del alma, si quiere expresarlas, o mejor dicho, si siente la necesidad de expresarlas. Ha de pasarlas por el éxtasis. Entonces serán puras, serenas, y la humanidad podrá beber de ellas sin dañarse. El poeta así, como un Dios, habrá contribuido a embellecer el mundo.<sup>3</sup>*

Opone así Gerbasi, a la neurosis necrofílica, una serena reflexión sobre la muerte que contribuya a elevar el espíritu humano, dignificándolo y justificando de esta manera su trascendencia. Desde luego que el aspecto trágico de la vida es real, y obedece a las circunstancias de este vesánico siglo XX, fecundo en guerras, crímenes y destrucción. Todo ello propicia la tendencia a este tipo de poesía necrofílica, pero Gerbasi la rechaza rotundamente, pues según él contribuye a entorpecer a los hombres. En contraste “El poeta, hoy más que nunca, debe buscar las vías puras del espíritu.”

La poesía de Luis Fernando Álvarez habla de una muerte “que destruye toda esperanza, una muerte monstruosa, una muerte para seres hipertrofiados, malsanos, corrompidos, dolientes.”, al tiempo que la equipara a la obra del inglés Tomás Lovell Beddoes, si bien, añade Gerbasi, carece de la delicadeza de este último: así, en su poesía, “Muchas de sus imágenes, fantasías, figuraciones y símbolos poseen una sublime elevación, mientras que el contenido de la expresión de Luis Fernando Álvarez siempre es espantosamente fúnebre.”

Siendo el hombre un ser para la muerte (según el presupuesto fundamental del Existencialismo), no debe huirse de ella, actitud que sería igualmente negativa, sino aceptarla como parte de la vida que es, sin recrearse en la tragedia, pues esto provoca el hundimiento, y el hombre debe realizar su espíritu mediante la contemplación y el éxtasis. Así, dice Gerbasi tomando un término de Landsberg, “La *presencia ausente*, la muerte en la vida, es necesaria, pero procuramos realizarnos en la vida por apremio de la muerte. Sin la presencia de la muerte seríamos menos intensos.” Pues bien, esta actitud es la que veremos al estudiar la poesía de Gerbasi, sobre todo en ejemplos concretos

---

<sup>3</sup> op. cit. p. 35.

como *MPI*.

## EL CAMINO INTERIOR

De muy distinto tono es el ensayo siguiente, dedicado a la poesía de Otto de Sola bajo el título “De la soledad y las visiones”. Gerbasi sintoniza más con la poesía de este autor y, como veremos, la aproximación es tan grande que al calificarla emplea juicios perfectamente aplicables al propio Gerbasi, pues revelan una similar concepción en torno al hecho poético.

Comienza este texto con unas importantes consideraciones acerca del símbolo de la Flor Azul, imagen que alcanza intensa significación en la obra *Enrique de Offerdingen*, de Novalis, y que se halla vinculada al reino de la noche y de la visión mística.<sup>4</sup> Gerbasi alude a él explícitamente en el penúltimo canto de *MPI*:

y aquí, junto a mi alma,  
se abren flores azules (8,9)

En el ensayo que comentamos, el alma se identifica con este símbolo y, por lo tanto, con el drama existencial suscitador de angustia, en un camino de “agonía unamuniana”. No obstante, por este camino puede llegarse a la plenitud y a la visión serena a través de la creación, vale decir, de la poesía.<sup>5</sup> Ella propicia la introversión en el ser y, al tiempo, la constante atención de lo que nos rodea, pudiendo el alma alcanzar una profunda unidad. Las frases siguientes establecen un absoluto contraste con el juicio de la poesía de Luis Fernando Álvarez, oponiendo la contemplación y el noble anhelo trascendente a la obsesión necrofílica:

*Es así como anda Otto de Sola su sendero, que conduce a un extraño, humano,  
inefable anhelo, tal vez para siempre inalcanzable, pero que habrá de  
acendrar y elevar al corazón del hombre.*<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Novalis: *Himnos a la noche. Enrique de Offerdingen*. RBA Editores, S.A., Barcelona, 1993, p. 27.

<sup>5</sup> *Larama...* p. 49

<sup>6</sup> *op. cit.* p. 50

Efectivamente, Otto de Sola es un poeta que a la vieja poesía venezolana, dominada por la música externa, responde con una obra más subjetiva e interiorizante, donde los símbolos cobran gran importancia. Hay en él un propósito de integración, no sólo en su propio ser, sino también con las demás criaturas del mundo mediante el amor. Al calificar esta poesía, Gerbasi emplea términos con los cuales está definiendo su estética personal, como puede observarse en el párrafo que sigue:

*Su mágico sentimiento de la naturaleza y de la existencia, le permiten que sus visiones nunca se queden en primeros planos, sino que pasen, traspasen y se alejen hacia profundas perspectivas, hacia serenas dimensiones, donde se hacen visibles y descifrables muchos signos del misterio, de nuestro propio misterio. Su espíritu penetra en la esencia de las cosas, dejándole un crepuscular aire de melancolía, donde se eleva el sueño poblado de maravillosos símbolos. Su poesía es de la intimidad y se eleva, porque la intimidad tiende al cielo.<sup>7</sup>*

Para Gerbasi, Otto de Sola pertenece a la corriente romántica, que según el crítico italiano Federico Olivero se divide en tres direcciones principales: “la tendencia a una concepción espiritualista del Universo, a la belleza ultraterrena del sueño, y por fin a una representación simbólica de las ideas y de las emociones”<sup>8</sup>, si bien el poeta venezolano trasciende la herencia romántica y se adelanta al futuro. Por eso la califica de nuevo romanticismo.

Las páginas siguientes de este ensayo contienen declaraciones de gran valor para entender la propia estética gerbasiana. Nuevamente recurre a Novalis en palabras alusivas a la naturaleza: “la naturaleza es una varilla mágica petrificada”, y establece una profesión de fe panteísta que impregnará algunos de sus títulos posteriores como *Los espacios cálidos* o *Retumba como un sótano del cielo*. También es inherente una clara conciencia ecológica y una recíproca vinculación del alma con el Universo en una actitud no lejana de filosofías orientales como el Taoísmo.<sup>9</sup> La integración del poeta con la naturaleza provoca una conexión intensa con lo que los románticos alemanes llamaban

---

<sup>7</sup> op. cit. p. 51

<sup>8</sup> ibid.

<sup>9</sup> Cuando abordemos el estudio de *LEC* y *RSC* trataremos este tema con mayor extensión.

“el alma del mundo”, y ello se produce por un amor igualmente intenso y mágico. De ahí que el poeta no pueda imitar a la naturaleza, sino que la sublima y la proyecta en subjetividad. Así también la naturaleza puede humanizarse revelando su esencia, y su vínculo con la poesía fortalece mutuamente sus posibilidades creadoras.

Analiza Gerbasi, a continuación, la noche en la obra de Otto de Sola, y lo hace, de igual manera, trasvasando su concepto personal sobre el tema, apoyada, no obstante, en los románticos alemanes, como viene siendo en él habitual. Encontramos también en este apartado revelaciones como la siguiente:

*La noche es el estado primordial y el fin del hombre. En la noche somos un breve paréntesis luminoso que vuelve a cerrarse en la eternidad, que vuelve a hacerse noche.*<sup>10</sup>

En estas breves líneas puede hallarse el germen del verso principal que recorrerá tres años más tarde *MPI*: “Venimos de la noche y hacia la noche vamos”, así como la imagen “paréntesis de incierta maravilla” que, aplicada a la existencia humana, se encuentra en el canto IV de dicho libro.

La idea de la noche en Gerbasi proviene, como hemos señalado, del Romanticismo alemán, sobre todo de sus dos principales representantes: Novalis y Hölderlin. Recordemos que el grupo “Viernes” fue el introductor en Venezuela de la gran corriente romántica y sus autores fundamentales, a los cuales Gerbasi leía con especial atención. El sentido de poeta iniciado, propiciador de la intuición, comienza en el Romanticismo, puesto que en este movimiento se fusionan la lírica y el pensamiento, como lo expresa María Zambrano: “En el Romanticismo, poesía y filosofía se abrazan, llegando a fundirse en algunos momentos con una furia apasionada. [...] Ambas se sienten a sí mismas como una trascendental revelación.”<sup>11</sup> En la noche se manifiestan las primeras inquisiciones humanas acerca de la vida, su origen y su destino, y en ella germina, consecuentemente, la angustia frente al enigma y la inmensidad del insondable Universo. El poeta, como ser dotado de especial sensibilidad y dramática lucidez, contiene en su ser ese anhelo metafísico que le permite entrar en contacto con las profundidades nocturnas, asimiladas

<sup>10</sup> op. cit. p. 56

<sup>11</sup> *Filosofía y poesía*, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 79.

a las profundidades de su alma donde se fragua su destino, al tiempo humano y trascendente. “El poeta es la génesis de un ser que proyecta y de un ser que retiene”, ha escrito René Char <sup>12</sup>, y esa ambivalencia produce la tensión conveniente al poema.

La noche supone un grave peligro para el poeta, pues en ella se hacen posibles tanto el ángel como el demonio, la serenidad como el caos. Posee connotaciones mágicas y misteriosas, elemento donde se revelan las grandes potencias, es el umbral del transmundo y la invitación a lo desconocido. Sitúa al hombre al borde del abismo, y el poeta puede ser atrapado en su misterio y conducido al caos. No obstante, en ella subyace también la belleza ultraterrena del sueño que nos redime, siquiera por momentos, de nuestra mortal condición, y nos eleva sobre la sórdida existencia.

#### LA MEMORIA Y EL SUEÑO

En el apartado que titula “El olvido y la poesía”, expresa que en el hombre el olvido absoluto no existe. Lo que se olvida en apariencia se encuentra registrado y guardado en las profundidades de la psique, convirtiéndose así en un auténtico depósito de la memoria humana. Estos elementos, que pueden comportar recuerdos, experiencias, imágenes, impresiones o visiones, reflotan en el sueño para sorprendernos dotados de una magia especial. Los sueños juegan, pues, un importante papel para conseguir la integración del hombre. Gerbasi establece una asociación del sueño con la muerte que es a la vez contraste, ya que ignoramos si la muerte constituirá una forma de olvido. Tan sólo sabemos que, mientras estamos vivos, ella es un recuerdo, una presencia insistente (recordemos el término de Landsberg *presencia ausente* que empleó antes, en el ensayo sobre Luis Fernando Álvarez). El poeta aboga, además, por un acercamiento del hombre a su enigmática personalidad, a sus conflictos, a sus energías ocultas, tanto creadoras como destructoras, para poder aclararlos en nuestra existencia y así comprender mejor nuestra intimidad. Es necesario que el hombre abra su espíritu al Universo: así toda experiencia contribuirá a la plenitud del ser.

Aquello que creemos olvidado y que se encuentra, por el contrario, latente dentro de nosotros, puede llegar a reconstituirse y manifestarse como un relámpago: “Todo lo que ha descendido a lo más profundo y oscuro de nuestro ser, regresa en forma de

---

<sup>12</sup> *Furor y misterio*, Visor, Madrid 1979, p. 71.

síntesis, en forma de relámpago”<sup>13</sup>. Esta imagen del relámpago puede observarse en la obra poética de Gerbasi, con el sentido de iluminación súbita que menciona el poeta. Así en estos ejemplos:

El relámpago me inventa una decoración de palmas,  
una iluminación de fiesta labriega,  
una luz láctea en el maíz derramado.  
(“Regreso a la aldea”, *LEC*)

El relámpago me devuelve  
la visión de puertas  
que gimen en la tiniebla  
(“Desamparo”, *RSC*)

y los más explícitos, sin duda:

un relámpago en el fondo fluvial de la memoria  
(“Sentido de la noche”, *LEC*)

en ese instante que se detiene iluminando la memoria,  
igual al relámpago que enciende un horizonte sagrado  
(*MPI*, XII, 17,18)

donde fusiona el concepto de memoria que antes veíamos con el del iluminado, es decir, la intuición creadora.

En *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán encontramos el mismo sentido atribuido al relámpago, como lo manifiestan las siguientes palabras:

*En esta rebusca, al cabo logré despertar en mí desconocidas voces y entender su vario murmullo, que unas veces me parecía profético y otras familiar, cual si*

<sup>13</sup> *La rama del relámpago*, p. 61.

*de pronto el relámpago alumbrase mi memoria, una memoria de mil años.*<sup>14</sup>

El poeta, así, actúa en momentos mediúmnicos, como un iluminado, cuando los recuerdos y visiones emergen a su conciencia impulsados por desconocidas fuerzas. Esta idea supone un rechazo implícito al viejo mito de la inspiración procedente del exterior, ya que es dentro del poeta donde se fraguan los elementos que saldrán transmutados con vistas al poema.

En la poesía, dice Gerbasi, los elementos se relacionan por el sueño, siendo éste el lugar de donde pueden extraer el contenido integral del hombre. Nos encontramos aquí con un término fundamental que ha dado lugar a toda una teoría poética basada en el fenómeno onírico, principalmente por parte del Romanticismo alemán y el Surrealismo. Conocido es el apotegma de Hölderlin que viene a resumir de forma rotunda los límites y la trascendencia del hombre: éste “es un dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa”<sup>15</sup>.

La fuente inmediata de la cual toma Gerbasi sus ideas es la gran obra de Albert Béguin citada: *El alma romántica y el sueño*. Ella le proporciona conceptos sobre los tres mitos del Romanticismo: el Sueño, el Inconsciente y la Poesía. En su libro señala Béguin las más importantes afinidades entre los autores románticos alemanes y los poetas franceses contemporáneos. Así, puede leerse:

*Los poetas franceses de la inmediata postguerra se aventuraban por caminos extrañamente semejantes a los que habían explorado un Novalis o un Arnim. Surgía de nuevo una generación para la cual el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico. De nuevo el hombre quería*

<sup>14</sup> Ramón del Valle-Inclán: *La lámpara maravillosa*, Espasa Calpe, col. “Austral”, Madrid, 1995, p. 71.

<sup>15</sup> Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, sección de Lengua y Estudios Literarios, Madrid, 1993, p. 205.

*aceptar los productos de su imaginación como expresiones válidas de sí mismo. De nuevo las fronteras entre el yo y el no-yo se trastornaban o se borraban; se invocaban como criterios testimonios que no eran los de la sola razón; y esa desesperación, esa nostalgia de lo irracional orientaban a los espíritus en su búsqueda de nuevas razones para vivir.*<sup>16</sup>

Así pues, el poeta desconfía del conocimiento que le brinda la razón, y apela por el contrario a las iluminaciones que emergen de las profundidades de su inconsciente. Éste se considera una realidad trascendente que pone al ser en contacto con el Universo (el hombre es visto como un microcosmos, reflejo exacto del macrocosmos, como afirma la Tabla de Esmeralda, atribuida a Hermes Trismegisto: “Lo que está abajo es como lo que está arriba, lo que está arriba es como lo que está abajo, para hacer los milagros de la cosa única”<sup>17</sup>).

Visto desde este punto, el inconsciente deja de ser el depósito oscuro de nuestra psique para transformarse en centro luminoso del ser, hacia el cual debemos volvernos para entrar en contacto con lo Absoluto.

El conocimiento del poeta, que podemos denominar mágico, se transforma en poema únicamente a través del sueño, considerado éste como un estado mediúmnico en el cual la conciencia se desvanece y deja paso a determinadas energías subyacentes (“fuerzas extrañas”, según la expresión de Lugones) que completan al hombre. Sobre esto escribe Gerbasi:

*En la poesía los elementos se relacionan por el sueño. La vigilia divide, el sueño une. Por eso el símbolo, la metáfora, etc., se elaboran en el sueño, ahí donde pueden extraer el contenido integral del hombre. La poesía contempla una serie de problemas inherentes a sí misma, que el poeta resuelve en una misteriosa simultaneidad en el momento de la creación. Este acto se cumple en el sueño, es decir, no es consciente del todo. Es determinado por el don poético, por la*

<sup>16</sup> Béguin, op. cit. p. 14.

<sup>17</sup> P.-V. Piobb: *Formulario de alta magia*, EDAF, Madrid, 1980, p. 105.

*predestinación*.<sup>18</sup>

Oscar Sambrano Urdaneta recuerda que poco tiempo después de aparecer la obra de Béguin se publicó en Caracas un interesante trabajo de este mismo autor, titulado “Los románticos y el inconsciente”, que fue también de gran importancia para Gerbasi. Así mismo hubo otras publicaciones sobre el tema, por ejemplo en la *Revista Nacional de Cultura* (nº 19, abril de 1940) salió un ensayo de Humberto Díaz Casanueva sobre *La esencia de la poesía*, conforme a las reflexiones de Heidegger acerca de la obra de Hölderlin. Poco tiempo antes, el mismo Díaz Casanueva había publicado cinco traducciones de sendos poemas de Hölderlin, acompañados de una nota introductoria. A fines de 1939 y principios de 1940, Wolfram Dietrich (seudónimo de Maurice Boersner, crítico alemán que vivía en Caracas) publicó unas “Notas sobre Rilke” en la *Revista Nacional de Cultura*, nº 14-15. También aparecieron, en 1941, cuatro poemas de Rilke en la revista *Viernes*.<sup>19</sup>

El poeta chileno Díaz Casanueva fue quien introdujo, dentro del grupo “Viernes”, a los grandes autores y mitos románticos. Gerbasi escribió un ensayo sobre su libro *El blasfemo coronado*, que posteriormente veremos.

Continuando con la fuente principal, esto es, la obra de Béguin, podemos destacar más similitudes con el ensayo gerbasiano. Al referirse al olvido y la poesía, el poeta venezolano escribe, como hemos visto, que el olvido absoluto no existe para el hombre. Todo se almacena en nuestro subconsciente para sorprendernos de pronto en el sueño, bajo la forma del relámpago. Pues bien, en el libro del ensayista francés se lee textualmente:

*Lo que paso por alto y lo que desciende al olvido vuelve a salir un día de improviso, pero transformado y enriquecido con una sustancia que yo ignoraba, como el germen depositado en la tierra crece, flor o árbol. Basta que una sensación, un color por ejemplo, venga a chocar en mí con no sé qué secreto tragaluz, para que el cristal se abra, dando paso a una brusca*

<sup>18</sup> *La rama del relámpago*, p. 64. Es notable la semejanza de estas palabras con la teoría surrealista, según puede apreciarse en los *Manifiestos del Surrealismo*, de André Breton, op. cit. en Bibliografía.

<sup>19</sup> *La rama del relámpago*, p. 17 del Prólogo de Sambrano Urdaneta.

*excrecencia de emoción o de certidumbre.*<sup>20</sup>

Y al hablar de la unidad y la magia, Gerbasi está recreando las palabras de Béguin, como puede observarse:

*Por medio de la metáfora y de acuerdo con las leyes informulables de la vida profunda, la obra relacionará los objetos más alejados en el tiempo y en el espacio. [...] Al acoger estos agrupamientos imprevistos de los objetos, la ambición del poeta no conoce otro límite que el de arrancarlos del orden fortuito de nuestro tiempo y de nuestro universo espacial para redistribuirlos según un orden nuevo. Pero este ordenamiento no será otro que el de la unidad esencial; al recuperarla por medio de su magia particular, el poeta llegará, por un momento, a ese Absoluto cuya sed lo atormenta.*<sup>21</sup>

Debe así mismo advertirse que esta poética se basa en la concepción analógica del Universo. Como recuerda Octavio Paz, la idea de la correspondencia entre los seres y los mundos es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y, a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas llega hasta el siglo XIX. Para el poeta mexicano, la analogía tiene una doble función en la historia de la poesía moderna: “por una parte, fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte, hizo coincidir ese principio con la poesía misma.”<sup>22</sup> Los procedimientos de la poesía son operaciones del pensamiento analógico, y así la poesía se transforma en método de conocimiento. Por lo

<sup>20</sup> Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica, sección de Lengua y Estudios Literarios, Madrid, 1993, p. 12. También Jung expresa lo mismo, sólo que de una manera más científica: “Pero las ideas olvidadas no han dejado nunca de existir. Aunque no pueden reproducirse a voluntad, están presentes en un estado subliminal - precisamente, más allá del umbral del recuerdo - , del cual pueden volver a surgir espontáneamente en cualquier momento, con frecuencia, después de muchos años de aparente olvido total.” *El hombre y sus símbolos*. Biblioteca Universal Contemporánea, Luis de Caralt Editor, S.A., Barcelona, 1984.p. 31.

<sup>21</sup> Béguin, op. cit., p. 484.

<sup>22</sup> Octavio Paz: *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 85.

tanto, podemos decir que la poesía es la clave más eficaz para descifrar el Universo.<sup>23</sup> De ahí también la imagen del poeta como un iluminado, un mediador entre el mundo invisible y el visible, lo cual le atribuye poderes sacerdotales y mágicos. Recordemos que el mismo Gerbasi manifestó en varias ocasiones que para él la poesía era una religión o, lo que es lo mismo, una oración.

Aparte de la obra de Bégúin que hemos citado, en el poeta venezolano despertaron también gran interés las teorías de Freud sobre el inconsciente, las asociaciones libres, el sueño como una forma de pensamiento en imágenes simbólicas y la relación de estos fenómenos oníricos con la poesía. Interés que comparte con los surrealistas, quienes a su vez, como se verá, influyeron en buena medida sobre él. A este respecto debe recordarse que el grupo “Viernes” introdujo, al igual que lo hiciera con el Romanticismo, el movimiento surrealista en la literatura venezolana.

Para los integrantes del Surrealismo, los románticos alemanes fueron de gran importancia. Así, Achim d´Armin y Heinrich von Kleist se reconocieron como inspiradores. El primero, que mereció los elogios de Breton, negaba la escisión entre lo real y lo imaginario; también se profesó admiración a Jean-Paul, Novalis, Hölderlin, Büchner, Christian Dietrich Grabbe, a quienes tomaron como modelos.<sup>24</sup> La relación de Gerbasi con muchos de los postulados surrealistas es manifiesta, así como el estilo de algunos de sus poemas, y ciertas imágenes de inconfundible atmósfera onírica. Podemos recordar aquí las ideas comunes tanto al Romanticismo como al Surrealismo. Ambos entienden que el hombre es un ser destinado a trascender la realidad, y no es disparatado considerar al Surrealismo como un segundo advenimiento del espíritu romántico. Uno y otro suponen una actitud vital y fundan su filosofía sobre tres principios esenciales: Libertad, Amor y Poesía. Otras convergencias comunes son el interés por lo esotérico, por el mundo de los sueños, por la introspección y contemplación espiritual - herencia de las filosofías orientales- hasta sus últimas consecuencias: los dos movimientos

<sup>23</sup> Para las relaciones de la poesía con la magia puede consultarse la *Antología del Ocultismo*, de Robert Kanters y Robert Amadou, EDAF, Madrid, 1988, así como *Alción. Ocultismo y Occidente*. Monte Ávila, Caracas, 1977, de Carlos Culleré, ambos interesantes volúmenes sobre el tema.

<sup>24</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron: *El Surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, col. “Breviarios”, México, 1989, p. 30. La bibliografía sobre el Surrealismo alcanza excesivas proporciones para incluirla aquí, sin embargo mencionaremos el volumen *André Breton. La escritura surrealista*, de Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, Guadarrama, Madrid, 1976; y el recientemente aparecido *Diccionario temático del Surrealismo*, compilado por Ángel Pariente, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

dieron mártires de lo que Breton llamó “la belleza convulsa”: Hölderlin traspasó la frontera entre el genio y la locura -¿o excesiva lucidez?, al igual que Artaud. Otros, como Duprey, hallaron en la muerte voluntaria la respuesta o la multiplicación de sus interrogantes.

Hemos apuntado anteriormente la atención que concede Gerbasi al sueño como medio fundamental para conseguir la integración del hombre. Esta idea no sólo es un mito romántico, sino que se halla expresada en forma científica por el psicólogo y psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, importante colaborador de Freud en el estudio de los sueños. Ahora bien, mientras que este último consideraba el “subconsciente” como una especie de desván donde se acumulaban los deseos reprimidos, Jung considera que se trata de un mundo único y personal, tan constituyente de la vida del individuo como la propia consciencia, e infinitamente más rico. Así, el inconsciente humano se expresa mediante símbolos, y su medio de comunicación son los sueños.<sup>25</sup> Desde un punto de vista general, para Jung el sueño no es una especie de criptograma que pueda descifrarse con ayuda de un “diccionario” simbólico, sino que supone una expresión integral de gran importancia del inconsciente individual, y posee una absoluta realidad. Las comunicaciones del inconsciente -que se expresan, como ya se ha dicho, mediante los sueños- son de gran significación para el soñador, pues el inconsciente representa por lo menos la mitad de su ser. De ahí que el hombre alcanza su totalidad cuando el consciente y el inconsciente se armonizan y complementan recíprocamente: es éste el sentido del término “integración del ser”.

André Breton, que estudió en profundidad tanto las teorías de Freud como las de Jung, lo expresaba así en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*:

*Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar ballar en la actividad surrealista un*

---

<sup>25</sup> Puede consultarse al respecto Carl Gustav Jung: *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Contemporánea, Luis de Caralt Editor, S.A., Barcelona, 1984.

*móvil que no sea el de la esperanza de ballar este punto.*<sup>26</sup>

El propio Jung, desde su posición científica, no tiene inconveniente en afirmar: “Estamos tan cautivados por nuestra consciencia subjetiva y tan enredados en ella que hemos olvidado el hecho antiquísimo de que Dios habla principalmente por medio de sueños y visiones.”<sup>27</sup> Esto es, volviendo al campo poético, los sueños nos ponen en contacto con una dimensión superior desde la cual le son enviadas al hombre ciertas señales bajo la forma de símbolos. El poeta es el ser más indicado -en su investidura como sacerdote de la religión poética- para manejar y expresar esos símbolos. Y de paso recordaremos que la palabra *religión* en su origen etimológico alude a atar, unir, y adaptando el sentido la interpretaremos como la reunión del hombre consigo mismo, es decir, la integración. Así, los símbolos que recibimos en sueños “son intentos naturales para reconciliar y unir los opuestos dentro de la psique.”<sup>28</sup> El empleo que el poeta hace de los símbolos no tiene una función muy desemejante. Gerbasi trata de ello al comentar la poesía de Díaz Casanueva, como después veremos.

Otra clave de la estética gerbasiana podemos hallar en el ensayo dedicado a Otto de Sola: se trata de la interacción de fuerzas entre la naturaleza (el Universo) y el poeta. De aquí “nace una corriente misteriosa, donde signos numerosos aparecen, muchos de los cuales no es posible aclarar totalmente, quedándose en las oscuras zonas psíquicas del ser que ha establecido ese difícil y maravilloso contacto.”<sup>29</sup>, lo cual confirma las hipótesis anteriormente expuestas. Algo semejante ocurre también a los pueblos que a lo largo de su historia se relacionan con la naturaleza, pero en este caso las revelaciones son más lentas, pues “las energías de la psiquis colectiva son confusas y menos dadas a las esenciales depuraciones.” Este término nos lleva directamente a la teoría de Jung sobre el inconsciente colectivo, que se define como la parte del inconsciente que comprende las experiencias globales de todas las generaciones humanas del pasado, desde los primeros progenitores. De esta “oscuridad impregnada de signos”, según Gerbasi, provienen las supersticiones, las leyendas y los mitos, entre los cuales se encuentra, precisamente, el del Tirano Aguirre, que el poeta recreará en varias ocasiones a lo largo

<sup>26</sup> André Breton: *Manifiestos del Surrealismo*, Labor, Barcelona, 1992, p. 162.

<sup>27</sup> Jung, op. cit. p. 100.

<sup>28</sup> idem. p. 97.

<sup>29</sup> *La rama del relámpago*, p. 66.

de su poesía.<sup>30</sup>

En efecto, la fantasía del pueblo venezolano se vuelca hacia lo sobrenatural, y para los campesinos las noches están habitadas por apariciones espectrales que hacen menos densa la soledad. Estos fenómenos están comúnmente signados por la muerte, y al habitante rural la naturaleza se le manifiesta a manera de presagios, por ello está inmerso en un estado telúrico. Y es justamente esta condición la que impregna la obra particular de Gerbasi, como veremos.

### POESÍA Y MÍSTICA

Un apartado hay en este ensayo que insiste en la relación entre el elemento onírico y lo sagrado, bajo el significativo título de “Los sueños y la busca de Dios”. En él hallamos el tema recurrente del vínculo de la poesía con la mística. Ella “eleva al hombre como una reluciente copa de vino sagrado: él mismo se convierte en símbolo de la infinita creación.”<sup>31</sup> La metáfora del vino alude al concepto de comunión, como puede advertirse. También la poesía es definida como “embriaguez ascendente”, en adecuada fusión de términos, a la cual se entregan vida y muerte, los grandes enigmas humanos. Ambos se expresan en el poema en forma de símbolos para abarcar emocionalmente la esencia del hombre y del Universo. Así “La poesía es anterior a toda explicación. Solamente podemos anhelarla, soñarla, y en ese anhelo, en ese sueño, expresar algo de ella.” De modo que penetramos en el reino de lo inefable: la poesía, como los sueños, huye de toda explicación al tiempo que la trasciende, y ambos pueden expresarse únicamente por medio de los símbolos. Se establece así un vínculo secreto entre el estado poético y el de ensoñación que el poeta francés Saint-Pol-Roux expresaba mediante la fórmula: EL POETA TRABAJA cuando se disponía a dormir.<sup>32</sup>

El poeta, continúa diciendo Gerbasi, mantiene una lucha con el infinito para que éste le abra sus ventanas, así como las del poeta están abiertas para él; y en esta lucha procura el poeta fundirse con las innumerables manifestaciones de la naturaleza,

<sup>30</sup> Existe incluso un volumen poético completo dedicado a esta figura: *Tirano de sombra y fuego*, que Gerbasi publicó en 1955.

<sup>31</sup> *La rama...* p. 68.

<sup>32</sup> La anécdota está recogida por André Breton en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, Labor, Barcelona 1992, p. 30.

buscando el eterno ritmo universal que ha sido también eterna aspiración de los poetas auténticos. Ya Darío exhortaba desde sus propios versos a ponerse en armonía con él: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su ley, así como tus versos”<sup>33</sup> En efecto, el poeta desea acceder a la unidad absoluta a través del ritmo, esa unidad que es origen y anhelado punto de destino. Ya que el Universo es un sólo ritmo, una perfecta armonía, la poesía habrá de reflejar esa condición si quiere ser legítima. Existe un hermoso cuento de Tolkien, titulado *Ainulindalë*, que expone la Creación por medio de ese superlenguaje, esa superpoesía que es la música<sup>34</sup>. Gerbasi finaliza su ensayo insistiendo sobre esta idea:

*Por eso la vida del poeta ha de constituir un esfuerzo tendente a hacer de su yo una armoniosa unidad [...] donde se complementen y completen vida y muerte, ascendiendo al Uno maravilloso del Universo, donde se derrama Dios como un luminoso ritmo.*<sup>35</sup>

Acaso no sobre recordar que esta teoría de los números se debe en su origen a los pitagóricos, y posee todas las características de una filosofía mística secreta. Los pitagóricos estuvieron posiblemente en relación con el Oriente y seguramente con el orfismo, llegando a constituir una doctrina de salvación mística. Algunos autores influidos por esta corriente son Platón, Virgilio, Dante, y, en nuestros días, los modernistas con Rubén Darío a la cabeza (ya hemos citado su significativo soneto “Ama tu ritmo”). También Valle-Inclán compuso un tratado de estética esotérica impregnado de estas concepciones. En él puede leerse:

*Hagamos de toda nuestra vida a modo de una estrofa, donde el ritmo interior despierta las sensaciones indefinibles aniquilando el significado ideológico de las palabras.*<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Rubén Darío: *Poesía*, Planeta, Barcelona 1987, p. 90.

<sup>34</sup> J.R.R. Tolkien: *El Silmarillion*, Minotauro, Barcelona 1984.

<sup>35</sup> *La rama...* p. 71.

<sup>36</sup> Ramón del Valle-Inclán: *La lámpara maravillosa*, Espasa Calpe, col. “Austral”, Madrid 1995, p. 84.

La poesía es un ejercicio trascendental del

alma expresado mediante



el lenguaje.

el lenguaje.

La poesía es un ejercicio trascendental del alma expresado mediante el lenguaje.

## SIMBOLOGÍA Y SACRALIDAD

El tercer y último ensayo de los que componen *Creación y símbolo* es el dedicado al libro de Humberto Díaz Casanueva *El blasfemo coronado*. También es, en rigor, el trabajo que más se ocupa de los símbolos y, consecuentemente, el que mejor traduce las relaciones del poeta con el inconsciente. El tema favorece la introspección y la búsqueda de los tesoros interiores tomando como base el rico campo de la simbología.

El primer apartado lleva el significativo título de “El templo y el fuego”, elementos ambos vinculados a la creación, en ese concepto de la poesía como actividad sagrada que comparten tanto el poeta venezolano como el chileno objeto del estudio. Así, puede escribir Gerbasi:

*Humberto Díaz Casanueva construye un templo de graves columnas y vitrales dormidos. Columnas y vitrales que surgen de la tierra y se pierden en el sueño.*

*Un templo sin techo, erguido hacia las estrellas, la angustia, el anbelo...<sup>37</sup>*

También encontramos la calificación del poeta como “sagrado sacerdote” que se ocupa de mantener encendido el fuego, y la poesía toma la forma del templo “habitado por los misterios y las visiones”, aunque de igual modo podemos entender que el templo se halla en el interior del hombre, lugar de reunión de la noche y el enigma, del sueño y la poesía. Y estos elementos se presentan al poeta mediante símbolos que hacen las veces de revelaciones, como las antiguas sibilas recibían el oráculo y tenían la misión de interpretarlo. De esta manera la poesía adquiere estrecho vínculo con la divinidad y la profecía.<sup>38</sup> Esta relación se da especialmente en los poetas románticos. Recogemos aquí dos citas que cifran la idea, de Novalis la primera y de Shelley la segunda :

*El auténtico poeta es todopoderoso, es un mundo real en miniatura.*

*La poesía es la realidad absoluta. [...]*

*La capacidad para la poesía tiene mucho en común con la capacidad para el*

<sup>37</sup> *La rama...* p. 73.

<sup>38</sup> A lo largo de la historia se ha mantenido esta relación en los más diversos autores. Así Platón, Hesíodo, Dante, etc.; y, en los tiempos modernos baste recordar los nombres de Rimbaud, Nerval, Blake, Oscar Wladislas de Lubicz Milosz... Puede consultarse al respecto la *Antología del Ocultismo*, de Robert Kanfers y Robert Amadou, EDAF, Madrid, 1988.

*misticismo. [...]*

*La capacidad para la poesía tiene estrecha afinidad con la capacidad para la profecía y la religión [...]*<sup>39</sup>

*[...] el oficio y el carácter de un poeta participan de la naturaleza divina, tanto en lo que se refiere a la providencia, como en lo que se refiere a la creación.*<sup>40</sup>

Hemos hablado con anterioridad de Carl Gustav Jung y sus teorías sobre el inconsciente, que también conoció Gerbasi y estudió con interés. Para este médico suizo el símbolo es una expresión que, aunque podemos conocer en la vida diaria, representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. Se trata, pues, de un término con un lado oculto, esotérico. Distingue Jung entre símbolos “naturales”, derivados de los contenidos inconscientes de la psique, y símbolos “culturales”, que expresan “verdades eternas”. Para nuestro propósito nos interesan sobre todo los primeros, que en muchos casos se remontan hasta los tiempos arcaicos, donde encontramos ideas e imágenes de los relatos míticos.<sup>41</sup> Éstos han alimentado siempre el espíritu de los poetas, y en una época de frío racionalismo como la presente aún sirven de hermosa compensación al drama de la vida. El propio Jung lamenta la pérdida de éste mundo mítico con las siguientes palabras:

*El hombre moderno no comprende hasta qué punto su “racionalismo” (que destruyó su capacidad para responder a las ideas y símbolos numínicos) le ha puesto a merced del “inframundo” psíquico. Se ha librado de la “superstición” (o así lo cree), pero, mientras tanto, perdió sus valores espirituales hasta un grado positivamente peligroso. Se desintegró su tradición espiritual y moral, y ahora está pagando el precio de esa rotura en desorientación y disociación extendidas por todo el mundo.*<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Novalis: *Escritos escogidos*, Visor, Madrid, 1984, p. 106.

<sup>40</sup> Percy B. Shelley: *Defensa de la poesía*, Ediciones Península/Edicions 62, Barcelona, 1986, p. 41.

<sup>41</sup> Podemos citar aquí dos libros clásicos que tratan del tema: *La rama dorada*, de Sir James George Frazer, Fondo de Cultura Económica, España, 1986; y *Mito y realidad*, de Mircea Eliade, Labor, Barcelona, 1983. El primero se ocupa de las relaciones entre la magia y la religión, mientras que el segundo aborda el campo mítico en concreto.

<sup>42</sup> Carl G. Jung: *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Contemporánea, Luis de Caralt Editor, S.A., Barcelona, 1984, p. 90.

El poeta, por el contrario, se mantiene siempre unido al mito y al símbolo, ya que éste supone uno de sus principales elementos de aprehensión y expresión de las potencias interiores. El símbolo es un vehículo para plasmar lo inefable, lo que, por acontecer en el espíritu, no puede hallar cabal enunciado en el lenguaje corriente. De este modo, cada poeta forja su propio repertorio de símbolos, que se hará exclusivo e intransferible, y estará impregnado de su más íntima sustancia anímica, aunque muchos símbolos sean, en verdad, universales, pero es el poeta quien al utilizarlos los recrea y les infunde nueva vida y, por tanto, nueva capacidad de expresión. En el Romanticismo alemán surge el interés actual por la simbología, consecuencia lógica del interés por la vida profunda del hombre, por los sueños, por el inconsciente. Recordamos otra vez en este punto el símbolo de la Flor Azul, recreado por Novalis en su obra *Enrique de Ofterdingen*, y expresión del anhelo espiritual que se halla en todo auténtico arte. También la Alquimia nos ha legado hermosos símbolos, entre los cuales el más significativo es el de la Piedra Filosofal, que expresa la purificación espiritual del hombre hasta alcanzar la trascendencia. Así, los alquimistas afirmaban: *Aurum nostrum non est aurum vulgum*, queriendo significar que el simbolismo excluía la realidad concreta y material del símbolo, en virtud de la potencia espiritual de lo simbolizado.<sup>43</sup> Para los psicoanalistas el símbolo es básicamente una proyección anímica, sin embargo, para el esoterismo se basa en la estrecha relación entre el macrocosmos y el microcosmos. Así, el símbolo se asimila a la analogía, que liga entre sí todos los aspectos de la realidad y, en consecuencia, se extiende desde el orden natural al sobrenatural.

Entre la analogía, base del simbolismo, y la metáfora, base de la poesía, la frontera es harto difusa. Ello nos permite establecer de nuevo los lazos que unen la poesía con la dimensión mítica y sagrada. Como señala Octavio Paz, el poeta crea por analogía, y la operación poética adquiere similitud con la magia.<sup>44</sup> El poeta y el mago han de pasar por caminos parecidos de purificación interior para entrar en contacto con las fuerzas

<sup>43</sup> V. Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, op. cit. en Bibliografía, Introducción. Jorge Luis Borges hace uso del simbolismo alquímico y cabalístico en uno de sus mejores relatos últimos: *La rosa de Paracelso*, que tiene como personaje al alquimista del Renacimiento. En él el autor argentino utiliza sus conocimientos sobre Alquimia y Cábala y expone un amplio repertorio de símbolos pertenecientes a ambas ciencias. El relato deja traslucir una honda meditación sobre el poder creador, y sin duda alude a una fuerza más allá de la palabra que permite el resurgimiento de la rosa calcinada, es decir, la re-creación del mundo en una flor que -obvio es decirlo- es un símbolo. Borges: *Rosa y Azul*, Sedmay Ediciones, Madrid, 1977.

<sup>44</sup> *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 53.

cósmicas, y ambos ejercen sus conjuros de similar manera.

No obstante, el poeta ha de convertirse en la síntesis de lo que Gerbasi llama “la locura de su siglo”<sup>45</sup>, y esta locura, trasvasada a él se convierte a su vez en solitaria y dramática, especialmente cuando se sumerge en la realidad buscándose a sí mismo, buscando la raíz del hombre; y su proximidad con el mundo hará brotar el verbo primitivo con cierta extraña fuerza mágica. Este estado propicia la entrada en una atmósfera cósmica, y

*Es aquí cuando se revelan sus potencias irracionales que dan a su voz el timbre de la revelación. A través de sus palabras llega a nosotros, entre imprecaciones, la suplicante y dura voz de los Salmos.*<sup>46</sup>

De especial interés resulta el apartado que Gerbasi titula “Las potencias creadoras y el símbolo”, el cual viene a ser una síntesis de las concepciones mágico-creadoras. Comienza diciendo:

*Las motivaciones profundas, los dictados del subconsciente, los destellos oníricos, las visiones, las revelaciones que aparecen en ciertos estados mediúmnicos, difícilmente se adaptan a la lógica. Para ser expresados necesitan de la imagen, del sonido, del símil y de ciertas metáforas mágicas que van más allá del estado natural de nuestro pensamiento. Necesitan de aquellos valores expresivos de un gran contenido sugerente. Necesitan sobre todo del símbolo.*

En este primer párrafo observamos la eterna antinomia entre la palabra y lo inefable o, dicho de otra manera, la incapacidad del lenguaje para nombrar sucesos del espíritu, algo común a los poetas místicos y a los visionarios<sup>47</sup>. Ante esta carencia -que para ellos se hace dramática- de la voz apropiada, es inevitable la apelación al símbolo. Éste puede ser tomado como un lenguaje sin lenguaje o, en un término más

---

<sup>45</sup> *La rama...* p. 75.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>47</sup> Pueden verse dos ejemplos, respectivamente San Juan de la Cruz y Gustavo Adolfo Bécquer en el libro de Jorge Guillén *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

metalingüístico, “la palabra liberada del lenguaje”<sup>48</sup>. También supone el símbolo un estado anterior al lenguaje, puesto que designa algo que aún carece de término conceptual. Podemos decir por ello que acaso el primer medio de comunicación del hombre fue simbólico y así, el símbolo equivaldría a la pureza, a lo no corrompido por el uso del lenguaje. Consecuentemente nos dice Gerbasi:

*aquellos seres de gran fuerza creadora ban de valerse de medios de expresión no comunes. Dan a la palabra y a la frase su propio misterio, comunicándoles una energía capaz de crear en quien las oye. Así Cristo hablaba en parábolas y trasmitía a sus oyentes el misterio divino.*<sup>49</sup>

Por tanto, la actividad simbólica, manifestada en el hombre principalmente a través de los sueños, según hemos visto, excede la palabra, va más allá de todo lenguaje articulado para configurar realidades únicamente inteligibles por el espíritu. Estos símbolos suscitan en la poesía imágenes determinadas, asociaciones de ideas y un sinfín de sugerencias que poseen un contenido misterioso, revelando así nuestro complejo mundo interior o, si se quiere, nuestra realidad metafísica.

No es posible, por otra parte, exigir una lógica rígida al poeta, pues él pertenece al mundo del misterio, ese ámbito donde la precaria seguridad de la vigilia se desvanece y la ensoñación se confunde con la infinitud; donde el hombre pierde sus límites físicos para ligarse a la fuerza intrínseca del cosmos, que es su verdadero origen.

El poeta tiene la virtud de penetrar en la esencia de las cosas. Así, la naturaleza le ofrece su misterio, que es percibido y reflejado por él mediante símbolos. De todo esto se desprende una importante consecuencia que Gerbasi expresa con los siguientes términos:

*En poesía las palabras no poseen un valor justo, filológico, etimológico, sino que adquieren un valor múltiple, que escapa a la lógica corriente del lenguaje. La palabra cambia de valor de acuerdo con su relación.*<sup>50</sup>

<sup>48</sup> María Zambrano: *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 58.

<sup>49</sup> *La rama...* p. 77.

<sup>50</sup> *La rama...* p. 78.

Palabras semejantes a éstas hallamos en otro poeta. Comparémoslas para damos cuenta de la íntima e idéntica sustancia que las origina:

[El lenguaje] *es un instrumento mágico, esto es, algo susceptible de cambiarse en otra cosa y de transmutar aquello que toca: la palabra pan, tocada por la palabra sol, se vuelve efectivamente un astro; y el sol, a su vez, se vuelve un alimento luminoso.*<sup>51</sup>

Todo ello indica que nos hallamos ciertamente en una nueva y superior dimensión del lenguaje, en la cual el poeta, cada vez que utiliza una palabra la recrea en sentido absoluto, y le confiere esa propiedad mágica que hará surgir el poema del magma interior.

#### LA POESÍA Y LA REALIDAD AMERICANA

El ensayo que estamos comentando finaliza con un apartado que esboza un tema importante, desarrollado, como veremos, en el siguiente libro de ensayos de Gerbasi: nos referimos a las relaciones del poeta con su país.<sup>52</sup> En este apartado se aboga por la asimilación de la poesía a la realidad de América, lo cual es consecuencia directa del ámbito maravilloso que ha de reflejarse:

*Nuestra poesía no puede ser sino plena de misterio. Ha de contener los símbolos de nuestro maravilloso mundo. Tierras ásperas, peligrosas, tierras habitadas por fuerzas ocultas, tierras casi desiertas, tierras de la melancolía, de la tristeza, de la angustia. Su realidad es el misterio, la magia, el encantamiento.*<sup>53</sup>

Para Gerbasi, Díaz Casanueva expresa lo profundo del continente americano, y ello se opone a tanta literatura que únicamente se detiene en mostrar el aspecto decorativo de América. Por eso el libro del poeta chileno es “subterráneo”, y en él puede

<sup>51</sup> Octavio Paz: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 34.

<sup>52</sup> El tema anticipa, efectivamente, el breve ensayo titulado “Lo nacional en la poesía”, contenido en *La rama del relámpago*.

<sup>53</sup> *La rama...* p. 81.

## TEORÍA POÉTICA DE VICENTE GERBASI

escucharse el rumor del fuego y del agua, fuerzas naturales que en ocasiones agitan la tierra de manera trágica. Esta profundidad se corresponde con el sedimento del que habrá de surgir la poesía americana del futuro.

La poesía estuvo al principio estrechamente ligada a la música y a la danza. Poco a poco fue logrando su autonomía, su libertad, su propia imagen, como ocurre con todas las cosas



de acuerdo con la ley de la eterna evolución que rige el ser de la Naturaleza.

Poesía I

Decepción.

## POESÍA I

La poesía estuvo al principio estrechamente ligada a la música y a la danza. Poco a poco fue logrando su autonomía, su libertad, su propia imagen, como ocurre con todas las cosas de acuerdo con la ley de la eterna evolución que rige el ser de la Naturaleza.

## Poesía II

En el arduo trabajo de la poesía - en que hay de actitud mística, de oscuro esfuerzo, de hechicería,



Vicente

de exploración profunda del alma y de conocimientos mágicos de la naturaleza.

El poeta plasma la secreta y lúcida imagen de las vivencias esenciales del hombre.

## POESÍA II

En el arduo trabajo de la poesía - en que hay de actitud mística, de oscuro esfuerzo de hechicería, de exploración profunda del alma y de conocimiento mágico de la Naturaleza-, el poeta plasma la secreta y lúcida imagen de las vivencias esenciales del hombre.

Poesía III

El poeta que puede emplear el verbo universal,  
aun partiendo de experiencias locales; que puede  
mencionar lo que está en el alma de todos,



ha llegado a esa extraordinaria posibilidad por un constante y difícil trabajo interior.

Seefeld

trabajo interior.

### POESÍA III

... el poeta que puede emplear el verbo universal,  
aun partiendo de experiencias locales; que  
puede mencionar lo que está en el alma de todos,  
ha llegado a esa extraordinaria posibilidad por  
un constante y difícil trabajo interior...

fragmentos de LA RAMA DEL RELÁMPAGO

*LA RAMA DEL RELÁMPAGO*

Vamos ahora a abordar el segundo de los libros ensayísticos de Gerbasi: el titulado propiamente *La rama del relámpago*. Publicado en 1953, este sucinto volumen compuesto por once textos contiene el credo poético personal del autor, fuera de las limitaciones que supone el referirse a la obra de otros poetas, como hemos estado viendo. Aquí nos encontramos ante la expresión más profunda y genuina que puede ofrecernos un lírico sobre la creación en general y sobre la suya en particular; ello da idea de la inestimable importancia de este breve cuanto denso conjunto de textos.

## ALQUIMIA DEL VERBO

Se abre con unas consideraciones globales acerca de la poesía, advirtiendo la imposibilidad de opinar sobre el hecho, ya que la creación se refiere estrictamente a sí misma y es por tanto irreductible a cualquier explicación posterior. En consecuencia, ni siquiera los más grandes poetas saben referir cómo proceden en su labor.

También recuerda los orígenes de la poesía, estrechamente vinculada a la música y a la danza, y que poco a poco fue logrando la individualidad, alcanzando un nivel tal que puede considerarse como la más alta expresión del espíritu humano. En el transcurso de su historia, la poesía ha ido conformando lo que Rimbaud denomina la “alquimia del lenguaje”, es decir, la perfecta adecuación de las palabras al sentimiento. Y esta alquimia se produce en el interior del hombre, ya que el ejercicio de la poesía supone una honda exploración del alma, como afirma Gerbasi:

*En el arduo trabajo de la poesía -en que hay de actitud mística, de oscuro esfuerzo, de hechicería, de exploración profunda del alma y de conocimiento mágico de la Naturaleza-, el poeta plasma la secreta y lúcida imagen de las vivencias esenciales del hombre.<sup>54</sup>*

Además, un poema auténtico no es sólo la expresión del individuo, sino de toda la

---

<sup>54</sup> *La rama...* p. 85.

humanidad, ya que la proyección es extensiva y en el poema que escribe un hombre se refleja la experiencia vital de la especie. No obstante, el poeta adquiere el verbo universal mediante un arduo y constante trabajo interior, como el mago domina las fuerzas cósmicas poniendo su espíritu en conexión con ellas.

### EL POETA Y SUS DEMONIOS

En el segundo ensayo de este libro, Gerbasi habla del poeta como ser demoníaco, utilizando la expresión en el sentido platónico. El sufrimiento del poeta proviene de que está condenado a sentir el Universo sin poder explicárselo, por eso anhela el orden de las “matemáticas del cosmos”:

*Nos gustaría explicarnos el Universo con los números y no con los sentimientos para sufrir menos y estar más cerca de la libertad.<sup>55</sup>*

La condición del hombre como centro del Universo produce este sentimiento angustioso, ya que está condenado a sufrir el peso del misterio. Y esta sensibilidad es la que dará origen a *MPI*, libro en el que Gerbasi expone intensamente el drama humano ante la incógnita del mundo. Así pues, la finitud del hombre constituye su tragedia.

Al poeta, sin embargo, la contemplación del Universo le produce sobresalto, pero él lo acepta, ya que posee la palabra como puente entre el hombre y el cosmos, y también como arma, pues la palabra poética es una rebelión contra el misterio, y por ello el poeta adquiere la importancia de Prometeo al sublevarse contra los dioses y robarles el fuego para iluminar a los hombres.

Decíamos que Gerbasi toma el término *demoníaco* en el sentido platónico, y así cita el fragmento de *El banquete* en el cual el filósofo griego alude a la condición de lo

---

<sup>55</sup> *Idem*, p. 86

demoníaco como algo intermedio entre lo divino y lo mortal.<sup>56</sup> Nos encontramos, pues, con la definición del poeta como un *médium*, que corresponde tanto a la idea romántica como a la surrealista, en los tiempos modernos.

Encontramos, además, que el poeta es un ser rebelde y que despierta el espíritu de rebeldía en los demás hombres. Esta característica proviene de la angustia, como hemos observado antes, y la única defensa ante su desamparo existencial es la expresión. Como ser hiperestésico el poeta se convierte en un alucinado, y proyecta su alucinamiento en todas las cosas, estableciendo un vínculo entre ellas y el infinito.

En el apartado que titula "Poesía vivencial", insiste en la introspección del poeta para descifrar los misterios de su ser. Esta introspección le permitirá, al tiempo, descubrir el punto que lo enlaza a los demás hombres en su común destino. Con similares palabras lo expresa otro poeta, Aldo Pellegrini:

[El poeta] *Encuentra el punto de conjunción entre el individuo y el universo, y, por extraña paradoja, al sumergirse en lo más secreto y personal, descubre, de pronto, la zona impersonal, la que es común a todos los hombres, la que es común a los hombres y su universo.*<sup>57</sup>

La consideración trascendente de la poesía se extiende a todo el arte, pues éste nos revela un sentido superior de la existencia, aunque es la poesía la más compleja y reveladora de todas las expresiones artísticas. Ella fusiona el delirio de la experiencia que nos transmiten los sentidos con el don del lenguaje, cuyo dominio no puede alcanzar el

---

<sup>56</sup> En realidad Platón utiliza el término *genio*, pero el sentido es similar. Recordemos el fragmento aludido:

-Un gran genio, Sócrates, pues todo lo que es genio está entre lo divino y lo mortal.

-¿Y qué poder tiene?- le repliqué yo.

-Interpreta y transmite a los dioses las cosas humanas y a los hombres las cosas divinas, las súplicas y los sacrificios de los unos y las órdenes y las recompensas a los sacrificios de los otros. Colocado entre unos y otros rellena el hueco, de manera que el Todo quede ligado consigo mismo. A través de él discurre el arte adivinatoria en su totalidad y el arte de los sacerdotes relativa a los sacrificios, a las iniciaciones, a los encantos, a la mántica toda y a la magia. La divinidad no se pone en contacto con el hombre, sino que es a través de este género de seres por donde tiene lugar todo comercio y todo diálogo entre los dioses y los hombres, tanto durante la vigilia como durante el sueño.

*El banquete o Del Amor*. Traducción y notas de Luis Gil, Aguilar, Madrid, 1987, p. 82.

<sup>57</sup> Aldo Pellegrini: *Antología de la Poesía Surrealista*, Argonauta, Barcelona/Buenos Aires, 1981, p.22.

poeta sin antes ejercer su propio control mediante “una luminosa vigilia hacia dentro”, en expresión del mismo Gerbasi:

*Hay abismos en el alma a los que es difícil llegar. Tal vez el sueño nos conduzca a ellos en momentos en que maduros relámpagos nos sobrecogen.*<sup>58</sup>

Respecto a la imagen de los relámpagos, hallamos que es recurrente en Gerbasi: recordemos que expresa el momento de la iluminación creativa, y que a través de ellos regresan las impresiones que duermen en las profundidades de la psique humana. También, como vimos, el poeta emplea este símbolo en sus versos:

El relámpago me inventa una decoración de palmas,  
una iluminación de fiesta labriega,  
una luz láctea en el maíz derramado.  
(“Regreso a la aldea”, *LEC*)

El relámpago me devuelve  
la visión de puertas  
que gimen en la tiniebla  
(“Desamparo”, *RSC*)

un relámpago en el fondo fluvial de la memoria  
(“Sentido de la noche”, *LEC*)

## LA METÁFORA EN SU DIMENSIÓN MÁGICA

El apartado siguiente, dedicado a la metáfora, bien puede contarse entre lo más importante que ha escrito Gerbasi acerca del fenómeno poético, pues constituye la esencia de la poesía en general y, particularmente, de su obra. Comienza el poeta por situar la metáfora en la dimensión de la magia, de la creación, idea que comparte con

<sup>58</sup> *Larama...* p. 88.

otro gran autor contemporáneo: Octavio Paz:

*Para el poeta la metáfora es el medio por el cual le es permitido erigirse en mago, en creador. La metáfora eleva la palabra a una dimensión feérica. Por ella las percepciones, las vivencias, los objetos, se transmutan en representaciones animadas. La metáfora es un juego mediante el cual el espíritu realiza su secreto y sagrado anhelo de transformar y crear. Una bella metáfora es un milagro, y viceversa.<sup>59</sup>*

Se observa también en esta declaración el constante vínculo que Gerbasi establece entre la poesía y la actitud religiosa. Aquélla queda, pues, enmarcada en la esfera de la trascendencia, como una actividad eminentemente espiritual (“un ejercicio trascendente del alma expresado mediante el lenguaje”, según sus propias palabras) que lleva al hombre a encontrar su prerrogativa.

Curiosa es la relación que observa el poeta entre la metáfora y la ciencia. Podría tomarse como contradicción, mas una de las cualidades de la poesía es, precisamente, la de conciliar opuestos. Por eso en la vida práctica puede verse la transmutación de energía en luz eléctrica, en ondas hertzianas que a su vez se convierten en sonido e imagen; y, en el mundo del espíritu, podemos decir que el poema no es otra cosa que la expresión de la energía primordial humana, sublimada por esa actitud mágica que pone al hombre en contacto con las fuerzas universales. Así, escribe Gerbasi:

*Cuando un poeta logra una metáfora, multiplica, desintegra una serie de elementos y los reintegra en un mágico movimiento del lenguaje, en el que intervienen el color, la forma, la música, formando una unidad imprevista.<sup>60</sup>*

Por lo tanto, la metáfora (y, en sentido general, la poesía) no sólo es creación, sino también reducción de la pluralidad a unidad, síntesis del mundo o, como hemos expresado anteriormente, integración de los opuestos. Y aún más, la poesía supone la recreación del mundo: por ello, la metáfora, que está formada por elementos naturales,

---

<sup>59</sup> *La rama...* p. 89.

<sup>60</sup> *Ibid.*

no copia la Naturaleza, sino que la recrea, la reinventa en esa facultad demiúrgica que posee el poeta, y porque la reinventa, el poeta se funde con ella, alcanzando de este modo la unidad que es el origen. Así la poesía supone siempre un regreso al tiempo mítico y, a través del lenguaje, provoca la abolición del tiempo discursivo y también del propio lenguaje, puesto que ella existe desde “antes de que se profiriesen las palabras”<sup>61</sup> Por eso dice Gerbasi: “La metáfora es la más alta forma de superación del lenguaje.”<sup>62</sup> Y así como supera al lenguaje, también supera a la lógica, pues la metáfora posee su propia razón, en virtud de la cual se convierte en reflejo de sí misma, única y suficiente para expresar un mundo ilimitado: ésto es aquello, Yo es otro.

### POESÍA Y VIVENCIA

El siguiente apartado establece las relaciones del poeta con la realidad.<sup>63</sup> No sólo con el mundo exterior, sino con la realidad interna del poeta, tan patente como la otra. Su espacio íntimo se halla conformado por las experiencias que le son dadas en su existir sobre la tierra: ellas constituyen lo que podríamos denominar “los nutrientes” del poeta como ser especialmente receptivo. El poeta crea en su mundo interno una atmósfera emocional y representa la más alta superación de los sentidos en cuanto éstos son, por cierto, los grandes creadores, ya que aprehenden la realidad para que el hombre la transmute en poesía por medio de esa primordial alquimia del verbo.

Así pues, el subconsciente del poeta acumula infinitas vivencias, y siempre está presente un signo de fatalidad, pues es el ser que vive en perpetua vigilia. Ello provoca, así mismo, “un soplo de angustia, un anhelo, un ascenso y una caída.”<sup>64</sup> Importante es, de igual manera, la actitud artística frente al mundo, pues ella proporciona, junto a otros factores (tales como la permanente atención de sus experiencias, el estudio del fenómeno poético y el anhelo de expresión), el dominio del lenguaje. Seguidamente insiste Gerbasi en la índole mágico-religiosa del ejercicio poético: éste le confiere al hombre el sentido de la magia, el conocimiento de la belleza y la sabiduría poética. Al

<sup>61</sup> María Zambrano: *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 81.

<sup>62</sup> *La rama...* p. 89.

<sup>63</sup> Se corresponde por ello con la parte dedicada al vínculo del poeta con su país que vimos anteriormente en el ensayo dedicado a Díaz Casanueva en *Creación y símbolo*.

<sup>64</sup> *La rama...* p. 91.

mismo tiempo, hay en el poeta un anhelo de expresar la existencia en el mundo, en la realidad, y la poesía se convierte así en un documento vital, testimonio de angustia mas también de fe. Este arraigo en la realidad condena, en consecuencia, la poesía de evasión. El poeta opera sobre el mundo real, y ello se produce, como hemos señalado anteriormente, mediante la contemplación. Ahora bien, el principal objetivo de ésta es lo inmediato, lo que tiene el poeta ante sus ojos. La realidad muestra, pues, al poeta que sabe captarla, "su misterio, su perfección, su monstruosidad, su aspecto angélico y su aspecto demoníaco, su encantamiento, su sortilegio."<sup>65</sup> Este factor inscribe la poesía de Gerbasi en el campo que se conoce con el término de "lo real maravilloso", según la feliz expresión de Carpentier.<sup>66</sup> Ahora bien, el poeta vive en una dimensión sobrenatural por cuanto la naturaleza, la realidad y las experiencias constituyen para él lo sagrado.

Finaliza este apartado abogando por la autenticidad del poeta y, por consiguiente, de su poesía: el poema, antes de plasmarse por escrito, debe existir en el alma del poeta, y sólo así es auténtico y es bueno. Posee, por tal causa, un lado íntimamente humano y otro lado universal, y es esto lo que le otorga validez y plenitud absolutas.

## POESÍA Y NATURALEZA

Las posteriores reflexiones de Gerbasi tienen como eje la relación de la poesía con el paisaje, con la naturaleza. Muestran, pues, un aspecto que será fundamental en su propia obra poética y que tendremos ocasión de examinar ampliamente más adelante.

Para Gerbasi, la poesía nace de un profundo entusiasmo por la belleza que se va formando por el contacto con el ámbito natural. El poeta persigue la armonía con el paisaje y también la contemplación de su misterio. Y esto es consustancial a su ser desde los primeros días de su existencia, vinculándose así el sentimiento telúrico con otro gran tema de su poesía, como es la infancia:

*El paisaje en que transcurrieron los días de nuestra infancia, especialmente si ésta fue campesina, formó en nosotros el sentimiento de la naturaleza.*

*Nuestras primeras nociones del mundo germinaron en aquellos lejanos*

---

<sup>65</sup> op. cit., p. 92.

<sup>66</sup> Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*, Edhasa, Barcelona, 1979, p. 54.

*parajes de las horas mágicas. Nuestras primeras experiencias, nuestras más hondas vivencias tienen una estrecha relación con aquel paisaje. Por eso, pasado mucho tiempo, nuestras nostalgias, nuestras melancolías, nuestras tristezas o nuestras alegrías, en fin, muchas de las reacciones espirituales, se relacionan frecuentemente con los paisajes que conocimos en nuestros primeros años.*<sup>67</sup>

Tal es la determinante importancia del sentimiento ecológico en este autor. Y no habla únicamente de su caso particular, sino que observa que a través de la historia los poetas se han servido del ámbito bucólico para expresar las vivencias de su alma (entre los ejemplos más ilustres en España recordamos a San Juan de la Cruz y Garcilaso de la Vega).

Toma también Gerbasi el paradigma romántico, para el cual los elementos del paisaje se convierten en símbolos del sentir humano, pero, lejos de copiar la naturaleza, la poesía la transforma y la recrea, produciéndose en el auténtico poeta una verdadera comunión con el entorno. Y sólo mediante ésta puede expresarse el paisaje en el poema, tras un lento proceso interior que incluye el acendramiento del lenguaje. El sentimiento del entusiasmo como favorecedor de la poesía es también una reminiscencia romántica. Recordemos las palabras de Schelling, quien amplía este concepto a todo el arte en las siguientes palabras: "El arte debe únicamente su nacimiento a una viva conmoción de los poderes más profundos del alma, que llamamos entusiasmo."<sup>68</sup>

Para el autor venezolano, la naturaleza de América no ha sido expresada por los poetas en todo su esplendor. En su país se aproximó al paisaje autóctono Francisco Lazo Martí, de manera especial en lo que respecta al paisaje llanero; y, en el continente, César Vallejo y Pablo Neruda comienzan a descubrir el misterio de la tierra. Ellos crean un nuevo sentido (el verdadero, para Gerbasi) del paisaje, y son los primeros en desentrañar la caótica y majestuosa realidad americana, "donde impera la maravilla y la soledad prometeica del hombre."<sup>69</sup>

No obstante, los dos poetas citados cuentan con un insigne antecedente en la

---

<sup>67</sup> *La rama...* p. 92.

<sup>68</sup> *La relación del arte con la naturaleza*, SARPE, Madrid, 1985, p. 110.

<sup>69</sup> *La rama...* p. 94.

obra de Andrés Bello, si bien con una importante diferencia en el modo de nombrar la naturaleza de América: tanto Vallejo como Neruda se “zambulleron” en la entraña misma del paisaje, recreando en su obra la salvaje realidad de ríos, cordilleras, volcanes, selvas... etc. Bello, en cambio, presenta la naturaleza amoldada a un lenguaje clásico, el mismo que él había leído en los libros europeos, y, por consiguiente, encorsetada en la frialdad académica. No puede negarse que Bello fue el primero en nombrar lo venezolano en la poesía, pero con un lenguaje que pertenece al “Viejo Mundo”, inadecuado a la exultante realidad de América.<sup>70</sup> Así, los poetas venezolanos tienen en Bello un ilustre precursor, pero no se le puede imitar, debido a la evolución de las concepciones estéticas, y al deber de escribir una poesía correspondiente al tiempo actual:

*Lo ejemplar de Bello en poesía consiste en que fue él quien vio por primera vez y expresó nuestra naturaleza, iniciando así el camino de nuestra tradición poética. Nuestro deber es continuar su ejemplo, pero de tal modo que la poesía venezolana no permanezca en una situación estática, sino que cada vez más se hunda en el misterio de nuestra tierra y descubra nuevos valores que enriquezcan el alma venezolana.<sup>71</sup>*

Así se expresa Gerbasi como un poeta de su tiempo cuya obra, consecuentemente, responde según veremos a la profunda realidad de su país.

América precisa, para ser nombrada, de un lenguaje tenso, dinámico, que revele las entrañas de su indómita geografía con la cual el hombre se confunde. Éste no ha logrado aún dominar la naturaleza, como pretende Bello, sino que ella lo vence, capturándolo en su grandiosidad hasta devorarlo. Así ocurre, por ejemplo, con los personajes de las novelas de Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera.

Bello presenta una naturaleza ya dominada por el hombre y expresada en un lenguaje sosegado que corresponde a un mundo ideal, pero falso. Los poetas actuales deben, por el contrario, conformar su lenguaje a la realidad que los rodea para poder reflejarla con la mayor fidelidad. Esta es, en síntesis, la consideración de Gerbasi acerca

<sup>70</sup> Debe recordarse que en 1786 algunos críticos censuraban a los escritores americanos por seguir modelos europeos en lugar de inspirarse en la naturaleza del país original. Se establecía así la oposición entre naturaleza y herencia clásica, entre geografía e historia. V. Antonello Gerbi: *La disputa del nuevo mundo*, FCE, México, 1993, p. 307.

<sup>71</sup> *La rama...* p. 95.

de la figura literaria de Andrés Bello y de su influencia sobre la poesía hispanoamericana.

En el caso particular de Venezuela, hay un sentimiento predominante en el hombre de esta tierra: la soledad. Efectivamente, si Bello describió el paisaje venezolano bajo un punto de vista ideal, la realidad es que está teñido de tristeza, drama y desolación. El hombre vive en lo que Gerbasi denomina un infierno vegetal, donde el tiempo transcurre como un verano atroz y aplastante de soledad. Para el poeta, todo el paisaje, de la selva al mar y de la montaña a las costas del oriente se halla bajo el peso angustiante de la desolación. Y el hombre sucumbe a ese terrible destino sin poder encontrar una salida hasta la muerte. Lejos del mito europeo del “buen salvaje” en el paraíso terrenal, el habitante rural venezolano no sólo está condenado a luchar contra los elementos de una naturaleza maravillosa pero también hostil, áspera, violenta, llena de peligros acechantes, sino que, además, ha de soportar unas condiciones de vida miserables; y éstas condiciones son consecuencia de la despoblación, es decir, de la soledad. Tal sino dominará también buena parte de la poesía gerbasiana, como tendremos ocasión de comprobar.

La última parte de este ensayo continúa las reflexiones sobre la temática nacional en la poesía. Cuando estudiamos el libro anterior, *Creación y símbolo*, vimos en el ensayo dedicado a Humberto Díaz Casanueva un breve apartado titulado “El poeta y América”, en el cual Gerbasi anticipaba este tema. El autor venezolano se hace eco de las polémicas que ha suscitado la cuestión, e insiste en la falta de una expresión adecuada de la realidad de América por sus poetas. A los nombres ya citados de Pablo Neruda y César Vallejo como poetas de verdadero sentido americano, añade ahora los de Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva, además de Rómulo Gallegos en la novela. Para Gerbasi, éstos son autores que han logrado expresiones artísticas realmente autóctonas.

El mundo americano es descrito como un maravilloso caos que da fuerza y profundidad al alma de sus habitantes, y de todo el continente, son sin duda las regiones equinociales las más invadidas por el sortilegio, pues se encuentran aún en estado virginal y en ellas la naturaleza se manifiesta con toda su magia y esplendor. Pero esta condición se halla más próxima a lo demoníaco que a lo angélico, pues no hay que olvidar que las fuerzas naturales están completamente libres y aprisionan al hombre alucinado. En las siguientes palabras Gerbasi describe la geografía de su país en términos que abarcan lo real maravilloso:

*Basta haber vivido algún tiempo en una de nuestras perdidas comarcas, haber recorrido sus días en que los sonidos se petrifican y brillan en el sol de las cigarras; haberse recogido con los animales bajo las oscuras lluvias vegetales; haber sentido la noche como un viento arenoso, como relucientes garras negras, como insectos, como luciérnagas, como una leyenda de familiares fantasmas, haber sentido la noche como el olor del café y del cacao, como la fosforescencia de los espacios en que deambula el Tirano Aguirre, en que nacen voces de los árboles, de las rocas, de las tristes viviendas y de la más profunda soledad de la sombra, para darnos cuenta de que estamos en posesión de una insospechada experiencia.<sup>72</sup>*

Deberá disculparse la extensión de la cita, ya que en ella se encuentra la clave de la propia poética gerbasiana: reconocemos elementos que configuran su mundo lírico inconfundible, como los animales, la vegetación, la noche tropical y existencial en su extensión (que dominará de modo absoluto en *MPI*), el mundo de la niñez con sus “familiares fantasmas”, el olor del café y del cacao que impregnará sus poemas de reminiscencias infantiles, el mito del Tirano Aguirre, hijo de la noche y de la imaginación popular cuyos fuegos fatuos alumbrarán espectralmente los versos de Gerbasi, y siempre el ominoso destino de la soledad en el cual también el poeta se ve atrapado de modo inexorable. Pensemos que Gabriel García Márquez, en su célebre título *Cien años de soledad*, quiso hacer una metáfora del mismo sentimiento extendido a toda América del Sur.

Estas son las reflexiones de un poeta sobre el hecho poético en general, que sin embargo aportan ideas decisivas para la comprensión de su obra particular. En el transcurso del presente trabajo podremos comprobarlo en reiteradas oportunidades.

---

<sup>72</sup> *La rama...* p. 100.

La palabra poética es una rebelión



contra el misterio.

Díaz Vial

La palabra  
poética  
es una rebelión  
contra  
el misterio

## LA HERENCIA DE LA ESTÉTICA ROMÁNTICA

Hemos visto en páginas anteriores la influencia que tuvo en los planteamientos de Gerbasi el clásico libro de Albert Béguin *El alma romántica y el sueño*. A través de esta obra el poeta venezolano conoció las teorías de los poetas alemanes sobre la creación, e hizo suyas muchas de sus ideas. No obstante, y con objeto de enriquecer lo expuesto, consideramos oportuno resumir algunas de las hipótesis que se formularon en el Romanticismo acerca de la estética.<sup>73</sup>

Friedrich Wilhelm von Schelling fue el primer filósofo, desde Plotino, que hizo del arte y la belleza la coronación de todo un sistema. En su obra *System des transzendentalen Idealismus*, que data de 1800, intenta la conciliación de todas las oposiciones existentes entre el yo y la naturaleza a través del arte. Afirma el autor alemán que en la intuición artística el yo es, a la vez, consciente e inconsciente, existiendo al mismo tiempo deliberación e inspiración. Esta armonía de libertad y necesidad expresa la armonía que subyace entre el yo y la naturaleza. También afirma la intervención de un invisible impulso creador a nivel inconsciente que es igual a la actividad artística consciente.

En sus lecciones sobre *Filosofía del arte*, el idealismo trascendental se convierte en idealismo absoluto, y a través del arte las “ideas” infinitas, que expresan las diversas “potencias” implicadas en la suprema identidad absoluta del yo, son materializadas en formas finitas, de modo que lo absoluto aparece plenamente revelado.

También Hegel afirma que en el arte la “idea” (entendida como el concepto en su punto más alto de desarrollo dialéctico) se encarna en formas materiales: en esto consiste la belleza. El hombre, entonces, se explicita a sí mismo lo que él es y puede ser. Cuando lo material se espiritualiza a través del arte, tiene lugar a la vez una revelación cognoscitiva de la verdad, y una revigorización del observador. La belleza natural puede encarnar la idea hasta cierto punto, mas en el arte humano se da la suprema encarnación.

Los románticos consideraron que el arte, esencialmente, expresaba las emociones personales del artista. Esta idea principal se halla en algunas obras fundamentales, como la *Defensa de la Poesía*, de Shelley (1819), o el Prefacio de Wordsworth a *Baladas*

<sup>73</sup> V. el volumen *Estética, historia y fundamentos*, de Monroe C. Beardsley y John Hospers, publicado por Cátedra, Madrid, 1990.

*Líricas*, de 1800. El poeta en cuanto tal también se convirtió en centro de interés, con su compleja personalidad entrevista a través de su obra.

Se dio una nueva versión del enfoque cognoscitivo del arte al tomar la imaginación como una gracia especial del artista, facultad inmediatamente captadora de verdad, diferente y quizá superior a la razón y el entendimiento. La imaginación es, al tiempo, creadora y reveladora de la naturaleza y de lo que se oculta tras ella. Schlegel, Blake, Shelley, Baudelaire y otros compartieron esta idea sobre la imaginación, mientras Coleridge -a quien, recordemos, le fue dado en sueños un poema sobre el palacio de Kubla Khan- formuló la diferencia entre imaginación y fantasía: la segunda es un “modo de memoria” que opera de manera asociativa para recombinar los datos esenciales de los sentidos, en tanto que la imaginación es la “facultad unificadora” que disuelve y transforma los datos y crea la novedad y la cualidad resultante. La distinción (que se basa en Schelling) entre imaginación “primaria” y “secundaria” se da entre la creatividad inconsciente, implicada a la vez en los procesos naturales y en toda percepción, y la expresión consciente y deliberada de eso en la creación del artista. Así mismo distingue entre forma mecánica y orgánica, y concibe la obra de arte como un todo orgánico, cuyos elementos están profundamente vinculados entre sí, y dotada de una vitalidad que fluye desde dentro.

Los románticos formularon también la idea de que la obra de arte es en cierto sentido un símbolo, expresión material de un significado espiritual. Goethe diferencia la alegoría del símbolo, pues la primera es una combinación mecánica de lo universal y lo particular, y el símbolo supone una unidad concreta. Friedrich y August Wilhelm Schlegel se interesaron especialmente por el mito y la metáfora en la poesía.

Los poetas ingleses (Wordsworth en particular) realizaron una nueva lírica en la que el paisaje visible se apropiaba los atributos de la experiencia humana. En Francia también el movimiento simbolista veía la esencia de la poesía en determinados objetos simbólicos.

Hemos podido comprobar en esta exposición sobre la teoría poética de Gerbasi la presencia de algunas hipótesis planteadas ya por pensadores y poetas del Romanticismo. Al incorporarlas a su obra, el poeta venezolano se integra en la gran tradición que entiende la poesía como una de las formas de lo sublime, ejercicio trascendente que acerca al hombre a la dimensión sagrada y le restituye la unidad perdida consigo mismo y

con el cosmos.

V

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.  
Atrás queda la tierra envuelta en sus vapores,  
donde vive el almendro, el niño y el leopardo.



De "Mi Padre, el Inmigrante"

Oscar Perlij.

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.  
Atrás queda la tierra envuelta en sus vapores,  
donde vive el almendro, el niño y el leopardo.

de MI PADRE, EL INMIGRANTE

SERIE LA ESCRITURA DEL ATARDECER

Holograma sobre fotografía

20,3 x 25,4

Caracas 1989

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

ANTECEDENTES: *POEMAS DE LA NOCHE Y DE LA TIERRA* (1943)

En el libro *Poemas de la noche y de la tierra*, publicado por Vicente Gerbasi en 1943, pueden leerse dos textos consecutivos que anticipan, tanto en su forma como en su contenido, su gran libro de 1945. Nos referimos a “Crepúsculo en la aldea” y “El sueño del viejo”. En su forma porque en ambos poemas predomina el verso alejandrino, adecuado por su ritmo a la expresión grave y suntuosa, si bien estas dos composiciones se dividen en estrofas de cuatro versos, procedimiento que no será utilizado en la escritura de *MPI*. En su contenido, lo que es más importante, observamos expresiones en las cuales se halla de manera germinal el mundo que Gerbasi desarrollará dos años más tarde. Consideramos conveniente transcribir estos poemas en el apéndice para la cabal comprensión de su lírica posterior.

En “Crepúsculo en la aldea” encontramos, desde su primera estrofa, términos como *angustias, nostalgia, aldea, colinas*. En la quinta estrofa es un verso entero:

y es su vida una sombra que se acerca a la sombra

el que prefigura otros de *MPI*, como

sueño frente a la sombra: eso somos (III,5)

El hombre interrogando a sus calladas sombras (III,21)

[...] un decirle a las sombras:

“Esperad, esperad al hombre.

No le rechazéis, guardadle bien, que es vuestro hijo...” (XXI, 4-6)

y, desde luego, el *leitmotiv* que recorrerá todo el libro:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.

El sentimiento de angustia existencial, eje primero de *MPI*, se manifiesta ya en las estrofas séptima y novena de “Crepúsculo en la aldea”; al tiempo que el verso segundo de la última estrofa:

la aldea va encendiendo sus lumbres al misterio

se corresponde con el verso 9 del canto XXVI de *MPI*:

Aquí sólo el misterio puede encender su lumbre.

Pedro Díaz Seijas (1989:15) advierte además que

*La imagen de la aldea, que seguramente procede de su experiencia de la infancia, es la misma, con mayor o menor vigor de colorido, que encontraremos en su poema fundamental, publicado dos años después y dedicado a invocar el recuerdo de su padre, dentro de un contexto diverso, matizado de subjetivas evocaciones.*

En “El sueño del viejo” la evocación del padre de Gerbasi es manifiesta, así como encontramos también otros antecedentes de *MPI*. En el verso 3 de la segunda estrofa:

de noches junto al fuego, de lobos en la nieve

vemos ya el “fuego familiar, rodeado de leyendas” que aparecerá en el verso 29 del canto VII.

En la tercera estrofa, acaso la más explícita, figura el paisaje natal del padre, con términos e imágenes que volverán a encontrarse en 1945. Así

[...] la bíblica colina  
de su aldea, con trigos, campanas y canciones

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

estará también presente en el canto IV, verso 15:

como en una lejana colina de vendimias

y en los cantos VII:

Tu aldea en la colina redonda bajo el aire del trigo (1)

[...]

Tu aldea se acercaba a los coros del cielo,  
y sus campanas iban hacia las soledades (33,34)

Tú venías de una colina de la Biblia (43)

y VIII:

al tiempo de tu aldea con campanas (58)

La aldea paterna

al pie del Apenino, bajo la luz de un cuento

en el verso 4 de la misma tercera estrofa, volverá a ser evocada en el verso 25 del canto VII con la misma imagen:

Tu aldea estaba sola como en la luz de un cuento

El verso segundo de la quinta estrofa fusiona el recuerdo del padre y el ámbito nocturno, presentes ambos de manera determinante en *MPI*.

y ahora se levanta cuando viene la noche

En el primer verso de la estrofa séptima:

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

¿Qué interroga de noche el viejo en su misterio?

encontramos el antecedente de otros en *MPI*, así los versos 1 y 2 del canto XIII:

¿Quién me llama, quién me enciende ojos de leopardos  
en la noche de los tamarindos?

y el verso 30 del canto XIX:

cuando nos interrogamos: “¿quién me responde ahora?”

expresiones todas ellas de la gran pregunta existencial del hombre en la tierra.

Todo esto puede englobarse bajo el tema del enigma y del vacío, común a la obra de otros poetas hispanoamericanos contemporáneos (pensamos por ejemplo en Octavio Paz y en el Vicente Huidobro de *Altazor*). Poética del caos que va desde principios de siglo hasta la Primera Guerra Mundial.

También en 1943, Vicente Gerbasi publica otro libro de poemas, por el cual mereció el Premio Municipal de Poesía del Distrito Federal, el más prestigioso galardón de Venezuela después del Premio Nacional de Literatura: se trata de *Liras*, el tercero de sus libros poéticos. En este volumen -y por única vez en toda su obra literaria- Gerbasi se somete al rígido ejercicio métrico y sigue el esquema renacentista, si bien con un tono absolutamente personal.

Para el objetivo que nos proponemos, interesa destacar la lira II, en cuya última estrofa puede advertirse claramente otra anticipación de *MPI*:

Y que mi ser perdido  
en esta soledad desenfrenada,  
al misterio rendido,

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

como isla abandonada,  
espere su relámpago en la nada.

Versos que resumen el estado de ánimo que propiciará el gran poema posterior. En ellos se encuentra cifrada la idea de la soledad existencial, del hombre como isla a la deriva en la inmensidad del mundo, angustiado por la incógnita de su ser; y, en concreto, el último verso prefigura la definición de la existencia que se halla en estos otros de *MPI*:

Relámpago extasiado entre dos noches  
[...] eso somos. (III)

Estas son, a nuestro juicio, las claves más importantes que anticipan el poema de 1945. Claves necesarias para la correcta aprehensión del intenso mundo que se desarrollará en *MPI*.

El libro se presenta bajo la forma de un extenso poema dividido en treinta cantos (según la denominación del propio Gerbasi, y no “estancias”, como sostienen algunos críticos) que constituyen una entidad cerrada con absoluta coherencia, cuyas partes remiten unas a otras y, en ocasiones, se fusionan entre sí, según tendremos ocasión de comprobar.

Otra cualidad que se manifiesta en la primera aproximación es el carácter circular del poema: el primer verso y el último son el mismo, que se repite, además, como *leitmotiv* a lo largo del texto:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos

Pedro Díaz Seijas (1989:18) considera este libro como el núcleo de la obra poética de Gerbasi, ya que en él “pueden detectarse las características fundamentales de su discurso poético”, al tiempo que expresa, con palabras de Barthes, que se trata de una escritura en la que “bajo cada palabra yace una suerte de geología existencial en la que se reúne el contenido total del sustantivo.”

El poema está integrado, como hemos dicho, por treinta cantos cuya longitud oscila entre el único verso del canto final y los noventa y cinco del canto XIX, el más extenso de todos. El verso predominante es el alejandrino. Gerbasi contempla en su formación poética el proceso evolutivo del Romanticismo y el Modernismo hispanoamericanos, y, si bien aporta una nueva significación en su lenguaje lírico, prefiere expresar su mensaje sirviéndose de la cadencia del verso alejandrino en su rica tradición medieval que, recordemos, fue rescatada por los modernistas, Rubén Darío especialmente. Así confluyen en el poema gerbasiano, por un lado y en el aspecto meramente formal, la herencia de la poesía castellana y, por otro, “un nivel semántico en el que vuelca todo el universo de modernidad de su obra creadora.” (Díaz Seijas, *ibid.*) Remitimos al apartado sobre la técnica para un mayor desarrollo de las cuestiones de forma.

El gran tema que rige todo el libro es la angustia existencial. Otros que complementan este motivo primero son la noche, el tiempo, la memoria, la soledad, el hombre, el paisaje y, por supuesto, el padre del poeta.

El elemento nocturno tiene en el poema presencia determinante, de hecho lo abre y lo cierra con el verso

Venimos de la noche y hacia la noche vamos

extendiéndose además a lo largo de todo el texto.

Pedro Díaz Seijas (1989:20) establece una clasificación con estos temas que conforman la estructura semántica del poema:

- el hombre y el tiempo (cantos I-VI)
- el paisaje de origen del padre, en función del recuerdo del hijo (VII-XII)
- la viva presencia del padre en su retiro campesino de inmigrante, poblada de misterios y de una absorbente fuerza telúrica (XIII-XIX)
- el hombre venezolano como recio fruto de la tierra (XX-XXVI)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

*-invocación del hijo al padre en la búsqueda de su destino en el mundo  
(XXVII-XXX)*

Observaremos seguidamente y de manera más detenida los más importantes motivos que vertebran la escritura de *MPI*.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

ESPACIO CÓSMICO (LA NOCHE)

Como hemos apuntado anteriormente, el elemento nocturno domina la composición del poema, no sólo con el nombre genérico *noche*, sino también con diversos matices que apuntan a esta idea principal: sombra, luto, negro, misterio, tumba, muerte, penumbra, abismo, sueño, oscuro, insomne, nada, silencio, enigma, caída de la luz, tristeza, estrellas, soledad, tiniebla, tenebroso, nocturno, pesadumbre, profundidad, astros, constelaciones, luciérnagas.

Para la tradición simbólica la noche está relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Recordemos que Hesíodo le dio el nombre de madre de los dioses por ser opinión de los griegos que la noche y las tinieblas han precedido la formación de todas las cosas. Por ello, como las aguas, tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte.<sup>1</sup>

Para Gerbasi la noche es también origen, principio, mas de igual manera supone el fin hacia el cual tiende el hombre, en una metáfora del eterno retorno. Así lo manifiesta en el primer verso del poema que es también el último, según hemos dicho:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos

y que aparece en total cinco veces a lo largo del libro, concretamente en los cantos I, II, V, XXV y XXX. Cabe, no obstante, distinguir entre dos conceptos de noche, explícitos ya en el primer canto: la noche cósmica, metafísica, que envuelve no sólo al hombre, sino al mundo, y que envuelve también todo el poema, "la vasta noche elemental" podríamos denominarla con la expresión borgiana<sup>2</sup>, es decir, la noche que contiene en su inmensidad al hombre y los elementos; y "la noche cotidiana, la que no es noche aún",

<sup>1</sup> Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985, p. 326.

<sup>2</sup> Jorge Luis Borges: "On his blindness", en *Obras completas*, vol. 3, Emecé, Barcelona 1989, p. 480.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

sino descanso breve que tiembla en las luciérnagas  
o pasa por las almas con golpes de agonía (I,20-22)

En una ojeada general podemos destacar la presencia de la noche en los versos siguientes:

Pero también la noche con ciudades dolientes,  
la noche cotidiana, la que no es noche aún (I, 19,20)

la noche que desciende de nuevo hacia la luz (I, 23)

Relámpago extasiado entre dos noches (III, 1)

cuando una mariposa de la noche (IV, 4)

por la humedad nocturna de los espantapájaros (IV, 40)

El hombre es de la noche que lo sigue (IV, 43)

donde curva la noche su lentitud de estrellas (IV, 64)

y lentos me aprisionan los círculos nocturnos (V,5)

*donde caen las sombras, donde el silencio cae* (V, 8)

ahogados en la noche, rendidos a las algas (VI, 5)

hacia las ciudades que esperan la noche con luto y alegría (VIII, 4)

y debajo de tus noches, y debajo de tus soledades (VIII, 19)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

tendido en las noches calientes (VIII, 49)

Y aún era la noche oscura como un tambor (VIII, 53)

La noche, la noche llena de rumores de tamarindos (VIII, 55)

Y anduviste de noche entre las mariposas (X, 22)

recogido en mi gesto como habitante que sale de la noche (XI, 20)

donde la noche mora temblando en los jazmines (XI, 27)

padre de mi tristeza nocturna (XI, 41)

cuando la noche viene impulsando colores densos por el cielo (XII, 6)

la noche derrama su pesadumbre y el querer estar a solas (XII, 10)

en la noche de los tamarindos (XIII, 2)

Ellos son los habitantes de la noche (XIII, 5)

y los pájaros nocturnos visitan la iglesia de la aldea (XIII, 8)

Y es la noche que ampara la existencia a solas (XIII, 14)

las flores de la noche en la memoria (XIV, 8)

Sí, la noche sostenida en las grandes hojas espesas (XV, 1)

ese reclamo eterno de la tierra en la noche (XV, 14)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

donde la noche congrega a los hombres con sus guitarras (XVI, 33)

bajo el silencio solitario de las estrellas (XVI, 35)

Ahí te acogían, y ahí estaba tu noche (XVII, 1)

En medio del vaho que aguarda la noche (XIX, 88)

Aquí la noche deja los juncales (XX, 1)

un lento aproximarse de la noche (XXI, 2)

reían hasta la noche (XXI, 24)

¿Acaso lloraste a veces bajo la medianoche (XXIII, 4)

Allí estaban tus noches (XXIV, 19)

y el tinajero en el corredor de la medianoche (XXIV, 25)

y las lluvias nocturnas que nos lanzaban a un oscuro amanecer (XXIV, 26)

y hacia la noche, y hacia mi madre (XXV, 56)

Bajo la noche (XXVI, 22)

sus alcoholes en la noche (XXVIII, 7)

Ahí va como un río el mármol por la noche (XXIX, 15)

de las almas que llegan al panteón nocturno (XXIX, 17)

*MIPADRE, EL INMIGRANTE*

La imagen circular de la noche que envuelve todo el poema queda, además, expresada por las siguientes imágenes:

todo queda cerrado por anillos de sombra (II, 5)

Se nos cae la mirada en anillos de luto (IV, 37)

y lentos me aprisionan los círculos nocturnos (V, 5)

Existe, por otra parte, una identificación de la noche con la naturaleza, como puede observarse en los ejemplos que señalamos a continuación:

cuando una mariposa de la noche  
viene a besar la sombra de nuestro corazón (IV, 4,5)

Y aún era la noche oscura como un tambor,  
salvaje como las patas, las uñas y los dientes del tigre.  
La noche, la noche llena de rumores de tamarindos,  
de cocoteros movidos por una brisa (VIII, 53-56)

Y anduviste de noche entre las mariposas  
de luto, que visitan los ranchos tenebrosos (X, 22, 23)

Ráfagas solitarias se acercan a mi frente,  
donde la noche mora temblando en los jazmines (XI, 26,27)

¿Quién me llama, quién me enciende ojos de leopardos  
en la noche de los tamarindos? (XIII, 1,2)

y tensos pasos hunden

MI PADRE, EL INMIGRANTE

las flores de la noche en la memoria (XIV, 7, 8)

Sí, la noche detenida en las grandes hojas espesas (XV, 1)

ese reclamo eterno de la tierra en la noche  
que a veces llora y grita y ronca en la pantera (XV, 14,15)

Aquí la noche deja los juncales  
con sangrientos reflejos (XX, 1,2)

Es, pues, la de Gerbasi, una noche tropical, adensada de misterios de la fauna y flora venezolanas. Una noche donde vigilan los ojos del leopardo, se escucha el rugido de la pantera o se puede contemplar, alucinadamente, la danza de las luciérnagas en la oscuridad.

En la noche el poeta encuentra el ámbito adecuado para la expresión de su mundo interior, poblado, en este caso, de espectros convocados por la memoria, de angustia, de nostalgia, de tristeza. Ámbito también para la proyección de mitologías personales como su padre, su aldea, su infancia, y mitologías populares, como la del Tirano Aguirre, que veremos posteriormente.

El descenso del poeta hacia la noche es el descenso a su propio espíritu. De esta manera, la “noche oscura del alma” -recordando la expresión de San Juan- es para Gerbasi la noche universal, de la que proceden todos los hombres y a la cual están abocados; pues únicamente desde la interiorización puede el poeta acceder al exterior, desde lo personal alcanzar lo cósmico. A esto aluden las palabras de Víctor Hugo:

*Cosa inaudita: dentro de uno mismo es donde hay que ver lo exterior. El profundo y oscuro espejo está en el fondo del hombre. Abí está el terrible claroscuro. La cosa reflejada por el alma es más vertiginosa que la cosa vista directamente. Es más que la imagen: es el simulacro, y en el simulacro hay algo espectral... Al asomarnos al pozo que es nuestro espíritu, divisamos en él a una distancia de abismo, en un estrecho círculo, la inmensidad del*

*mundo.*<sup>3</sup>

Conforme con esta importancia de la nocturnidad, señala José Barroeta (1992:83) que

*La noche, como punto de partida y regreso, origen y destino, aparece en Mi padre, el inmigrante como ordenadora rigurosa y como testimonio del ser.*

*Se trata de una noche universal que el poeta separa claramente de la noción de la noche como componente convencional del día.*

Observa también Barroeta la relación -en cuanto a la dimensión simbólica- con los *Himnos a la noche* de Novalis. Hemos de recordar, a este respecto, que el grupo "Viernes" introdujo en Venezuela -además de otras importantes corrientes poéticas europeas- la gran voz del Romanticismo alemán, con Novalis y Hölderlin a la cabeza. No sorprende, pues, encontrar en Gerbasi rasgos neorrománticos, ya que es un poeta que conoce bien la literatura contemporánea de otros países, así como las fuentes de la modernidad.

Posee la noche en Gerbasi un profundo sentido mítico, relacionando así al hombre con la tiniebla, con el caos primigenio cuya referencia inmediata es la nada bíblica. Recordemos las palabras del *Génesis* :

*2 Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas.*<sup>4</sup>

La noche contiene en su hondo seno el enigma intenso y angustioso de la existencia, y, al mismo tiempo, constituye la única respuesta que se ofrece a la contemplación del poeta. De esta manera, el *leitmotiv* que recorre el poema:

<sup>3</sup> Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, sección de Lengua y Estudios Literarios, Madrid, 1993, p. 106.

<sup>4</sup> *Textos bíblicos. Antología*, Ediciones ORBIS, S.A. y Editorial Origen, S.A., Barcelona, 1982, p. 7.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Venimos de la noche y hacia la noche vamos

se erige en concluyente respuesta a la interrogación con que finalizaba Rubén Darío su poema "Lo fatal":

iy no saber adónde vamos  
ni de dónde venimos...!<sup>5</sup>

En el canto XIII puede observarse de manera explícita la fusión de noche y muerte, así como la manifestación del misterio existencial. El susurrante movimiento de las hojas de los tamarindos evoca aquí el silencio, la muerte. la nada acechante:

¿Quién me llama, quién me enciende ojos de leopardos  
en la noche de los tamarindos?  
Callan las guitarras al soplo misterioso de la muerte  
[...]  
y los pájaros nocturnos visitan la iglesia de la aldea,  
por donde pasan todos los muertos (1-3; 8,9)

Pedro Díaz Seijas (1989:30) sostiene también que "La noche, en la poesía de Gerbasi, es el gran símbolo de la nada". Para este crítico, la palabra *noche* constituye un eje semántico de ricas proyecciones significativas. Así, por ejemplo, el poeta la asocia a la pesadumbre y a la soledad:

la noche derrama su pesadumbre y el querer estar a solas (XII, 10)

También se halla (en esta ocasión junto al día) plena

de profundidades de lo eterno,

<sup>5</sup> Rubén Darío: *Poesía*, Planeta/Autores Hispánicos, Barcelona 1987, p.147

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

en una densa agitación de oscuros caballos celestes  
 que se agigantan para el engendro de un poderoso enigma  
 sobre las montañas, sobre las ciudades  
 y las frentes pensativas. (XII, 20-24)

Observamos también la relación de la noche con la nada, en “un sugerente mundo de significatividad, en el que la noche derrama sus misterios y crea nostalgias y tristezas en lo más profundo de su alma (Díaz Seijas, 1989:31)

Pueden establecerse conjuntos binarios de carácter semántico en los cuales la noche define circunstancias diversas, relacionándose con otro sustantivo. Así, en estos ejemplos dispersos:

Relámpago extasiado entre dos noches (III, 1)  
 cuando una mariposa de la noche  
 viene a besar la sombra de nuestro corazón (IV, 4-5)

La frente va perdida, como ráfaga fría  
 por la humedad nocturna de los espantapájaros (IV, 39-40)

El hombre es de la noche que lo sigue (IV, 43)

donde curva la noche su lentitud de estrellas (IV, 64)

y lentos me aprisionan los círculos nocturnos (V, 5)

hacia las ciudades que esperan la noche con luto y alegría (VIII, 4)

Cuando la noche viene impulsando colores densos por el cielo (XII, 6)

en la noche de los tamarindos (XIII, 2)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Y es la noche que ampara la existencia a solas (XIII, 14)

y las lluvias nocturnas que nos lanzaban a un oscuro amanecer (XXIV, 26)

Otros grupos binarios que pueden establecerse tomando como base el término *noche* son los siguientes:

**noche**  
 densidad  
 tamarindos  
 soledad  
 flores  
 sombra  
 agua  
 olvido  
 agonía  
 sueño  
 confines  
 demonio  
 canción  
 geometrías

En la dimensión metafísica de *MPI*, la noche se encuentra implícitamente asociada a la muerte y a la nada. Puede decirse, por ello, que los tres términos mencionados pertenecen al mismo campo semántico.

Recordemos que, en el paradigma mítico más frecuente, la muerte asume el valor de un "paso" o también de una "prueba" a través de la cual se accede a una condición distinta, pero que, de todos modos, asegura una continuidad de existencia en otra vida. Esta condición puede ser considerada como la reconstitución de la integridad y de la perfección

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

originarias, en la que el hombre gozaba de la inmortalidad como su estado natural; o bien puede consistir en el paso a una nueva existencia, más o menos correspondiente a la terrenal, de donde deriva la prosecución del infinito (y el hombre puede vivir esta nueva vida, ya sea en su plenitud, ya sea en forma de sombra). A veces la muerte puede representar la liberación de los límites de la individualidad: en consecuencia el hombre (no ya individualizado) o su espíritu (liberado de los caracteres personales) es absorbido en el todo.<sup>6</sup>

En el poema de Gerbasi, por el contrario, la noche manifiesta una concepción absolutamente nihilista de la existencia. No hay ninguna salida, ninguna esperanza de romper el círculo nocturno que envuelve y aprisiona al hombre. Éste sale de la nada y hacia ella se dirige en un incesante retorno que repite obsesivamente el verso fundamental:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.

No se da en Gerbasi ninguna condición que asegure una continuidad de existencia en otra vida. El hombre está expresamente condenado a la nocturnidad, entendiendo ésta como carencia de vida, es decir, como negación de la existencia: no hay nada, o, más correctamente dicho, nada hay, si no es la noche, la tiniebla, la muerte:

Ahí va como un río el mármol por la noche,  
y resuenan las voces  
de las almas que llegan al panteón nocturno. (XXIX, 15-17)

No debe pensarse, sin embargo, que sea éste el único signo dominante del libro. Junto a él, y como hermosa compensación, asistimos al prodigioso desfile de la vida en todas sus manifestaciones. El poeta sabe que nombrar las cosas es, de alguna manera, crearlas, y sobre todo fijarlas en un afán de conjuro contra el tiempo y contra la muerte. Por eso nombra en una cadena de imágenes que puede verse, por ejemplo, en el canto XV: las raíces, las piedras

<sup>6</sup> *Enciclopedia de la Filosofía*, Garzanti/Ediciones B, Barcelona, 1992, p. 688.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

y las frutas, los árboles. los pantanos, las cuevas, el armadillo, la selva, el río, las madrugadas de las lluvias calientes, el murmurar de árboles y animales, la pantera, las semillas, el nacer de la hoja y el abrir de la flor (explícitas manifestaciones del principio de la vida). Y esta exaltación vital supone, sin duda, una afirmación de la existencia, aunque únicamente sea en lo que tiene de tránsito entre una noche y otra: “paréntesis de incierta maravilla”, como expresa en el canto IV al referirse a la condición humana:

Sí, la noche sostenida en las grandes hojas espesas,  
 en las líneas que bajan hasta las aguas negras,  
 como lentas serpientes encantadas por los brujos,  
 en los brillos que huyen como soplos azules,  
 dando un temblor fugaz a las ocultas flores,  
 te dio el secreto antiguo de mi ardorosa tierra.

Tocaste las raíces, las piedras y las frutas,  
 abrazaste los árboles, corriste por pantanos,  
 penetraste en las cuevas, heriste al armadillo,  
 que semeja un cruzado de bruñidas corazas,  
 perdido en la penumbra de la selva y el río.  
 Viste las madrugadas de las lluvias calientes  
 y oíste el murmurar de árboles y animales,  
 ese reclamo eterno de la tierra en la noche  
 que a veces llora y grita y ronca en la pantera.

Y viste el estallido de las grandes semillas,  
 y el nacer de la hoja y el abrir de la flor. (XV, 1-17)

La noche, señalamos anteriormente, es también ámbito favorable para la proyección de la mitología gerbasiana, divisible en dos grupos: uno personal y otro general. Pertenecen al primero las referencias al padre, a la aldea y a la infancia del poeta; al segundo la creencia popular en el alma errante del Tirano Aguirre, que aparece por las noches bajo la forma de fuegos fatuos atemorizando a la población.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

En el canto XXIV puede observarse la fusión de motivos que hemos adscrito al primer grupo. El tema dominante en este canto es, efectivamente, la rememoración de la infancia del poeta en su aldea natal y en la casa de su padre, única posesión lograda con el esfuerzo de una vida. Casa pintada de blanco y bendita con palabras de la Biblia -ya en el verso 43 del canto VII recordaba: "Tú venías de una colina de la Biblia"-.

El poeta, pues, describe su aldea con casas rojas, azules, verdes, amarillas, con una plaza y una iglesia. Veamos así cómo en esta evocación nostálgica se entrecruzan los tres puntos de referencia mencionados: la figura paterna, el pueblo y la propia infancia de Gerbasi. Completan el cuadro familiar la madre y los hermanos pequeños. Lo remitimos al apéndice por su extensión.

Con respecto al mito del Tirano Aguirre, Gerbasi lo utilizará como motivo central en un libro publicado diez años después de *MPI: Tirano de sombra y fuego* (1955). Personaje histórico, Lope de Aguirre (entre 1511 y 1516-1561) era natural de Oñate, en la provincia de Guipúzcoa, y se enroló en la expedición de Pedro de Ursúa por el Amazonas en busca de El Dorado, en 1559. Entre sus andanzas sabemos que desembarcó en la costa de Borburata con sus compañeros, y pasó algunos días en Valencia, desde donde escribió su célebre carta de rebeldía al rey Felipe II. Aunque de origen noble, a su llegada al Perú se dedicó a domar potros y se erigió en jefe de algunos motines, protagonizando sangrientos sucesos entre los cuales se cuenta que asesinó a su propia hija para que no cayera en manos de sus compatriotas. Finalmente fue asesinado por éstos en Barquisimeto. El recuerdo de sus crímenes no se ha extinguido aún en la memoria de los venezolanos, y así, cuando en las noches oscuras se levantan fuegos fatuos en las llanuras de la costa de Borburata, los habitantes de la comarca creen que se trata del alma errante del Tirano Aguirre, que no encuentra dicha ni reposo sobre la tierra. El propio Gerbasi lo relata de esta manera:

*[...] cuentan que el alma en pena del Tirano sale de noche en forma de azuladas bolas de fuego que al impulso del viento ruedan por la sabana.*

*Siendo o no el alma del Tirano, lo cierto es que en estos lugares salen livianos fuegos fatuos que se mueven o saltan al más débil soplo de la brisa. Hemos*

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

*visto este fenómeno andando a caballo en las estrelladas noches de agosto.*<sup>7</sup>

Observamos que en *MPI* existen algunas referencias a este mito, siempre asociado al elemento fuego, como en la tradición. Así, pueden leerse en el canto IV los siguientes versos:

donde las lumbres danzan  
como reminiscencias de muertos familiares (54-55)

que anticipan la mención explícita de los versos 68 y 69:

con el azufre del Tirano Aguirre  
danzando en las colinas

de la misma manera, en el verso 25 del canto X hallamos otra mención similar:

Y viste danzar llamas, las llamas del Tirano

así como en los versos 28 y 29 del canto XI leemos:

Fugaces resplandores pasan entre mis huesos,  
mientras voy escuchando mis pasos en el polvo.

Y en el canto XV:

en los brillos que huyen como soplos azules,  
dando un temblor fugaz a las ocultas flores (4,5)

También en el canto XIX podemos encontrar otra mención al Tirano en los versos 88 y 89:

---

<sup>7</sup> Vicente Gerbasi: "Evocación de mis aldeas", en *Poesía*, homenaje a VG, nº 62/63, julio-octubre 1984, Universidad de Carabobo, p. 82.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

En medio del vaho que aguarda la noche  
para mover los visitantes azules

Observamos también que la noche en Gerbasi es un elemento claramente interior, de hondo arraigo en las profundidades del ser. De este modo se vincula al concepto existencial que veremos después, en el capítulo dedicado al hombre.

En efecto, desde el canto II puede advertirse esta condición de lo nocturno, cuando leemos por ejemplo:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.  
Los pasos en el polvo, el fuego de la sangre,  
el sudor de la frente, la mano sobre el hombro,  
el llanto en la memoria,  
todo queda cerrado por anillos de sombra. (1-5)

Versos en los que la presencia de elementos pertenecientes al campo de lo humano (pasos, sangre, frente, mano, hombro, llanto) quedan envueltos y delimitados por el elemento sombra, que se asocia directamente a la oscuridad, es decir, a la noche.

En versos posteriores es notable cómo este concepto de lo interior se amplía hasta entroncar con el misterio y dirigirse hacia la muerte, etapa última de este transitar inexorable del ser por el tiempo. Así, puede hacerse una relación de términos que expresan esta idea en progresión:

alma-penumbra-cavar-hacia dentro-enigma-caer-abismo-mirar-interior-muerte:

Mas en el alma caen acordes penumbrosos.  
La pesadumbre cava con pezuñas de lobo.  
Escuchad hacia dentro los ecos infinitos,  
los cornos del enigma en vuestras lejanías.  
En el hierro oxidado hay brillos en que el alma  
desesperada cae,

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

y piedras que han pasado por la mano del hombre,  
 y arenas solitarias,  
 y lamentos del agua en cauces penumbrosos.  
 ¡Reclamad, gritando hacia el abismo,  
 el mirar interior que hacia la muerte avanza! (8-18)

Incluso el amor, que en medio de este sentimiento agónico es la única presencia cierta, conlleva implícita la muerte a través de la simiente. Ésta es, en la tradición, símbolo de las fuerzas latentes, no manifestadas; de las posibilidades misteriosas cuya presencia no se sospecha a veces y que justifican la esperanza. También simboliza el centro místico, el punto no aparecido del que irradian todas las creaciones y crecimientos del vasto árbol del mundo.<sup>8</sup> Pero esta simiente de que habla Gerbasí es portadora, como hemos dicho, de la muerte, estableciéndose así la universal relación eros-thanatos. Puede verse mejor en los versos 24-26:

Sólo el amor descansa entre dos manos,  
 y baja en la simiente con un rumor oscuro,  
 como torrente negro...

y 30:

Mas la simiente trae a la visible e invisible muerte.

Por lo tanto, frente a la interpretación simbólica, la gran fuerza que late en la simiente es la muerte, y ello, obvio es decirlo, no justifica ninguna esperanza. Este aspecto confirma una vez más el patente nihilismo que recorre todo el poema gerbasiano: si la simiente representa la vida en potencia, en este caso se produce la negación de la existencia al llevar en sí la muerte. De ahí que el hombre esté abocado, sin remedio, a la noche: "hacia la noche vamos". Con palabras similares lo expresa también María Zambrano: "Para la poesía, a la muerte nada la vence, si no es momentáneamente, el amor. Sólo el amor. Pero el amor

---

<sup>8</sup> Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, p. 414.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

desesperado, el amor que va irremisiblemente también, hacia la muerte.”<sup>9</sup> Los dos versos finales expresan también esta idea:

¡Llamad, llamad, llamad vuestro rostro perdido  
a orillas de la gran sombra!

En el canto IV encontramos de nuevo la imagen del descenso. El poeta enumera una larga serie de elementos en sucesión alternativa entre lo físico y la abstracción (sangre, reloj de arena, retrato, hilo, salero, rumor del día, mariposa de la noche, sombra de nuestro corazón, acordes de luto, rostros, cenizas, manos, grano que cae, penumbra, máscaras, flautas del sol, pensamiento, tierra) para significar que todos ellos comparten con él la existencia y que, como él, están destinados a sucumbir ante el paso del tiempo. Así, tenemos el elemento sangre como expresión más genuina de la vida que transcurre, y que “desciende en secreto hacia mi muerte”, arrastrando consigo todo aquello que conforma el devenir del poeta:

Lo que siento en mi sangre como un reloj de arena,  
cerca de algún retrato, del hilo y del salero;  
lo que escucho en mi sangre como un rumor del día,  
cuando una mariposa de la noche  
viene a besar la sombra de nuestro corazón;  
lo que escucho en mi sangre como acordes de luto,  
cuando todo se apaga y todo es un ayer,  
con rostros, con cenizas y manos en la sombra;  
lo que escucho en mi sangre como grano que cae  
en la penumbra de los aposentos,  
donde el espejo de hundida confianza  
destruye vanamente las máscaras del hombre:

---

<sup>9</sup> *Filosofía y Poesía*. Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, p. 34.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

lo que escucho en mi sangre como flautas del sol,  
 cuando mis hijos danzan en torno a mi existencia  
 como en una lejana colina de vendimias;  
 cuando el pensamiento transforma mis secretos  
 en abismos de yedras,  
 y reclino mi frente sobre el vino nocturno;  
 cuando siento mis pasos en la tierra,  
 y cuando digo: tierra,  
 y sé que estoy aquí iluminándome,  
 amándola y oyendo su mandato, que es el existir,  
 es lo que desciende en secreto hacia mi muerte (1-23)

En otros versos encontramos expresado el mismo concepto de descenso que estamos viendo:

caída de la luz en la tristeza (30)

Se nos cae la mirada en anillos de luto,  
 en juncales de miedo, en estrellas de plata (37-38)

Atrás quedan abismos en que mis ojos caen (42)  
 Y todo avanza en mí y todo cae, y todo es un rumor (56)

donde curva la noche su lentitud de estrellas (64)

con guitarras caídas junto al corazón (66)

En el canto V el poeta cae en sí mismo, y en esta ocasión la caída es, de alguna manera, producida por el padre, según puede verse en el primer verso:

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

A veces caigo en mí, como viniendo de ti

y, retomando el carácter metafísico, hallamos en los dos últimos versos un reloj de piedra (símbolo de tiempo detenido, eternidad, muerte)

donde caen las sombras, donde el silencio cae.

También en el verso 12 del canto VI leemos otra imagen de la caída:

y con rocas lejanas donde los astros caen

En este canto es explícita la relación de la noche con la muerte, a través de una imagen de gran fuerza simbólica: el barco. Recordemos que el barco era objeto de culto en Mesopotamia, Egipto, Creta y Escandinavia principalmente. Estaba asociado al viaje del sol por el cielo y al “viaje nocturno por el mar” y también a otras deidades y a los espíritus de los muertos.<sup>10</sup> Por esta razón la barca siempre ha aparecido unida a los ritos funerarios, como transporte de los muertos por el océano del más allá. Esta creencia está muy extendida entre los pueblos de Oceanía y Egipto, como hemos dicho, donde se mantiene que el alma del fallecido debe recorrer las doce regiones del mundo inferior en una barca, navegando a través de mil peligros. De esta manera leemos en los versos de Gerbasi:

El velero lustroso de la muerte  
pasea tu silencio por mis mares sombríos,  
entre brillos de un agua negra en ondas,  
donde cantan marinos de otro tiempo,  
ahogados en la noche, rendidos a las algas  
que transportan las sombras (1-6)

Versos cuyo antecedente puede hallarse en estos otros del poema “Vigilia del naufrago”,

<sup>10</sup> Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, p. 98.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

correspondiente al libro del mismo nombre (1937):

Al este, en un ruido de marineros sin gargantas  
y anclas de negros buques llegados al azar,  
se desprenden puertos fatigados en pesados aceites.

Otro ejemplo de caída hacia dentro observamos en el canto VIII. Aquí el que cae no es el hombre, sino los elementos que simbolizan agentes naturales y la dimensión cósmica, respectivamente asociados a la humanidad:

y las tempestades agitaban los mares de tu corazón  
con truenos y estrellas caídas  
en las oscuras soledades del alma. (22-24)

En el canto XXVI encontramos una íntima relación con los versos que hemos visto del canto VI (1-6). En efecto, hay una imagen común de la muerte, y ahora leemos el destino final donde cae el hombre con todos los avatares de su existencia:

aquí donde la hora sella labios malditos,  
levantando humaredas, viviendas fantasmales,  
aquí los gritos caen, las blasfemias, los llantos  
[...]  
Aquí ni la palabra ni el gesto nos sostienen,  
y los huesos encuentran su tenebroso espejo.  
Aquí sólo el misterio puede encender su lumbre  
y acoger nuestro fin con brillos de azucenas. (3-5, 7-10)

Lectura que nos lleva, por último, al canto XXIX, que representa la absoluta consumación de la existencia, la etapa final de todo lo manifestado y que desemboca en la nada, en lo oscuro, en la noche, en la muerte. La caída es, por lo tanto, definitiva, y concierne no sólo al

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

hombre, sino a los elementos físicos, como son las maderas, los metales:

Arden puertas oscuras hacia el fondo  
 de muros solitarios,  
 hacia la escala antigua de Jacob.  
 Resbalan las maderas, los metales,  
 cayendo en las tinieblas como lenguas,  
 en la sangre que hierve,  
 hacia rostros oscuros,  
 y aquí, junto a mi alma,  
 se abren flores azules  
 en medio al resplandor.

Detrás están las llamas saliendo de la madera,  
 detrás están los vientos de las constelaciones.  
 Una espada, una espada, una espada que brilla  
 derriba un árbol negro.  
 Ahí va como un río el mármol por la noche,  
 y resuenan las voces  
 de las almas que llegan al panteón nocturno.

El verso que clausura el poema es, como dijimos, el primero, completándose así la evolución circular característica del texto. Podemos decir, de esta manera, que todo el poema propende en su desarrollo hacia este último verso que es, al mismo tiempo, el último canto del libro. Su importancia queda manifiesta por el hecho de presentarse aislado, solo, único y suficiente por sí mismo para concluir toda especulación:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

ESPACIO NATURAL  
(PAISAJE, NATURALEZA, TELURISMO)

El dos de junio de 1913 nace Vicente Gerbasi en Canoabo, un pueblito del Estado Carabobo inmerso en los imponentes espacios de selva nublada en Venezuela, entre Urama y Bejuma. El propio poeta ha descrito su aldea natal en numerosas ocasiones, tanto en verso como en prosa:

*Cuatro cuadras de casas bajas, pintadas de azul, amarillo, verde, rojo, o simplemente encaladas, forman la calle principal de Canoabo. Comienza a orillas del río, donde vuela el martín pescador, y termina en una plaza arbolada y una iglesia blanca, al pie de la colina del Calvario, donde duermen los mendigos.*

*Hay otras callecitas como la de "Los sapos", la de "Machado" y "Boquerón". Esta última es un túnel de árboles suavemente empinado hacia la montaña, donde zigzaguea el camino rojo que va a Aguirre, a Bejuma, a Montalbán, pueblos éstos que se encuentran en una altiplanicie de frescos sembradíos y pastizales.*

*Las calles de mi pueblo eran de arena y en sus aceras de piedra y de ladrillo crecían hierbas tenaces.<sup>11</sup>*

En un autor con tanto arraigo telúrico como Gerbasi, el solar de nacimiento ha de tener fundamental protagonismo. En efecto, impregnará desde el principio su obra, alimentándola y determinándola, y el poeta volverá una y otra vez al paisaje que vio desde niño, no solamente en sus poemas, sino también en conversaciones y evocaciones diversas. De esta manera es necesario situarnos geográficamente para poder comprender las múltiples referencias que hallaremos en su poesía, tanto al entorno como a la flora y fauna venezolanas. En palabras de Leoncio Lucena Alvarado:

---

<sup>11</sup> Vicente Gerbasi: "Cometas", en *La rama del relámpago*, Ediciones La Casa de Bello, col. "Zona Tórrida", Caracas, 1984, p. 197.

*Lo telúrico [...] adquiere los caracteres de una unidad simbolizada en la creación y su hacedor. [...] Estribaría en esto autenticidad del autor con su obra, del creador con las circunstancias en medio de las cuales el artista extrae del barro de su propio signo existencial la fuerza de sus vivencias creadoras.<sup>12</sup>*

El paisaje es para Gerbasi algo no únicamente físico, sino también -y, sin duda, en mayor grado- emocional. Lugar elevado a dimensión mítica donde el poeta proyecta su experiencia existencial y cuyo eco, evocado por la memoria, transmuta en ese “ejercicio trascendente del alma” que es para él la poesía. Así, encontramos al niño Gerbasi extasiado contemplando la vida bullente que se manifiesta ante sus ojos, un niño con el paisaje metido en el alma, observando los escarabajos, los regueros de hormigas introduciéndose en sus refugios, los árboles desde las raíces hasta las últimas hojas, la misteriosa presencia de las nubes en el cielo, el fulgurante colorido de las flores tropicales, los mágicos nombres que resonarán en su poesía: bucare, tamarindo, guanábano, tártago, guamo, malanga... Su aliento poético nace y se proyecta desde la tierra y la gente de su Canoabo natal, “una gran tierra, de gran fertilidad, de una fertilidad mágica”, según él mismo señala, confesando que “por eso es que Canoabo ha sido la base de mi poesía.”

En una entrevista, refiriéndose al llamado “delirio tropical”, declara:

*Sí, existe. Todos nosotros lo tenemos. Ramos Sucre tenía un delirio tropical. Y los poetas nuevos desde Viernes para acá tenemos un delirio tropical. El mismo Lazo Martí, el mismo Bello, lo tienen, a pesar de que éste último fuera tan frágil, tan aferrado a la preceptiva clásica española, si uno observa la Zona Tórrida, su silva, que es clásica, hecha con todas las exigencias de aquella forma, uno encuentra que es, al mismo tiempo, barroca. Y ese barroquismo no viene de España, ese barroquismo viene del trópico*

---

<sup>12</sup> “Vicente Gerbasi, poeta del hombre, el tiempo y el paisaje”, en *Revista Nacional de Cultura*, nº 291, Oct/Nov/Dic, Caracas, 1993, p. 126.

*latinoamericano, cuya naturaleza es barroca.*<sup>13</sup>

De este modo, en la obra poética de Vicente Gerbasi se da, como ya apuntamos, una permanente sintonización con la tierra transmutada en espacio vivencial, emocional, que nutre su memoria y su palabra en constante recreación. Poesía que se universaliza impregnada con toda la vitalidad de los seres, englobando bajo esta denominación no sólo a los hombres, sino a toda manifestación de la existencia: animales, plantas, flores, árboles, agua, nubes, etc. en una constante exaltación de los sentidos.

He aquí un propósito de alucinado:  
fundar un espacio de lumbres, de escarabajos, de rostros  
en el documento de los sentidos.

Se lee en el poema "Documento de los sentidos", de LEC, texto que podemos considerar como un expresión de su poética.

El vínculo que establece Gerbasi con la naturaleza es de índole romántica, sustentado por una parte en el encantamiento, y por otra en la profunda contemplación. El poeta, en efecto, no se limita a describir mecánicamente lo que ve, sino que lo amolda a su estado espiritual y, además, aprehende su esencia para transmutarla en arte. Recordamos a este respecto las palabras de Friedrich Schelling, quien en su obra *La relación del arte con la naturaleza* escribe:

*Si no vemos las cosas en su esencia, sino sólo en su forma vacía y abstracta, nada nos dirán a nuestra intimidad; debemos prestarles nuestro propio sentimiento, nuestro propio espíritu para que nos respondan. ¿Pero qué es la perfección de cada cosa? No es más que la presencia en ella de la vida creadora, de la vida que la anima. Por consiguiente, aquél a quien la naturaleza se le aparece como algo muerto, en general, jamás podrá*

---

<sup>13</sup> "Conversación con Vicente Gerbasi", en *Poesía*, homenaje a VG, 1984, p. 9

*alcanzar aquel profundo proceso, semejante al químico, gracias al cual, como acrisolado en el fuego, nace el oro puro de la belleza y la verdad.*<sup>14</sup>

Además, como se sabe, la filosofía natural del Romanticismo se adhiere con entusiasmo a una concepción orgánica del Universo, concebido como totalidad viviente y unitaria. Por la filosofía de la naturaleza descubrimos el mundo en su verdadera esencia, ya que nos lo muestra como un proceso de producción artística inconsciente. De igual manera nos enseña que el mundo está animado por un principio vital inmanente, y que dicho principio es el alma del mundo. El Universo, por lo tanto, es un organismo vivo, unitario, que se despliega en una serie de manifestaciones, a cada una de las cuales corresponde una idea.<sup>15</sup>

Así pues, según se desprende de las palabras de Schelling antes citadas, la belleza sólo puede nacer al captar el espíritu la fuerza que vive en la forma. Y es esto, precisamente, lo que podemos encontrar en la poesía de Gerbasi.

Recordamos, de igual manera, otra imagen predominante en el Romanticismo alemán: la del Universo como libro abierto y susceptible, por tanto, de lectura. Es común esta imagen a todos y cada uno de los filósofos, poetas, científicos y visionarios románticos, así como lo era también a los artistas de la Edad Media y del Renacimiento. De este modo puede Novalis escribir en el principio de *Los discípulos en Sais* :

*Marchan los hombres por caminos diversos. Quien les siga y compare verá nacer extrañas figuras; figuras que parecen pertenecer a esta gran escritura cifrada que se encuentra en todas partes: en las alas, en la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en las formas de las rocas, sobre las aguas heladas, en el interior y en el exterior de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, de la claridad del cielo, en los pedazos de cristal y de resina cuando se les frota: en las limaduras atraídas*

<sup>14</sup> Friedrich Schelling: *La relación del arte con la naturaleza*, trad. de Alfonso Castaño Piñán, SARPE, Madrid, 1985, p. 59.

<sup>15</sup> op. cit., p. 43.

*por el imán, y en las extrañas conjeturas del azar. Allí se presiente la clave de esta escritura singular y su gramática; pero este presentimiento se resiste a ser fijado bajo ninguna forma y parece que rebúya transformarse en la clave suprema.<sup>16</sup>*

Por todo ésto podemos decir que el ejercicio de la poesía, en lo que tiene de contemplación y de comunión, supone una verdadera clave para interpretar el Universo. Así, el poeta asume la imagen del mago y tomará la metáfora como instrumento para conocer la realidad y también como medio para operar sobre ella. De este modo lo entiende el propio Gerbasi:

*La metáfora, que está formada con elementos de la naturaleza, con vivencias que la naturaleza y la existencia le han ofrecido al poeta, no copia la naturaleza. Es diferente a ella porque la recrea.<sup>17</sup>*

Consecuencia inmediata es la vinculación del poeta con su entorno y su ingreso en el fluir de la existencia. En palabras de Antoni Marí:

*El hombre ha de parecerse a los elementos si quiere escuchar el inmenso murmullo, el indefinible rumor que éstos hacen, y que sólo perciben los que se sienten en hermandad con toda la materia, la cual, lejos de ser inerte, bulle e irradia la energía más violenta. La tarea de descifrar este lenguaje cifrado, oculto, está encomendada al poeta.<sup>18</sup>*

La relación de Gerbasi con la naturaleza configura, como hemos apuntado, un estado

<sup>16</sup> *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán.* Ed de Antoni Marí. Tusquets Editores, col. "Marginales", Barcelona, 1979, pp. 23,24.

<sup>17</sup> Vicente Gerbasi: "Reflexiones sobre la metáfora y lo nacional en la poesía", en *Poesía*, homenaje a VG., 1984, p. 78. Remitimos al capítulo sobre la teoría poética de Gerbasi, para mayor amplitud.

<sup>18</sup> *El entusiasmo y la quietud*, p. 28.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

de permanente encantamiento, que determina el conocimiento de un mundo primigenio simbolizado en la casa de la infancia en el paisaje de Canoabo, adonde el poeta transfiere sus experiencias vitales. Así, se produce una rememoración de la niñez que constituirá otro de sus grandes temas poéticos. Ninguna calificación conviene mejor a Gerbasi, en efecto, que la de niño encantado ante la continua y prodigiosa exhibición de belleza que le ofrece su tierra. Aun en un poema de tan grave y angustioso acento existencial como *MPI*, el poeta cede ante la magia de la naturaleza:

Tocaste las raíces, las piedras y las frutas,  
 abrazaste los árboles, corraste por pantanos,  
 penetraste en las cuevas, heriste al armadillo,  
 que semeja un cruzado de bruñidas corazas,  
 perdido en la penumbra de la selva y el río.  
 Viste las madrugadas de las lluvias calientes  
 y oíste el murmurar de árboles y animales,  
 ese reclamo eterno de la tierra en la noche  
 que a veces llora y grita y ronca en la pantera.  
 Y viste el estallido de las grandes semillas,  
 y el nacer de la hoja y el abrir de la flor.  
 Y hablaste, circundado por venados atónitos:  
 “¡Ampárame, oh tierra maravillosa!” (XV, 7-19)

Las referencias al mundo de la naturaleza son múltiples en el poema de Gerbasi. El poeta recorre principalmente dos órdenes: el vegetal y el animal, aunque aparecen muchos otros elementos naturales. Así, desde el canto I se destaca la fuerte presencia telúrica:

Atrás queda la tierra envuelta en sus vapores,  
 donde vive el almendro, el niño y el leopardo.  
 Atrás quedan los días , con lagos, nieves, renos,  
 con volcanes adustos, con selvas hechizadas

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

donde moran las sombras azules del espanto. (2-6)

[...]

La noche que descende de nuevo hacia la luz,  
despertando las flores en valles taciturnos,  
refrescando el regazo del agua en las montañas,  
lanzando los caballos hacia azules riberas. (23-26)

En el canto III el poeta invoca a su padre

desde mis suspirantes comarcas de palmeras (23)

El exotismo de la nueva tierra que acoge al padre se manifiesta en el canto X, donde leemos:

Pasaron costas negras, arbustos inflamados,  
barcas con piñas, cocos, bananas, chirimoyas. (3,4)

[...]

Una puerta caliente se abrió para tu vida.  
Te llamaron las aguas con sus lenguas oscuras,  
los pájaros con gritos, y animales dolientes  
que lloran largamente en el alto follaje. (10-13)

El sentimiento contemplativo y espiritual que suscita la naturaleza llena la existencia del poeta, que no duda en anteponerla al bienestar material, recogiendo así el ejemplar legado del padre:

[y que] más vale un árbol con frutos  
que brillantes monedas de oro. (XI, 17,18)

En el canto XXI puede observarse la vasta extensión de la naturaleza, que envuelve al

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

hombre y se prolonga hasta más allá de lo que puede observar la vista, trascendiendo la mera localización física para entrar en la dimensión mítica que le confiere la poesía:

Suave lumbre de oro iluminaba tus tardes,  
 y árboles redondos iban hasta el confín,  
 hacia brumas azules con reflejos ardientes,  
 hacia el confín del toro y la nube de fuego.  
 En la tierra roja, con peñas, con cardones,  
 donde crece el tabaco  
 de blancas flores como pequeños cálices. (7-13)

En otras ocasiones la naturaleza, lejos de brindar acogida al hombre y deslumbrarlo, se vuelve en contra suya en una manifiesta hostilidad que le niega hasta la posibilidad de supervivencia, como se ve en el canto XVIII:

Llegaba el día del agua verde,  
 espesa como un lienzo oscuro con flores.  
 El agua estancada con gérmenes de fiebre,  
 el agua solitaria, perdida, abandonada,  
 donde la garza inmóvil se mira en su tristeza.  
 Y era el día sin pan, el día sin respuesta.  
 El día de los campesinos muertos sobre la yerba reseca. (1-7)

O se erige en escenario de la angustia existencial, adecuándose así a las tormentas del alma del poeta en un rasgo más que lo asimila a la gran estirpe romántica. De esta manera puede leerse en el canto XIX:

Te señalo en el mediodía de la angustia,  
 entre árboles y espinas y cigarras,  
 entre lenguas de fuego bajo el sol,

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

ahí donde un caballo anda por nuestra tristeza,  
y cae, y muere, con los ojos abiertos hacia el cielo.

Te señalo en la soledad de danzas ilusorias,  
de corrientes perdidas, de sutiles serpientes,  
cuando la hora tritura sus cristales y espejos,  
y las aves huyen del gran pozo de fuego,  
donde estalla la fruta, la espiga, la corteza,  
donde la calavera brilla sonoramente  
en su amarilla frente  
que lamen aguas tibias,  
que llaman voces roncadas,  
ecos de las cavernas.

Y todo cae en el silencio de la tierra (1-16)

Hay dos imágenes en este fragmento de gran significación, particularmente: una es la de las cigarras, en el verso 2, que expresa la soledad. El poeta la utiliza de manera explícita en el poema "Post meridiem" de su libro *LEC* (1952), al cual nos remitimos:

Estoy solo en medio de una luz de caña amarga,  
como una estatua de la muerte,  
cuando las cigarras inician nuestra soledad. (1-3)

En los versos 4 y 5 del canto que comentamos se halla la otra imagen, denotativa en esta ocasión de la tristeza y la muerte, simbolizadas también por un elemento del mundo animal: el caballo. A este respecto hay que remitirse nuevamente a otro poema del citado libro, *LEC*, donde hallamos otra imagen similar, de igual modo asociada al sufrimiento:

Encontré la desdicha al amanecer,  
en un caballo que sangraba  
con la cabeza un poco caída en la yerba

## MI PADRE, EL INMIGRANTE

("Penumbbras secretas", 1-3)

El canto XX -uno de los más complejos del poema- insiste en la localización geográfica: *Aquí*, representada por fauna y flora características, así como por la ambientación adecuada: juncales, limpio cielo ardiente, tembloroso limo, flor abierta entre las piedras, humedad caliente, pájaros acuáticos, turpial, ranas, maíz, montañas, colinas, yerbazales, toro, hormigas, barrancos, gavilanes, bosque misterioso, selva Canaima, lianas, araña-mona, configuran el paisaje autóctono venezolano al que una y otra vez vuelve la palabra del poeta, transportándonos con su sola mención al exótico mundo recreado, tal es la expresividad lograda en la evocación descriptiva. Pero también esta vez la naturaleza se nos presenta agreste, conflictiva, lejos de cualquier idealización poética, como podemos leer en los primeros versos:

Aquí la noche deja los juncales  
con sangrientos reflejos,  
con ondas purpurinas en penumbra  
y escamas aceradas.  
Un profundo combate  
hiere cuerpos perdidos en la sombra. (1-6)

Volvemos a encontrar así mismo la connotación negativa del agua, como observábamos en el canto XVIII. Ésta

Es un agua de olvido, jadeante,  
de limpio cielo ardiente,  
que descansa en relámpagos hundidos  
sobre babosas ramas de tembloroso limo.  
Es un agua de lentos círculos de agonía,  
con ojos en el sueño,  
de flor amarga abierta entre las piedras.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Es el agua de alma solitaria (7-14)

La naturaleza hostil predispone -diríase- al hombre a la violencia. Así, en los versos 57-59 se menciona una bárbara costumbre aborígen en toda su crudeza, transfiriéndola poéticamente con el objeto de realzar su dramatismo:

y entierra un gallo vivo hasta las alas,  
para decapitarlo con los ojos vendados  
y manchar con su sangre los muros del crepúsculo.

La fuerza de atracción de la tierra es tan grande que impone por sí sola la vida, en un vínculo evidente con el hombre. Así, leemos en el canto IV:

cuando siento mis pasos en la tierra,  
y cuando digo: tierra,  
y sé que estoy aquí iluminándome,  
amándola y oyendo su mandato, que es el existir (19-22)

Otras veces el ámbito natural se torna propicio a la nostalgia. Entonces aparecen los fantasmas de la tristeza, la soledad, la angustia, y los elementos asumen formas atemorizantes:

caída de la luz en la tristeza,  
heno en la tarde, nubes de soledad,  
higueras de la noche en forma de esqueletos  
[...]  
y lejanos relámpagos antiguos  
en un denso horizonte con sombras de diluvio,  
y el viento que resuena sobre el sordo tambor  
de la tierra caliente,  
del agua del caimán y el venenoso diente. (IV, 30-32, 70-74)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Además del paisaje autóctono venezolano, al que pertenecen los ejemplos vistos hasta ahora, hay otro presente en el poema: es el paisaje natal del padre, el paisaje italiano que pertenece a la primera época paterna. Puede establecerse así una relación entre ambos hombres y ambas naturalezas:

Padre: paisaje italiano natal  
paisaje venezolano adoptado

Hijo: paisaje venezolano natal  
paisaje italiano en la evocación paterna

El primero es un paisaje “civilizado”, sosegado, donde la naturaleza parece estar dominada por el hombre. Corresponde al paisaje clásico; en tanto que el paisaje del hijo manifiesta toda la fuerza y la exuberancia de la naturaleza virgen, indomable en su esplendor. Es la antinomia entre una Europa amoldada a las necesidades humanas y una América potente donde el hombre se halla a merced de las fuerzas naturales.<sup>19</sup> De este modo encontramos que, en el canto VII, se produce un cambio de naturaleza, al describir el lugar del padre y el tipo humano:

Tu aldea en la colina redonda bajo el aire del trigo,  
frente al mar con pescadores en la aurora,  
levantaba torres y olivos plateados  
Bajaban por el césped los almendros de la primavera,  
el labrador como un profeta joven,  
y la pequeña pastora con su rostro en medio de un pañuelo.  
Y subía la mujer del mar con una fresca cesta de sardinas.

<sup>19</sup> Ya Alexander von Humboldt, en el siglo XIX, se mostraba fascinado por la América tropical, él, que venía precisamente de la Europa clásica. Lo que le seducía era “la vida, la variedad imprevisible de la vida -sin excluir la vida telúrica-, el juego violento de las fuerzas elementales. Más que a la eterna serenidad del Universo, él es sensible al ímpetu y a los impulsos que lo mantienen en movimiento y en agitación y se unifican en una superior armonía de discordias.” V. Antonello Gerbi: *La disputa del nuevo mundo*, FCE, México 1993, p. 512.

*MIPADRE, EL INMIGRANTE*

Era una pobreza alegre bajo el azul eterno,  
 con los pequeños vendedores de cerezas en las plazoletas,  
 con las doncellas en torno a las fuentes  
 movidas rumorosamente por la brisa de los castaños,  
 en la penumbra con chispas del herrero,  
 entre las canciones del carpintero,  
 entre los fuertes zapatos chaveteados,  
 y en las callejuelas de gastadas piedras,  
 donde deambulan sombras del purgatorio. (1-16)

[...]

Tú venías de una colina de la Biblia,  
 desde las ovejas, desde las vendimias (43-44)

Paisaje cuyo antecedente se encuentra (dentro de *MPI*) en el verso 15 del canto IV:

como en una lejana colina de vendimias

La evocación de la aldea paterna se realiza desde una perspectiva mítica, que sitúa al lugar bajo una iluminación especial y que -aunque lejano en el tiempo y en el espacio- lo mantiene siempre vivo y palpitante de emoción en la memoria del poeta:

Tu aldea estaba sola como en la luz de un cuento,  
 con puentes, con gitanos y hogueras en las noches  
 de silenciosa nieve.  
 Desde el azul sereno llamaban las estrellas,  
 y al fuego familiar, rodeado de leyendas,  
 venían las navidades,  
 con pan y miel y vino,  
 con fuertes montañeses, cabreros, leñadores.  
 Tu aldea se acercaba a los coros del cielo (VII, 25-33)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

o, como en el verso anteriormente visto:

Tú venías de una colina de la Biblia (43)

donde la figura del padre se equipara al descenso de Moisés del Sinaí con las tablas de la ley, dándole también una categoría mítica que subraya su principal importancia en el poema.

El canto X describe la llegada del padre al nuevo país. A lo largo de sus versos se manifiesta la tierra exótica con su flora y fauna características: piñas, cocos, bananas, chirimoyas, zamuros, serpientes de agua, aguaitacaminos, arañas, escorpiones..., todo ello presente en la región tropical que se abre ante la vida del padre:

Una puerta caliente se abrió para tu vida.  
Te llamaron las aguas con sus lenguas oscuras,  
los pájaros con gritos, y animales dolientes  
que lloran largamente en el alto follaje. (10-13)

También se hace presente el elemento mágico, que irrumpe en la deslumbrante realidad. Se refiere la llegada del padre a un continente mítico:

Y llegaste a la puerta de la casa del brujo,  
de cuyo techo cuelgan gruesas hojas moradas,  
semillas venenosas, corazones de pájaros. (14-16)

La naturaleza alcanza una dimensión cósmica en los versos que concluyen este canto:

Y grandes flores lilas, con brillos siderales,  
se abrieron en tu sueño de encendidos diamantes.

A su vez, el canto XV continúa la recreación de la llegada del padre a la nueva tierra

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

con igual dimensión mágica:

Sí, la noche sostenida en las grandes hojas espesas,  
 en las líneas que bajan hasta las aguas negras,  
 como lentas serpientes encantadas por los brujos,  
 en los brillos que huyen como soplos azules,  
 dando un temblor fugaz a las ocultas flores,  
 te dio el secreto antiguo de mi ardorosa tierra. (1-6)

Al tiempo que se produce un acto de asunción por parte del poeta, que considera esta geografía como algo ya propio:

te dio el secreto antiguo de *mi* ardorosa tierra.

Desde una perspectiva espacial se dan dos niveles de presencia -si podemos expresarlo así-: de un lado el padre, extranjero a quien la tierra le es “prestada” para su exilio; y de otro el hijo, que ya nace en esta misma tierra que, por lo tanto, le pertenece, le es consustancial y que, además, será el encargado de recrearla en su memoria y en su palabra.

También en esta ocasión el paisaje que se describe está representado por elementos geográficos característicos, así como por fauna y flora de la región: pantanos, río, lluvias calientes, selva, árboles, raíces, frutas, semillas, hojas, flores, animales, armadillo, pantera, venados.

Para el padre, la llegada a la nueva tierra supone una oportunidad de refugio, de protección, y así suplica:

“¡Ampárame, oh tierra maravillosa!” (19 y 26)

También supone un cambio de clima, de vida, de hábitos, e incluso de religiosidad -en cierta medida-, pues observa una nueva actitud panteísta en la tierra que lo acoge:

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Yo me estaré contigo adorando tus peñas  
que en la penumbra tienen rostros de nuevos dioses. (20,21)

Él, que viene del viejo mundo, donde la vida está teñida de tristeza y aun de tragedia, queda absorto ante la riqueza natural del nuevo:

Yo vengo de los puertos, de las casas oscuras,  
donde el viento de enero destruye niños pobres,  
donde el pan ha dejado de ser para los hombres.  
Yo vengo de la guerra, del llanto y de la cruz.  
¡Ampárame, oh tierra maravillosa! (22-26)

De igual manera, el canto XVI continúa refiriendo la integración del padre en la tierra venezolana. La imagen predominante en este caso es la de la ondulación, que expresa aquí la predestinación del padre hacia el nuevo mundo, como se manifiesta desde el primer verso:

Todas las colinas ondulaban hacia el sitio que buscabas

si entendemos que las colinas se refieren a las de la aldea natal del padre, como hemos visto en ocasiones anteriores, se establece así una conexión entre ambos paisajes, que acaban fundidos en el verso: las colinas (Italia) ondulaban hacia el sitio que buscabas (Venezuela).

La localización geográfica continúa determinada por elementos característicos de la flora y fauna tropicales: árboles, reptiles, flores, colibrí, guacharaca, selva, ardilla, lapa, tapir, yuca, banano, ríos, caimanes:

cuando el fuego bajaba por el pecho de las montañas  
y los reptiles miraban las flores sudorosas.  
Ondulaban, ondulaban en el silencio de tu alma.  
Ondulaban, ondulaban en el silencio de la tierra roja,  
donde el hombre se esconde

## MI PADRE, EL INMIGRANTE

para dar muerte al tímido animal.  
 Ondulaban, ondulaban en la atmósfera ardiente del colibrí,  
 que gira, y gira, y huye y gira en su vuelo tornasol.  
 Ondulaban, ondulaban murmurantes,  
 en las anchas soledades,  
 donde canta la guacharaca anunciando la lluvia.

[...]

Ondulaban, ondulaban, y caían reflejos rojos  
 en las oscuras aguas de la selva,  
 donde beben la ardilla, la lapa y el tapir.  
 Ondulaban, ondulaban los árboles en tu vida,  
 aquí, en la tierra, aquí, en tu afán,  
 aquí, donde algún hombre solitario,  
 entre carbones y árboles incendiados,  
 siembra la yuca y el banano,  
 busca el veneno en la hojarasca,  
 y conoce el misterio de los vegetales.  
 Y era un lento ondular el día,  
 un ondular hacia las márgenes de los ríos  
 con lentas barcas y caimanes en las aguas amarillas.

(5-15, 19-31)

Puede observarse, además, en el fragmento transcrito una asimilación de la naturaleza al género humano por medio de la prosopopeya, advertible en las imágenes “pecho de las montañas” y “flores sudorosas” (versos 5 y 6, respectivamente).

Considera Díaz Seijas (1989:27) que “Toda la poesía de Gerbasi emerge hacia el campo sígnico con una gran fuerza telúrica.” De esta manera entiende el citado crítico que

*tanto la realidad como el mito que surge del tejido lírico de las imágenes y de*

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

*los símbolos en el poema, están cargados de una maravillosa potenciación, que fluye de la naturaleza y de la tierra.*

En efecto, presencia tan determinante como la de la noche tiene en el poema el arraigo telúrico, según estamos viendo. Esto es válido para toda la obra de Gerbasi, no en vano uno de sus primeros libros lleva por título *Poemas de la noche y de la tierra* (1943): aquél, precisamente, en el que figuran los textos que anticipan *MPI*, como hemos visto. Con todo, Ignacio Iribarren Borges (1972:58-60) considera necesario matizar la expresión, y afirma que no se trata de una poesía telúrica en el sentido “de una mera actitud de contemplación y de admiración ante la naturaleza y sus pobladores.” Recurre este crítico a la clasificación que hace Schiller de poesía ingenua y poesía sentimental. Conforme a este orden, el poeta telúrico correspondería al ingenuo, cuya poesía es naturaleza, “obedece a la simple naturaleza y a la sensibilidad y se limita a la mera imitación de la realidad”. El poeta ingenuo deja que “la naturaleza impere en él, sin restricción”; en tanto que el poeta sentimental busca la naturaleza, reflexiona

*sobre la impresión que los objetos producen en él y sólo en esta reflexión se basa la emoción que de él se apodera y que nos transmite. El objeto es referido aquí a una idea y sólo en esta relación se basa su fuerza poética... La poesía sentimental es el producto de la abstracción.*

En la obra poética de Gerbasi el sentimiento telúrico alcanza un carácter de comunión, en el sentido sagrado del término. El propio poeta ha manifestado que, para él, la poesía es una religión, y este convencimiento puede advertirse en las siguientes declaraciones:

*-Yo he dicho, y lo vuelvo a decir, que la poesía comienza en un ser cuando comienza a ver la naturaleza. Y esto ocurre desde muy temprana edad. Ahora, uno sublimiza todo lo que ve y lo transforma, como el sol al día y a la tierra. Ese estado de animación nos conduce a la búsqueda de Dios, que es el centro del Universo, donde también estamos todos, los que somos y los que no*

*somos poetas. Están los místicos, los grandes filósofos, los grandes espíritus, las grandes almas, que, aunque no escriben, son siempre las grandes almas, tal vez las mejores. En esa situación cósmica en que se encuentra el hombre, nos damos cuenta de que tenemos un puesto en el Universo, y esa conciencia nos obliga a tener una responsabilidad creadora. Porque no somos simplemente unos habitantes sin un orden mental, lo tenemos, y también un orden espiritual al cual obedecer. En ese optimismo nos convertimos en creadores. El poeta ennoblece la vida, la recrea, la convierte en acto de magia, y de esta manera se va acercando no solamente a una visión estética de la Naturaleza, sino a una visión más clara de Dios.<sup>20</sup>*

De esta manera llega Gerbasi a una profunda sensibilidad panteísta que le hace mantener una permanente sintonización con la naturaleza y sus criaturas, situándose así en el centro del “alma del mundo”, según hemos visto que denominaban los románticos al principio vital del Universo.

Otro vínculo que puede establecerse -en relación con esta conciencia que hemos denominado panteísta- es con la poesía y la filosofía orientales. El propio Gerbasi ha declarado, en efecto:

*[...] soy un lector apasionado del haikú. Lo leo desde hace tiempo. Me fascina esa sencillez profunda, ese decir lo evidente, lo real, y que en esa sencillez y en esa realidad intocada por la escritura se dé el misterio, lo metafísico, lo eterno.<sup>21</sup>*

Conviene recordar, en este punto, que el haiku fue introducido en la literatura hispanoamericana por el poeta mexicano José Juan Tablada, quien en su obra *Un día...*

<sup>20</sup> Vicente Gerbasi: “La poesía es una religión”, entrevista con Maritza Jiménez en *El Universal*, Caracas, 26 de agosto de 1990.

<sup>21</sup> “Vicente Gerbasi es la transparencia del misterio”, en *El diario de Caracas*, sábado 28 de abril de 1990.

(1919) utilizó esta forma poética japonesa. Tablada la había estudiado directamente en su viaje a Japón hacia 1900. En el prólogo a un libro posterior, *El jarro de flores* (1922), que continuaba la misma técnica, afirmó:

*Los Poemas sintéticos, así como estas disociaciones líricas, no son sino poemas al modo de los "bokku" o "haikai" japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuera sino como reacción contra la zarrapastrosa retórica.*<sup>22</sup>

En una conversación con varios poetas venezolanos, Gerbasi responde así a una pregunta sobre el hecho poético:

*[...] Recuerdo en estos momentos una anécdota del Lejano Oriente, la del maestro al que le preguntó un joven: "Maestro, ¿qué es poesía?". Él le contestó: "Si yo tomo una mariposa y le quito las alas, ¿eso es poesía?, o si yo tomo un gusano y le pongo alas, ¿eso es poesía?". El joven le responde: "Yo prefiero tomar el gusano y ponerle alas y hacer poesía". Ésto me parece que sí es creación.*<sup>23</sup>

Recordemos, por otra parte y para nuestro propósito, que la importancia de la naturaleza en el haiku está relacionada con el consejo que daba Basho<sup>24</sup>, según el cual debemos seguir a ésta que es un ser viviente más. La raíz de este pensamiento se encuentra en el Budismo Zen, que tuvo gran influencia en este género poético.

<sup>22</sup> Guillermo Sucre (coord.): *Antología de la poesía hispanoamericana moderna, I*. Monte Ávila Editores Latinoamericana / USB Equinoccio, Caracas, 1993, p. 179.

<sup>23</sup> "Conversación con Vicente Gerbasi", en *Poesía*, homenaje a VG, 1984, p. 10.

<sup>24</sup> Matsuo Basho (1644-1694), poeta japonés, considerado el más importante autor de haikus. Puede verse una selección de su obra en : Matsuo Basho: *Haiku de las Cuatro Estaciones*, Ediciones Miraguano, *Libros de los Malos Tiempos*, Madrid, 1986. También puede consultarse sobre el tema: Donald Keene: *La literatura japonesa*. Fondo de Cultura Económica, col. "Breviarios", México, 1980.

Lo que pretendemos significar con ésto es, una vez más, que la poesía de Vicente Gerbasi se nutre de una honda relación con la naturaleza. Relación que no se basa sólo en la contemplación estática, sino que implica un perfecto conocimiento -cuya fuente primordial es la poesía- y un igualmente hondo diálogo con el entorno. Así, árboles, plantas, animales, nubes, agua, montañas, etc., configuran una suerte de geografía espiritual del poeta que no se circunscribe, por tanto, al ámbito físico, sino que lo trasciende elevándolo a una dimensión superior mediante la alquimia del verbo. Este aspecto de la obra gerbasiana será tratado de nuevo cuando abordemos el estudio de *LEC* y *RSC*.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

EL TIEMPO

El tiempo es otro motivo fundamental de *MPI*. Es necesario tener en cuenta el curso de esta noción a lo largo de la historia de la filosofía para comprender su presencia en el poema de Gerbasi.

El concepto de tiempo, como medida del perdurar de las cosas mudables y como sucesión rítmica de las fases en que se desarrolla el devenir de la naturaleza, se presenta en los orígenes del pensamiento griego profundamente influido por el mito, por las especulaciones cosmogónicas y por la tradición órfica, que ve en Cronos al padre de todas las cosas y habla de "ciclos de tiempo" como rueda del destino en la que todos los seres eternamente renacen. Con Parménides el tiempo comienza a adquirir ese sentido problemático que lo caracteriza como materia de discusión filosófica, en cuanto éste se opone a la eternidad e inmutabilidad del ser y por consiguiente se remite al ámbito de las cambiantes opiniones sensibles. Pero el texto en el que se aborda el problema del tiempo por primera vez en toda su filosófica complejidad es el *Timeo* de Platón. El tiempo se define en esta obra como "imagen móvil de la eternidad" que "avanza según el número". Dicha imagen es el cielo, que con sus astros proporciona la medida del devenir temporal. Son partes de éste el "era" y el "será", aunque sólo el "es" encarna su dimensión auténtica como punto de conjunción (que Platón llama también "instante") entre tiempo y eternidad. El tiempo imita a la segunda en cuanto, en el aspecto del cielo, "se mueve en círculo de acuerdo al número". Pero hay que añadir también que todo el universo es para Platón una traducción visible del alma invisible, con lo que se establecen las bases de ese nexo entre tiempo y pensamiento que es hecho explícito por Aristóteles y que permanecerá constante en la filosofía occidental.

Para Aristóteles el tiempo y el alma están indisolublemente ligados: en el alma el tiempo y lo eterno se unen mediante el "instante"; éste es condición del tiempo pero no es una parte del tiempo. Hegel también identificará posteriormente el tiempo con el ser.

San Agustín expresa en sus *Confesiones* la relación del tiempo con el pensamiento, e incluso su completa interiorización y reducción a "extensión del alma", o sucesión de estados psíquicos mediante la memoria y la anticipación. Pero con él -y en general con el

pensamiento cristiano- la concepción del tiempo abandona el carácter cíclico pagano para adoptar una dirección lineal-progresiva. Así el tiempo es condición de la historia mundana que desde la caída de Adán avanza hacia la dimensión de la redención y del retorno a Dios, para desembocar finalmente en la “consumación de los siglos” y en el tiempo de la eternidad espiritual. A esta concepción psicológica y escatológica del tiempo se unirá, a partir del Renacimiento, la nueva concepción científica del tiempo que se funda en la mecánica de Galileo, reduciéndose el problema filosófico a las leyes matemáticas. Así ocurrirá también después con la física newtoniana, a la cual se oponen tanto los empiristas (Locke, Berkeley, Hume), que trascienden el carácter psicológico de la temporalidad, como Leibniz, para quien el tiempo consiste en un orden de existencias sucesivas, es decir, algo ideal.

Por su parte, Kant considera al tiempo como la forma a priori de la intuición empírica, por tanto, la condición “subjetiva” de lo múltiple sensible. Para este filósofo, el tiempo es la forma trascendental por excelencia en la constitución de la *objetividad* del conocer.

Luego, el concepto clásico de temporalidad entró en crisis, al descubrirse que no existe un tiempo único y universal para todos los hechos físicos, lo cual condujo finalmente a la teoría de la relatividad de Einstein. Entre los filósofos, Bergson criticó la concepción del tiempo que ofrecía la física, y opuso la concreta experiencia cualitativa y “metafísica” irreductible a medidas “externas”. Edmund Husserl replanteó el problema metafísico del tiempo mediante el análisis fenomenológico de la “vivencia” consciente y de su “enajenamiento”, es decir, del recíproco implicarse -en la *presencia* - de la “retención” del pasado y de la “extensión” del futuro.

De este análisis parte Heidegger, quien sitúa el problema del tiempo como cuestión cardinal del Existencialismo e incluso de toda la historia de la metafísica occidental. A esta última, que desde siempre había otorgado privilegio a la dimensión del presente, opone Heidegger el momento del futuro. El tiempo es, en efecto, condición de la existencia entendida como “proyecto” y al mismo tiempo como “decisión anticipadora” que reconoce y acepta la insalvable finitud existencial del hombre en tanto “ser para la muerte”. Heidegger insiste, en *El ser y el tiempo* (1927) y luego en su conferencia “El tiempo y el ser”, de 1962, en el sentido “ontológico” del problema del tiempo, en cuanto lugar de la verdad “histórica” del ser, frente al nihilismo relativista de la ciencia y el subjetivismo “humanista” de la

filosofía.<sup>25</sup>

La concepción del tiempo en el poema de Gerbasi se halla -al igual que sucede con el hombre y otros temas que después veremos- inmersa dentro del pensamiento existencialista. Desde el principio de *MPI* pueden observarse los siguientes versos que definen con absoluta precisión este concepto asociado íntimamente a la angustia del ser:

Atrás queda la angustia con espejos celestes.  
Atrás el tiempo queda como drama en el hombre:  
engendrador de vida, engendrador de muerte. (I, 12-14)

De este modo, angustia y tiempo se vinculan de modo indisoluble en una actitud claramente existencialista: angustia frente al tiempo que todo lo arrasa en su implacable transcurrir. Otros versos de este mismo canto I insisten en la angustiosa percepción del fluir temporal:

Atrás quedan los días, con lagos, nieves, renos (4)  
  
Atrás quedan las tumbas al pie de los cipreses (7)  
  
Atrás quedan las glorias como antorchas que apagan ráfagas seculares (9)  
  
El tiempo que levanta y desgasta columnas,  
y murmura en las olas milenarias del mar. (15-16)

El persistente uso de la anáfora (Atrás-Atrás-Atrás) recalca de eficaz manera la expresión de este sentimiento. Al final del canto la sucesión temporal desemboca en la eternidad, asociada al deslumbramiento y al silencio en la inmensidad metafísica:

---

<sup>25</sup> V. *Enciclopedia de la Filosofía*, Garzanti/Ediciones B, Barcelona, 1992.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

mientras la eternidad, entre luces de oro,  
avanza silenciosa por prados siderales.

En el canto II hallamos la imagen de los anillos que hemos comentado anteriormente, pero que, de igual manera, puede aplicarse aquí a la idea del tiempo:

todo queda cerrado por anillos de sombra. (5)

Hemos de recordar que el anillo es un símbolo de la continuidad y de la totalidad, por eso sirve como emblema del tiempo en eterno retorno, indicando el proceso vital del Universo y de cada una de sus criaturas, la danza y rueda de la naturaleza que se crea y destruye de continuo.<sup>26</sup> También debe recordarse en este punto la circularidad como característica de composición del poema, cuyo primer y último verso son el mismo.

En los versos 6 y 8 se produce una relación de términos que los fusiona y, a la vez, los complementa. En efecto, podemos observar dos imágenes musicales (expresadas, respectivamente, por los términos “címbalos” y “acordes”) y dos acciones verbales antinómicas: levantar y caer. Leyéndolos en forma consecutiva puede apreciarse mejor dicha relación:

Con címbalos antiguos el tiempo nos levanta.

[...]

Mas en el alma caen acordes penumbrosos.

Se produce, además, otro contraste en el hecho de que el sonido de los címbalos es de brillante tesitura, mientras que los acordes que caen en el alma son penumbrosos.

En el verso 6 del canto III encontramos la imagen del agua estancada, por donde “va taciturno el día”, imagen que funde el concepto de tiempo detenido (agua estancada) y el transcurrir silencioso del día. Tal aparente contradicción puede resolverse si aceptamos dos

<sup>26</sup> Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985, p. 69.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

conceptos de tiempo, del mismo modo que distinguíamos dos conceptos de noche: la noche cotidiana y la metafísica (canto I). Aquí también cabe la distinción entre el tiempo cotidiano (el día) y el tiempo metafísico (simbolizado por el agua).

La imagen de las “barcas de olvido” en el verso 7 encuentra así su relación con el mito clásico de Caronte, en cuya barca viajaban los muertos una vez finalizado su tiempo en la tierra (muerte= olvido).

En el verso 9 hallamos reunido el enigma de la existencia y el tiempo:

¿No somos un secreto guardado por las horas?

El canto IV se inicia con un verso altamente significativo, que simboliza en dos imágenes el correr del tiempo: la sangre y la arena del reloj:

*Lo que siento en mi sangre como un reloj de arena*

en efecto, ambos elementos tienen la propiedad característica de transcurrir: la sangre por las venas, la arena por el reloj, y en este sentido indican el curso de la vida hacia la muerte. Cabe aquí recordar el célebre poema que Borges dedica al antiguo instrumento de medición, en algunos de cuyos fragmentos puede leerse el mismo sentido que hallamos en la imagen de Gerbasi:

[...] pero el tiempo en los desiertos  
otra sustancia halló, suave y pesada,  
que parece haber sido imaginada  
para medir el tiempo de los muertos.

[...]

La arena de los ciclos es la misma  
e infinita es la historia de la arena;  
así, bajo tus dichas o tu pena,  
la invulnerable eternidad se abisma.

[...]

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Todo lo arrastra y pierde este incansable  
 hilo sutil de arena numerosa.  
 No he de salvarme yo, fortuita cosa  
 de tiempo, que es materia deleznable.<sup>27</sup>

El poeta escucha, pues, el transcurrir del tiempo, y lo expresa en versos en los que la sangre tiene una determinante presencia, siempre con este sentido de existencia, de savia vital, asociada a otras imágenes sensitivas con las cuales establece una comparación para dar más fuerza a la metáfora:

lo que escucho en mi sangre como un rumor del día (3)  
 lo que escucho en mi sangre como grano que cae (9)  
 lo que escucho en mi sangre como flautas del sol (13)

Es así mismo observable una insistencia en la nocturnidad, expresada con diversos matices: *noche, sombra, luto, apagarse, penumbra*:

lo que escucho en mi sangre como un rumor del día,  
 cuando una mariposa de la noche  
 viene a besar la sombra de nuestro corazón;  
 lo que escucho en mi sangre como acordes de luto,  
 cuando todo se apaga y todo es un ayer,  
 con rostros, con cenizas y manos en la sombra;  
 lo que escucho en mi sangre como grano que cae  
 en la penumbra de los aposentos (3-10)

El verso 6 remite al que antes vimos (II, 8) con la misma imagen musical del acorde asociada a la penumbra:

---

<sup>27</sup> Jorge Luis Borges: *Obras completas*, vol 2, Emecé, Barcelona, 1989, p. 189.

*MIPADRE, EL INMIGRANTE*

Mas en el alma caen acordes penumbrosos.

Toda esta sucesión de elementos que nombra el poeta indica también el transcurso del tiempo hacia el fin, como hallamos explícito en el verso 23:

es lo que desciende en secreto hacia mi muerte

El canto V presenta una imagen del tiempo detenido, contrariamente a lo que hemos observado en el canto anterior, donde encontrábamos el reloj de arena y la sangre como símbolos del transcurrir. En esta ocasión se expresa un sentimiento estático mediante elementos de gran significatividad:

[...] me recojo en una tristeza inmóvil,  
como una bandera que ha olvidado el viento. (2, 3)

Ahora bien, la imagen más definitoria es la del reloj de piedra que aparece en el verso 7, y se contrapone, por tanto, a la imagen del reloj de arena. Contraria imagen que cifra por sí misma la detención del tiempo, y, en este sentido, adquiere íntima relación con el agua estancada que se halla en el canto III, según hemos señalado. Así como

Por el agua estancada va taciturno el día (III,6)

este reloj de piedra representa el lugar

donde caen las sombras, donde el silencio cae (V, 8)

produciéndose entre las dos imágenes manifiestas analogías:

agua estancada / reloj de piedra  
día taciturno / donde el silencio cae

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

También en el canto VII, donde el poeta evoca la aldea paterna, encontramos otra imagen de la detención temporal, de igual manera asociada a la piedra:

En sus muros de piedra las horas detenían  
sus secretos reflejos vespertinos (21, 22)

En esta ocasión el tiempo se detiene en la memoria, y, más propiamente que de inmovilidad, puede hablarse de retroceso hacia un tiempo anclado en la dimensión mítica personal del poeta. De tal manera lo muestran los pretéritos a lo largo de todo el texto: *levantaba, bajaban, subía, era, iba, se acercaban, volaban, pasaba, estaba, etc.*

Éste que podríamos denominar pretérito mítico, se extiende a la evocación del padre, figura cuya distancia temporal conviene al sentimiento elegíaco con el que el poeta construye sus versos desde el propio asentamiento en la memoria. Un solo verso explicita de manera absoluta toda esta teoría:

en ese instante que se detiene iluminando la memoria (XII, 17)

La imagen del agua estancada vuelve a repetirse en el canto XVIII, asociada esta vez a la destrucción, a la ruina. Así como sabemos que el agua corriente representa el devenir, el transcurso de la vida -según la famosa sentencia de Heráclito: "Nadie se baña dos veces en el mismo río", pues ni el agua ni el hombre son iguales de una a otra vez-, en este caso encontramos el agua teñida de connotaciones negativas: es

El agua estancada con gérmenes de fiebre,  
el agua solitaria, perdida, abandonada,  
donde la garza inmóvil se mira en su tristeza. (3-5)

Observamos de paso que la presencia de un ser vivo refuerza esta imagen desoladora, ya que tanto el tiempo como la vida se muestran inmóviles.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

El canto XX ofrece también imágenes significativas del agua, relacionada de igual manera con el tiempo. En el verso 7 podemos leer:

Es un agua de olvido, jadeante

imagen que nos remite a la mitología griega, en la cual el Leteo era el río del olvido, uno de los cinco del Hades, que bordeaba el Elíseo, donde vivían los muertos en bienaventuranza perpetua. Bebiendo de sus aguas se perdía el recuerdo de la existencia anterior en el mundo.<sup>28</sup>

No obstante, el agua en el verso de Gerbasi está lejos de representar la bienaventuranza. Más bien todo lo contrario, responde a la connotación negativa que hemos observado en versos anteriores, lo cual se confirma cuando leemos seguidamente:

Es un agua de lentos círculos de agonía (11)

y

Es el agua de alma solitaria (14)

Para la imagen de los círculos ha de recordarse la lectura de otros cantos, donde encontramos el mismo sentido negativo, referente a la angustia opresiva:

y lentos me aprisionan los círculos nocturnos (V, 5)

todo queda cerrado por anillos de sombra (II, 5)

De esta manera, al “agua de lentos círculos de agonía” podemos identificarla con el sentimiento de opresión frente al transcurso del tiempo que lleva implícito, por ello, el de la existencia. El poeta hubiera podido de igual modo escribir: “lentos me aprisionan los círculos del tiempo”, pues hay, como vimos, una asimilación de la noche a la muerte, donde se produce la cesación de la vida, del tiempo existencial, insalvable elemento que provoca la

<sup>28</sup> *Diccionario Rioduero de mitología griega y romana*, Ediciones Rioduero, Madrid, 1984, p. 154.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

agonía del hombre frente a su destino. A este respecto recordamos los versos de Novalis:

jamás en este mundo temporal  
se calmará la sed que nos abrasa.  
Debemos regresar a nuestra patria,  
allí encontraremos este bendito tiempo<sup>29</sup>

si bien en ellos se da una nostalgia de la muerte (de hecho éste es el título del himno VI) exenta de angustia y dramatismo.

Para reafirmar esta asimilación del agua con el tiempo debemos acudir a los tres últimos versos del canto XXIX, donde se funden en una sola imagen tres elementos definitorios de la existencia temporal: río, mármol, noche:

Ahí va como un río el mármol por la noche,  
y resuenan las voces  
de las almas que llegan al panteón nocturno.

El primero de los tres versos citados reúne gran riqueza simbólica y un extraordinario poder de concreción. No es en absoluto fácil condensar en una sola frase tal profundidad de significados, y en perfecta coherencia. Al mismo tiempo, la multiplicidad de las imágenes es manifiesta: el mármol va como un río por la noche, pero también el río es el tiempo que desemboca en el mármol (tumba), es decir, en la noche (muerte).

---

<sup>29</sup> *Himnos a la noche. Enrique de offerdingen*, RBA Editores, S.A., Barcelona 1993, p. 20.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

EL HOMBRE

La condición humana es otro de los motivos dominantes en el poema, vista desde una perspectiva eminentemente filosófica. En efecto, *MPI* posee un marcado carácter existencialista, como hemos visto. Gerbasi lo escribió a sus veintiocho años, en una época determinada por sus lecturas de filosofía en las cuales lo guiaban Humberto Díaz Casanueva y Mariano Picón Salas, amigos del poeta.

Ahora bien, el Existencialismo que recorre el libro proviene no de la lectura de Sartre, sino de la de Heidegger y Rilke, según ha señalado el propio Gerbasi.<sup>30</sup> Creemos conveniente hacer una breve exposición de este movimiento filosófico antes de abordar la lectura del poema a la luz de estas ideas.<sup>31</sup>

Debemos recordar, para nuestro propósito, que el Existencialismo surgió como consecuencia de una situación de profunda crisis respecto al drama existencial humano. Su tema específico es, por lo tanto, la existencia como modo de ser característico del hombre, reivindicándola contra toda reducción de lo existente a "cosa" (y por consiguiente a posible objeto de tratamiento científico-objetivo) y contra toda inclusión del individuo en los esquemas de filosofías totalizadoras, como fue de modo eminente el idealismo hegeliano; contra Hegel precisamente ejerció la crítica Sören Kierkegaard, cuyo pensamiento fue retomado por los más significativos exponentes de la filosofía existencial.

El Existencialismo se desarrolló sobre todo en los años posteriores a la segunda guerra mundial, cuando se convirtió, principalmente en Francia, en expresión característica del espíritu de su tiempo o, como también se llamó, en "filosofía de la crisis", es decir, del vacío de certezas que siguió a la guerra. Por lo demás, los temas existencialistas se habían extendido por toda Europa en otro momento de grave crisis, o sea, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, que asistieron en Alemania al llamado "renacimiento Kierkegaardiano" y al inicio de los análisis existenciales de Karl Jaspers y de Martín

<sup>30</sup> "Conversación con Vicente Gerbasi", en *Poesía*, homenaje a VG, 1984, p. 4.

<sup>31</sup> Nos guiaremos para ello por las siguientes obras: *Los Existencialismos, claves para su comprensión*, de Pedro Fontán Jubero, Ediciones Pedagógicas, Madrid, 1994; y *Enciclopedia de la Filosofía*, Garzanti/Ediciones B, Barcelona, 1992.

Heidegger.

Características fundamentales del Existencialismo son el análisis de la existencia humana, el grave tono metafísico acerca de su finitud, y la desgarrada angustia ante la muerte. El Existencialismo nació también como un movimiento de reacción frente a la tendencia, tanto filosófica como industrial y sociopolítica, que quería hacer del hombre un ser despersonalizado, pasivo, inerte y carente de esencia propia. Ante esta situación constituyó una apasionada protesta contra la ruina del hombre, contra su desindividualización y despersonalización crecientes, contra el injusto desconocimiento de sus peculiaridades individuales, de su autonomía y responsabilidad personal. Por ello se iniciará un proceso de subjetivización del pensamiento, acompañado de una reflexión hecha desde el hombre mismo, desde el hombre en sí (el *Dasein* en la terminología heideggeriana). De este modo la obra de los existencialistas brota de una experiencia personal vivida, en contraste con las especulaciones de la filosofía tradicional que consideraba al ser desde una actitud fría, académica y desapasionada.

En efecto, la metafísica clásica había establecido la distinción entre la *esencia* y la *existencia*: consideraba la esencia como aquello que un ser es, propiamente; en tanto que el Existencialismo entiende que, en el hombre, prevalece la existencia sobre la esencia, ya que aquélla es previa a ésta (al contrario de lo que opinaba el platonismo). Así, el hombre no tiene esencia prefijada, sino que él mismo va constituyéndose en libertad a lo largo de las vicisitudes de su existencia. Simplificando, podemos decir que para el esencialismo lo que define al hombre es lo común (la esencia), mientras que para el Existencialismo lo define la singularidad, aquello que lo diferencia absolutamente de todos los demás hombres, tanto de los que existen como de los que han existido o existirán.

De la misma manera hallamos que en el Existencialismo se da prioridad a la experiencia vital frente a la razón, al contrario de como se entendía en la filosofía occidental desde Descartes (que propugnaba la reducción de lo espiritual a la razón, con el consiguiente peligro de extinguir la espontaneidad de los sentimientos y la capacidad intuitiva). Para el Existencialismo, pues, las cosas no deben ser explicadas, sino vividas, pues la existencia particular del hombre no debe subordinarse a los dictados de la razón, antes al contrario. La existencia es un valor irreductible porque es el *primer* valor y, por lo tanto,

debe prevalecer sobre cualquier otro.

Esta idea proviene de Kierkegaard, quien en su crítica contra el “sistema” (es decir, contra toda la filosofía académica y totalizadora como el hegelianismo de su tiempo) proponía la necesidad de “poner el acento en la existencia”, es decir, de abandonar toda pretensión de hacer de la filosofía una metafísica especulativa, ojeada exterior y desinteresada sobre el mundo, y partir, por el contrario, de la concreta situación ontológica de cada individuo y, por lo tanto, también del pensador mismo. De ahí que se situaran en un primer plano toda una serie de cuestiones retomadas más tarde por el Existencialismo del siglo XX: el *pathos* (sufrimiento) de la elección, la angustia, la desesperación, la finitud, etc.

La “acentuación” de la existencia, si bien limitada en la filosofía de Kierkegaard a un discurso ético y en primer lugar religioso, implica una serie de consecuencias teoréticas, que Kierkegaard explicita sobre todo en la *Apostilla conclusiva no científica*, de 1846: si la existencia no es nunca objeto externo, susceptible de una consideración desinteresada, sino que es en cambio nuestro propio modo de ser, el filósofo que quiera hablar de la existencia se encuentra en una especie de implicación ontológica: el tema de su discurso y la situación por el cual éste es abordado coinciden, siendo él mismo puesto en cuestión en la misma cuestión que plantea. Entonces la metafísica, con su categoría fundamental, la de necesidad, se revela inadecuada para pensar este tema ambiguo que es la existencia, el cual podría ser descrito sólo en términos de *posibilidad*. Ésto ocupa un lugar central en el Existencialismo.

En el siglo XX Jaspers subraya hasta sus extremas consecuencias el carácter esquivo de la existencia como tema de un discurso filosófico, pues para él la existencia es la inmediatez inobjetivable e irreductible del individuo: trascenderla resulta imposible y el único “signo” en el que se revela la trascendencia es la “derrota” que sufre el hombre al intentar alcanzarla.

Pero el Existencialismo del siglo XX no es sólo una recuperación de temas kierkegaardianos, sino que tiene su texto fundamental en *El ser y el tiempo* (1927) de Heidegger, en el que están presentes, además de la herencia de Kierkegaard, otros antecedentes filosóficos, en especial el historicismo de Wilhelm Dilthey y la fenomenología de Edmund Husserl. El problema del ser, en cuanto problema planteado por un ente determinado, el hombre, es decir, el “ser-ahí” (*Dasein*), presupone según Heidegger el

análisis preliminar del modo de ser de ese ente que nosotros mismos somos, o sea de la existencia. Nos encontramos así en una situación “circular” muy parecida a la experimentada por Kierkegaard, con la diferencia, sin embargo, de que el círculo de implicación ontológica no es simplemente interior al individuo existente, ya que entra en juego como momento determinante otro término, el ser: y éste indica ya la dirección en la cual se desarrollará el pensamiento de Heidegger después de la “analítica existencialista”, entendida por él, por otro lado, sólo como una propedéutica para una nueva proposición, en el mundo moderno, del problema del ser. Sin embargo, ha sido justamente la lectura existencialista de *El ser y el tiempo* como filosofía de la radical finitud del hombre y de la asunción de dicha finitud “en lúcida angustia”, la que ha dado el tono al Existencialismo propiamente dicho.

En el poema de Gerbasi, según estamos viendo, el hombre es un ser que procede de la noche (nada) y hacia ella tiende. Es decir, el punto central de la condición humana es, precisamente, la existencia, puesto que nada hay antes ni después de ella. El poeta lo repite de manera insistente en el *leitmotiv* que recorre el texto, como si temiera el ensoberbecimiento del hombre, al que tantas veces se ha considerado centro de la creación:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos

verso que no solamente constituye una advertencia de la finitud del hombre, sino que se erige, con todo lo que ello implica, en toda una aseveración filosófica. Ludovico Silva recuerda que en una ocasión el filósofo español Juan David García Bacca le decía al poeta: “Usted, en unos cuantos versos, expresa todo lo que yo he tratado de expresar en mi *Metafísica* de 500 páginas”.<sup>32</sup> Tal es la determinante presencia de la filosofía en la obra de Gerbasi.

El canto III presenta en sus cinco primeros versos la condición existencial humana, plasmada en una serie de imágenes alusivas a su fragilidad y fugacidad. Así, leemos:

---

<sup>32</sup> Ludovico Silva: “El poeta de cabeza de nube”, en *Ensayos temporales*, Academia Nacional de la Historia, col. “El libro menor”, Caracas, 1983, p. 60.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Relámpago extasiado entre dos noches,<sup>33</sup>  
 pez que nada entre nubes vespertinas,  
 palpitación del brillo, memoria aprisionada,  
 tembloroso nenúfar sobre la oscura nada,  
 sueño frente a la sombra: eso somos.

De esta serie de imágenes definitorias nos parece la más importante -por su gran condensación de sugerencia- la que hallamos en el verso 5:

sueño frente a la sombra

Recordamos inmediatamente los versos de Píndaro:

¡Seres de un día! ¿Qué es uno? ¿Qué no es? El hombre  
 es el sueño de una sombra.<sup>34</sup>

Inevitable es también la remisión al cuento de Borges *Las ruinas circulares*, con el tema central del ser soñado por un soñador de más alto nivel, o al célebre título de Calderón: *La vida es sueño*.

Pero la imagen de Gerbasi expresa la soledad y la angustia existencial, pues nadie hay que se haga responsable de ese sueño que es el hombre: frente a él, sólo sombra. El hombre abandonado a su frágil suerte, sin un ideal de trascendencia al que asirse. Esta desolación corresponde al vacío dejado por el derrumbe del cristianismo en el seno de la filosofía contemporánea: recordemos la proclamación de la muerte de Dios que hizo Nietzsche, y, antes que él, el sueño de Jean-Paul, significativamente titulado "Desde lo alto del edificio

<sup>33</sup> Octavio Paz, en 1944, utiliza una imagen casi idéntica para definir la existencia en su poema "Vida entrevista": "Oh mundo, todo es noche / y la vida es relámpago." V. *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 19.

<sup>34</sup> Pítica VIII: "A Aristómenes de Egina, vencedor en la palestra". *Antología de la poesía lírica griega, siglos VII-IV a. C.* Selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 123.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

del mundo, Cristo, muerto, proclama que Dios no existe".<sup>35</sup>

La imagen de la sombra en este verso de Gerbasi se corresponde con la "oscura nada" explícita en el anterior, como un refuerzo de la expresión.

El verso 9 alude al enigma de la existencia humana en el tiempo:

¿No somos un secreto guardado por las horas?

mientras que los versos 17-21 siguen presentando al hombre como un ser solitario y desprotegido frente a la vida y frente al mundo:

Y siempre el hombre solo, bajo el sol y los truenos,  
perseguido por voces y látigos y dientes.  
El hombre siempre solo, con su mirada, suya,  
con sus recuerdos, suyos, y con sus manos, suyas.  
El hombre interrogando a sus calladas sombras.

El verso 21 se relaciona con los conceptos anteriormente vistos: "oscura nada" y "sueño frente a la sombra". Una vez más se expresa que la angustiada pregunta existencial queda sin responder, pues más allá del hombre no hay nada que pueda desvelar su enigma..

La insistente repetición del adjetivo posesivo "suya, suyos, suyas" recalca la individualidad del ser (otra idea central, como hemos visto, en el Existencialismo). También frente a los imperativos plurales que pueden observarse en el canto II: "Escuchad, Reclamad, Venid, Llamad", observamos en este canto III la exhortación singular, hecha a un solo hombre (concretamente, el padre del poeta):

Escucha: yo te llamo desde mis soledades (22)

En relación con el *leitmotiv* que recorre el poema hallamos en el canto IV algunas

---

<sup>35</sup> *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, ed. de Antoni Marí, Tusquets Editores, col. "Marginales", Barcelona, 1979, p. 47.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

imágenes significativas del tránsito del hombre por la existencia. En ellas domina el elemento nocturno, asociado a la carencia de luz, al sueño y a la niebla. Así, podemos leer en los siguientes versos:

No somos habitantes de la luz (34)  
 ¿Cuándo sale de ti mi oscuro andar? (41)  
 [...]  
 El hombre es de la noche que lo sigue,  
 sueño que el sol defiende,  
 paréntesis de incierta maravilla,  
 imagen que derriba la tiniebla (43-46)

Una imagen que se repite, también de significativa manera, es la de los anillos, estructuras circulares de significación negativa en este caso, opresivas para el hombre, que no puede escapar de ellas. En el verso 37 leemos:

Se nos cae la mirada en anillos de luto

que recuerda el acto de arrojar una piedra al agua -símbolo de profundidad- y las ondas que se forman, y se corresponde así con el verso 42 de este mismo canto:

Atrás quedan abismos en que mis ojos caen

y con el verso 5 del canto II, en el cual también encontramos la imagen de los anillos:

todo queda cerrado por anillos de sombra

También en el verso 5 del canto V hallamos otra imagen explícita:

y lentos me aprisionan los círculos nocturnos

*MIPADRE, ELINMIGRANTE*

El verso 43 de este canto IV es también de gran importancia para el entendimiento del poema:

El hombre es de la noche que lo sigue

pues presenta al ser como criatura dependiente de la noche, de la nada, de la muerte, sin posibilidad de escapatoria. Téngase presente el verso 34:

No somos habitantes de la luz

así como los versos 45 y 46:

paréntesis de incierta maravilla,  
imagen que derriba la tiniebla.

El primero se corresponde con el “Relámpago extasiado entre dos noches” con que se abre el canto III, y, por ende, con las delimitaciones que marcan el principio y el fin de la existencia humana, existencia tan fugaz y frágil como la de una imagen abatida por esa tiniebla que corresponde a la “oscura nada” del canto III (verso 4).

En el canto IV encontramos los siguientes versos:

hacia un día del misterio,  
donde grita el hombre a su muerte (23-24)

que remiten a estos otros del canto II:

¡Reclamad, gritando hacia el abismo,  
el mirar interior que hacia la muerte avanza! (17-18)

[...]

¡Llamad, llamad, llamad vuestro rostro perdido

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

a orillas de la gran sombra! (31-32)

Como puede observarse, todos ellos contienen elementos comunes que apuntan hacia la idea principal de la muerte: misterio, abismo, mirar interior, gran sombra.

También en el canto VIII encontramos una dominante presencia de la muerte como destino último del hombre, tal como manifiestan los dos primeros versos, en los que el poeta le dice a su padre:

Cuando tú venías, venías hacia la muerte,  
porque así son nuestros pasos en los días

versos que exponen una central preocupación de la filosofía existencialista, al considerar que el hombre es un “ser para la muerte”, y que en ella desemboca su tránsito por esta vida, tal como nos advierte Jorge Manrique en sus célebres *Coplas por la muerte de su padre*:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
que es el morir  
[...]

Así pues, entendemos que la vida es inseparable de la muerte: una implica la otra, y se trata de una manifestación de la circularidad por la cual las cosas se convierten no en su contrario, sino en su necesaria consecuencia: luz en sombra, día en noche, vida en muerte. Vivir es, por lo tanto, morir; y la muerte no es algo externo al ser, sino que está incluida en su existencia: se nace y se vive para morir. Quevedo lo expresó con hermosa resignación:

Antes que sepa andar el pie, se mueve

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

camino de la muerte [...] <sup>36</sup>

La imagen de la embarcación en el verso 27 posee el mismo simbolismo de soledad y muerte que se halla en el canto VI. Para observarlo basta comparar los dos fragmentos:

Soñabas con fantasmales buques en la sombra,  
 esos que llevan banderas de luto  
 y viajan hacia los puertos de podridos aceites  
 y antiguos desperdicios. (VIII, 27-30)

El velero lustroso de la muerte  
 pasea tu silencio por mis mares sombríos,  
 entre brillos de un agua negra en ondas,  
 donde cantan marinos de otro tiempo,  
 ahogados en la noche, rendidos a las algas  
 que transportan las sombras. (VI, 1-6)

Por lo que respecta a la imagen del agua, conviene recordar que casi todos los pueblos le han dado un carácter especial, llegando a estimarla como principio de todas las cosas y mantenedora de la vida de cuanto existe en la tierra. En la imagen de Gerbasi, el agua corresponde al mar, que puede ser considerado como fuente de vida y fin de la misma. Sus aguas en movimiento suponen el estado transitorio de las cosas, la duda, la indecisión. Por su profundidad y los secretos que guarda ha dado lugar al nacimiento de un temor supersticioso.<sup>37</sup>

En el texto de Gerbasi la designación del agua y lo que a ella se refiere conlleva una acepción negativa, es decir, se recoge solamente una de las significaciones del símbolo: la que se refiere a la muerte.

<sup>36</sup> Francisco de Quevedo: *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1990, p. 29, salmo XVIII.

<sup>37</sup> José Felipe Alonso Fernández-Checa: *Diccionario de Alquimia, Cábala, Simbología*, Editorial Master, S.L., Madrid, 1993, p. 252.

*MIPADRE, EL INMIGRANTE*

Los seis primeros versos del canto XXI enlazan con el *leitmotiv* que recorre todo el poema: el hombre viniendo de la noche y yendo hacia ella, en un permanente regreso que condiciona su existencia de hijo de las sombras:

Y siempre fue un nuevo regresar,  
 un lento aproximarse de la noche,  
 un duro avanzar de la existencia,  
 un recobrase a solas, un decirle a las sombras:  
 “Esperad, esperad al hombre.  
 No le rechacéis, guardadle bien, que es vuestro hijo...”.

Y aquí podemos remitirnos al canto III, en cuyo verso 5 se definía la existencia humana como un “sueño frente a la sombra”, y recordar de nuevo la imagen de Píndaro que veíamos en aquella ocasión: “El hombre es el sueño de una sombra.”

También en el canto XI hallamos una imagen comparativa que se corresponde con las que estamos viendo. Dice el poeta:

Pero aquí estoy debatiéndome con sangre, imagen y lamento,  
 recogido en mi gesto como habitante que sale de la noche.  
 (19-20)

Por último anotaremos que en ciertas ocasiones observamos, refiriéndonos a esta presencia humana en el poema, un matiz de solidaridad, que también significa el apoyo que busca el hombre en sus semejantes para hacer más llevadera su penosa existencia. Concretamente, en el canto II puede leerse:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.  
 Los pasos en el polvo, el fuego de la sangre,  
 el sudor de la frente, la mano sobre el hombro (1-3)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

y en el canto VIII ese sentimiento solidario es compartido no sólo con el hombre, sino con otros seres vivos. Así, el padre del poeta iba

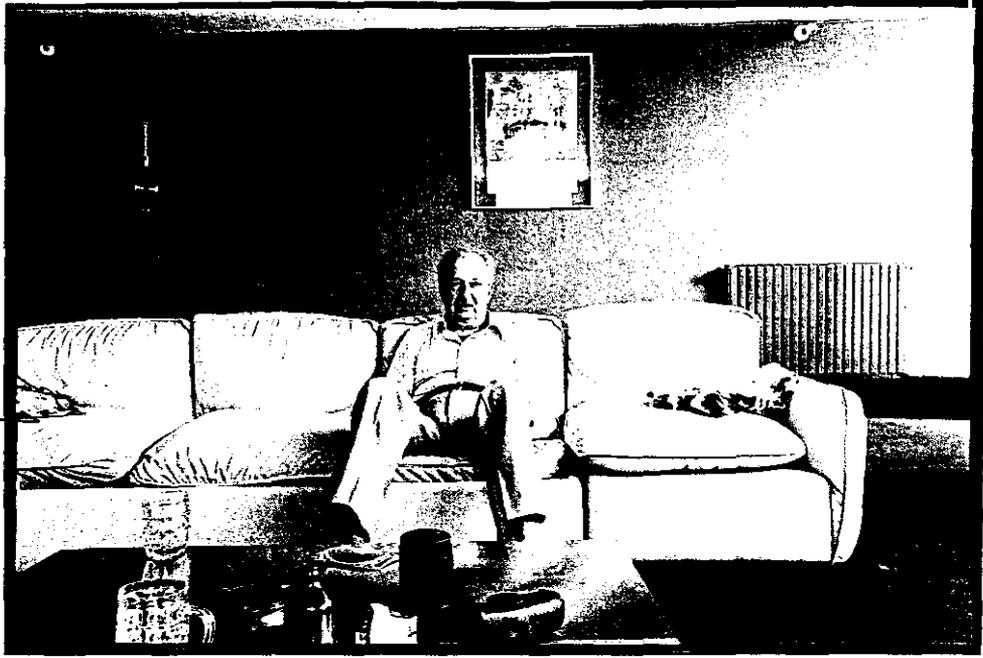
hacia los pequeños caminos rojos,  
donde nos duele el cuerpo del asno,  
donde nos duelen los pies del mendigo,  
donde nos duele el canto de la triste quinquina (10-13)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

LA ANGUSTIA

La angustia en la contemplación de la realidad

que lo rodea y del Universo,



convertido

en un alucinado.

La angustia en la contemplación  
de la realidad  
que lo rodea  
y del Universo,  
convierte al poeta  
en un alucinado.

El sentimiento angustioso del ser se halla en íntima relación con la noche y con el tiempo. Ya hemos dicho al principio que el motivo alrededor del cual se articula el poema es la angustia. Podemos agregar que es también su causa primera. Aparece explícitamente mencionada en el canto I:

Atrás queda la angustia con espejos celestes (12)

Este término, introducido en la tradición filosófica por Sören Kierkegaard en su obra de 1844 *El concepto de la angustia*, designa el estado del hombre frente a la existencia, la cual se le presenta como posibilidad indeterminada en la que se oculta siempre la alternativa de la muerte. Por su parte, Heidegger la concibe como el sentimiento de la falta de alternativas que caracteriza a la existencia humana en cuanto que el hombre es un “ser para la muerte”, como vimos, y por lo tanto, como sentimiento de la imposibilidad de todo proyecto humano. En estas condiciones, la única perspectiva del hombre es la aceptación del propio destino inexorable mediante una elección positiva.

Podemos recordar también que el término, derivado de *angustus* : angosto, proviene del latín *angustia* : estrechez, situación crítica. En este sentido adquiere plena significación el verso de Gerbasi que hemos visto anteriormente:

y lentos me aprisionan los círculos nocturnos (V, 5)

Debe así mismo recordarse que Heidegger distingue entre la existencia auténtica y la existencia inauténtica.<sup>38</sup> Para el filósofo alemán el hombre es un ser que se proyecta hacia la realización temporal de sus posibilidades no aisladamente, sino como un ser en constante interrelación con el mundo de las personas y con el mundo de las cosas que le rodean. En esto consiste la *facticidad*, el marco fáctico en el cual se desenvuelve la existencia del

<sup>38</sup> Seguiremos para esta exposición la *Enciclopedia de la Filosofía*, Garzanti/Ediciones B, Barcelona 1992; y *Los Existencialismos: claves para su comprensión*, de Pedro Fontán Jubero, Ediciones Pedagógicas, Madrid, 1994.

*Dasein* (modo de ser propio del hombre). Esta facticidad implica también fatalidad, puesto que el hombre se encuentra *arrojado* en el mundo.

Ante esta situación debe elegir entre dos posibles caminos: de una parte, quedar absorbido en la conciencia de la masa -en condición de miembro de lo impersonal-, y de otra, asumir la responsabilidad personal de su propio destino.

Si el hombre elige el primer camino se huye a sí mismo, negándose a conocer y asumir su propia condición. Queda, por tanto, reducido a un ser completamente anónimo y diluido en la masa. Tal estado lo denomina Heidegger *estado caído*, en el cual el hombre se adapta a un modo de ser impropio, inauténtico.

Pero el hombre puede escapar de esta situación mediante un “salto”, un acto de libertad y de decisión que consiste en aceptar la realidad de la muerte. Así, se vuelve lúcido al adquirir el conocimiento de que la muerte es el determinante de sus posibilidades. Y la muerte revela, o desvela, ante el *Dasein*, la nada. Por eso el hombre auténtico se atreve a enfrentarse con la cruda realidad de la muerte que le revela que su ser es nada. De esta situación puede extraer razones para definir el sentido de su existencia.

Ante la nada, el hombre experimenta el sentimiento de la angustia. Ésta, en efecto, consiste en la experiencia de la nada. Gerbasi lo define metafóricamente con gran precisión:

tembloroso nenúfar sobre la oscura nada,  
sueño frente a la sombra: eso somos. (III, 4, 5)

Pero, por paradójico que parezca, la angustia se convierte en la experiencia del ser, ya que es una experiencia de la nada y es únicamente mediante ésta como puede constituirse el ser. Claro que se trata de un privilegio que pertenece en exclusiva al hombre auténtico, pues sólo él adquiere la conciencia de la muerte y el sentimiento de la nada. Éste es el verdadero alcance ontológico de la angustia. El hombre que lleva una existencia auténtica la sitúa como centro de su vida y por ello asume su verdadera condición de hombre, situándose en la verdad. De este modo, cuando el *Dasein* afronta la angustia sin evasivas, su existencia adquiere sentido, pues se individualiza, apartándose de la masa que lleva una existencia inauténtica.

El sentimiento de la angustia revela el hecho de que el hombre es un ser arrojado en el mundo. Esto enlaza con el mito del paraíso perdido, en el cual el hombre pierde su inocencia original y se ve abocado a un destino incierto. Infinidad de leyendas occidentales y orientales hablan del paraíso perdido, dejando al margen los principios dogmáticos cristianos. También se halla -y éste es el origen- en todas las tradiciones. Considerándolo como símbolo de un estado espiritual, corresponde a aquel en el cual no caben interrogaciones ni distingos. Según Saunier "Cuando el hombre se plantea esta misteriosa cuestión, desconoce ya el reposo, pues su pensamiento entregado a una serie de obstáculos infranqueables se rompe y llena su corazón, su alma y su cuerpo de rabia y desesperanza...". La cualidad de "perdido" que determina la particular psicología del paraíso se relaciona con el sentimiento general de abandono y de caída que el Existencialismo reconoce como estructura esencial en el humano.<sup>39</sup>

En *MPI* es manifiesta esta pérdida, como puede observarse en el canto XXVIII, cuyo primer verso se dirige al padre del poeta casi en tono de reproche:

Tú, que me lanzaste sobre la tierra y hacia la nada

La angustia se le presenta también al poeta durante las noches, en las cuales el alma no halla descanso pleno, sino que continúa apesadumbrada, sintiendo la tribulación del ser ante la existencia:

la noche cotidiana, la que no es noche aún,  
sino descanso breve que tiembla en las luciérnagas  
o pasa por las almas con golpes de agonía. (I, 20-22)

o produce el desvelo

en las calientes noches de insomnes soledades (II, 29)

<sup>39</sup> Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985, p.355.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

A este angustioso sentimiento corresponden también las imágenes de los anillos que hemos visto en anteriores ocasiones: estructuras circulares de significación negativa, opresivas para el hombre, que no puede escapar de ellas:

todo queda cerrado por anillos de sombra (II, 5)

y lentos me aprisionan los círculos nocturnos (V, 5)

Otros versos dan idea cabal del mismo sentimiento mediante sugerentes imágenes:

Algo se cierra siempre en torno a nuestra frente.

El frío de las piedras corre por nuestra sangre. (III, 14,15)

El hombre interrogando a sus calladas sombras (III, 21)

La angustia producida por la presencia inexorable de la muerte se halla patente en estos versos del canto II:

¡Reclamad, gritando hacia el abismo,  
el mirar interior que hacia la muerte avanza! (17, 18)

Pero a los gritos del hombre nadie responde. Así lo expresa el poeta recurriendo al símil religioso, según la frase “clamar en el desierto” a que se refiere Isaías (40, 3) y que recoge en su predicación san Juan Bautista (Mateo, 3,3):

¡Venid a los desiertos y escuchad vuestra voz!  
¡Venid a los desiertos y gritad a los cielos! (21,22)

versos que se corresponden con estos otros del canto VI, en los cuales encontramos la angustia claramente asociada al misterio y a la muerte:

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

hacia un día del misterio,  
donde grita el hombre a su muerte. (23,24)

De contraria manera, en el canto VIII puede observarse si no la aceptación de la muerte, sí la resignación ante su inminencia, actitud que se aproxima a la denominada por Heidegger "existencia auténtica", según hemos visto, y que implica la total plenitud del hombre en su individualidad. En este caso dice el poeta a su padre:

Cuando tú venías, venías hacia la muerte,  
porque así son nuestros pasos en los días (1, 2)

Aun así, en versos posteriores aparece otra mención explícita de la angustia, vinculada esta vez a la sombra:

a cuya sombra estaremos en la mirada del hijo,  
como en una hora del cielo,  
del presentimiento y de la angustia. (15-17)

En otras ocasiones la angustia se expresa mediante imágenes de tono violento, asociadas a elementos naturales que se vuelven contra el hombre. Puede entenderse así como un rasgo romántico correspondiente al alma atormentada del hombre, que se manifiesta por la presencia de cielos huracanados, aguas tumultuosas, nubladas lejanías, tempestades, naufragios:

sí, tu existencia había creado sus cielos huracanados,  
sus aguas tumultuosas, sus nubladas lejanías,  
y las tempestades agitaban los mares de tu corazón  
con truenos y estrellas caídas  
en las oscuras soledades del alma,  
con naufragios y voces de mujeres

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

perdidas en la extensión de las olas y los países. (20-26)

Al final, el poeta proyecta su angustia más allá de su propia individualidad, alcanzando así universal resonancia, como lo expresa en la invocación al padre que clausura el canto:

Padre mío, padre de mi universal angustia.

Así, tenemos el sentimiento común, compartido con los demás seres, que se asocia en este caso a la noche y a la soledad:

cuando la madre llora y sobre su cabeza  
la noche derrama su pesadumbre y el querer estar a solas (XII, 9, 10)

Otras veces la angustia se transfiere al padre, en esta ocasión pluralizada frente a su opuesta, la alegría. Aquí se trata de la angustia que producen la vida y los recuerdos, la nostalgia por la tierra natal abandonada:

Tú venías, venías con tu vida y tus recuerdos,  
con tu voz y tus pequeños papeles amarillos,  
con tu alegría y tus angustias (XVII, 2-4)

Este sentimiento adquiere su mayor alcance en la desesperación ante la ruina y la impotencia al contemplar la destrucción, que provocan el recuerdo de la vida pasada como refugio:

Y tu vida era de nuevo un regresar,  
un regresar hacia días y noches,  
hacia el sitio que buscabas en tu desesperación. (XVIII, 8-10)

La angustia puede, de igual manera, asimilarse a la soledad y a la tristeza de los

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

recuerdos de la infancia. Observamos estos vínculos al principio del canto XIX, donde leemos:

Te señalo en el mediodía de la angustia,  
entre árboles y espinas y cigarras,  
entre lenguas de fuego bajo el sol,  
ahí donde un caballo anda por nuestra tristeza,  
y cae, y muere, con los ojos abiertos hacia el cielo. (1-5)

Hemos señalado anteriormente la relación de estos versos con otros del libro *LEC*, en particular la imagen de las cigarras, que representa la soledad, como puede verse en el poema "Post meridiem", del citado libro:

Estoy solo en medio de una luz de caña amarga,  
como una estatua de la muerte,  
cuando las cigarras inician nuestra soledad. (1-3)

Y el recuerdo de la infancia referente al caballo, en el poema del mismo libro "Penumbbras secretas":

Encontré la desdicha al amanecer,  
en un caballo que sangraba  
con la cabeza un poco caída en la yerba (1-3)

En el canto XX puede hallarse otra imagen que identifica los círculos con un sentimiento opresivo, relacionándose así con los anillos que vimos en cantos anteriores. También se hace presente la soledad, todo ello a través del agua que actúa como elemento de enlace entre ambos y similares estados:

Es un agua de lentos círculos de agonía,

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

[...]

Es el agua de alma solitaria (11, 14)

La vinculación de la angustia con la soledad vuelve a encontrarse en el canto XXII, esta vez particularizadas ambas en el padre del poeta, a quien éste pregunta:

¿Habías visto, acaso, cómo ardía la soledad de tu sangre,  
 en medio del ancho mundo con océanos, llanuras y montañas?  
 ¿Cuál era tu angustia, y tu afán y tu oscuro descontento? (1-3)

En el canto XXIV se presenta el hijo como motivo de angustia para el padre:

Y allí estaba yo como una angustia para ti (22)

Ya no se trata aquí de la angustia metafísica que hemos observado en versos anteriores, sino de la inmediata que suscita la presencia del hijo que, a su vez, heredará de su padre el mismo sentimiento que será la causa primera del poema. Se produce así un importante punto de convergencia: el hijo como motivo de angustia para el padre, autor de su existencia:

Padre mío, padre de mi sangre (XIX, 94)

y la angustia como motivo central del poeta en cuanto autor del poema y, a su vez, heredero de la angustia del padre:

Padre mío, padre de mi universal angustia (VIII, 62)

Análoga invocación puede observarse en el final del canto XXV:

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

padre mío, padre de mi pesadumbre.

En este canto la angustia se asocia íntimamente al tiempo y a la muerte, aludida ésta mediante el pronombre:

Ella... Ella... La que tan ardorosamente ignoramos.  
¿Cómo he de aguardarla yo en mi angustia? (17-18)

y en el verso 53 la angustia producida por el tiempo:

correr entre relojes con mi angustia

a la vez que es manifiesta la desesperación, que alcanza hasta el grito; grito que comienza en el interior y se proyecta a una dimensión universal:

y gritar hacia dentro y hacia el mar,  
y hacia la noche, y hacia mi madre,  
y hacia los grandes estremecimientos del mundo. (55-57)

Inevitable es la remisión al canto II, donde encontrábamos los siguientes versos:

¡Reclamad, gritando hacia el abismo,  
el mirar interior que hacia la muerte avanza! (17-18)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

LA SOLEDAD

Así como hemos apuntado anteriormente que pueden distinguirse dos conceptos de *noche* y de *tiempo*, agregamos ahora la delimitación de dos ideas respecto a la soledad: la soledad humana, individual, que padece cada hombre por el dramático hecho de hallarse arrojado en el mundo; y la soledad cósmica, expresada de modo magistral en el sobrecogedor verso que retrata a los hombres convocados por la noche, “bajo el silencio solitario de las estrellas” (XVI, 35), imagen que funde los dos conceptos mencionados.

Análoga a esta es la imagen que encontramos en el canto I, donde el poeta describe el tránsito del hombre entre las dos noches que limitan su existencia, y en cuyos versos podemos leer:

Atrás quedan las tumbas al pie de los cipreses,  
solos en la tristeza de lejanas estrellas. (7, 8)

Donde se funden de igual manera la soledad del hombre en su muerte y la soledad de las estrellas en el cosmos inmenso.

Al mismo sentimiento de soledad en la muerte corresponden los últimos versos del canto II, en los cuales el poeta exhorta a los hombres:

¡Llamad, llamad, llamad vuestro rostro perdido  
a orillas de la gran sombra!

y la inmensa soledad del hombre en el mundo que se trasluce en versos anteriores del mismo canto:

¡Venid a los desiertos y escuchad vuestra voz!  
¡Venid a los desiertos y gritad a los cielos! (21-22)

Versos que también se vinculan a la extrema angustia existencial, según hemos visto en el

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

capítulo anterior.

La soledad humana queda explícitamente mencionada en el verso 23 mediante la imagen del corazón, órgano tan denotativo de los sentimientos del hombre:

El corazón es una secreta soledad.

Recordamos las palabras de Troxler referidas al corazón, centro de gravedad del ser humano:

*En este centro es donde el hombre sueña profundamente escondido de su vida, ese sueño en que se unen la alta consciencia del Espíritu y la oscura existencia del Cuerpo.<sup>40</sup>*

En versos posteriores la soledad trasciende el ámbito del hombre y se extiende hasta el reino animal, que la sufre en agonía, vinculada también a la noche:

o con gritos de bestias que se rompen las venas  
en las calientes noches de insomnes soledades. (28, 29)

El fantasma de la soledad vuelve a aparecer en el canto III, que presenta al hombre como un ser solitario y desprotegido frente a la vida y frente al mundo, recalcada su individualidad por la repetición insistente del adjetivo posesivo:

Y siempre el hombre solo, bajo el sol y los truenos,  
perseguido por voces y látigos y dientes.

---

<sup>40</sup> Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, Fondo de Cultura Económica, sección de Lengua y Estudios Literarios, Madrid, 1993, p. 128.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

El hombre siempre solo, con su mirada, suya,  
con sus recuerdos, suyos, y con sus manos, tuyas. (17-20)

La intensificación expresiva se consigue mediante el adverbio unido al adjetivo, en una fórmula que presenta variantes:

Y siempre el hombre solo / El hombre siempre solo.

La soledad humana, en genérico término, se circunscribe al propio poeta en un verso donde apela a su padre:

Escucha: yo te llamo desde mis soledades (22)

que hallará su eco más adelante, en el canto XVII:

oye mi soledad cuando te llamo  
desde los precipicios (6, 7)

En otras ocasiones, por el contrario, la soledad se extiende a los elementos naturales, análogamente a como, según hemos visto antes, se extendía a los animales; así, encontramos los siguientes ejemplos:

arenas solitarias (II, 15)

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

nubes de soledad (IV, 31)

higueras de la noche en forma de esqueletos (IV, 32)

o a objetos:

En tu penumbra brillan barcas abandonadas (VI, 27)

La imagen del reloj de piedra en el canto V, que vimos anteriormente, es también explícita de la soledad, al tiempo que vuelve a encontrarse la apelación al padre en términos análogos a los de antes:

Escucha: yo te llamo desde un reloj de piedra,  
donde caen las sombras, donde el silencio cae. (7, 8)

El sentimiento de la soledad es para el poeta una herencia paterna, como la angustia, según puede observarse en estos versos del canto VI:

Con las ráfagas gimen tus hondas soledades (28)  
En mi soledad guardo tus hondas soledades (32)

Existe, por otra parte, una vinculación del padre con su aldea en la soledad. Ambos comparten, en efecto, una dimensión que trasciende los límites físicos, situándose en una suerte de ámbito mítico, como podemos ver en los siguientes fragmentos:

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Tú venías, y el mundo estaba debajo de tus pasos,  
y debajo de tus noches, y debajo de tus soledades (VIII, 18, 19)

Tu aldea se acercaba a los coros del cielo,  
y sus campanas iban hacia las soledades (VII, 33, 34)

Similar dimensión, en este caso cósmica, puede observarse en el canto VIII, donde el poeta describe un lugar

[...] Donde los astros gotean sus azules licores,  
en ese espacio del misterio devorador,  
como islas iluminadas en nuestra soledad. (35-37)

En este mismo canto hallamos también, por el contrario, una significación negativa de la soledad, asociada a las grandes tempestades del corazón humano, de “cielos huracanados”, “aguas tumultuosas”, “nubladas lejanías”

con truenos y estrellas caídas  
en las oscuras soledades del alma. (23, 24)

Puede establecerse un significativo contraste entre estos versos que muestran las estrellas vencidas, caídas en el alma solitaria del hombre, y el último del canto XVI, visto anteriormente, que convoca a los hombres

bajo el silencio solitario de las estrellas

en la máxima expresión -en cuanto a belleza e intensidad- de la soledad cósmica, universal y, al mismo tiempo, plena de resonancias profundamente humanas.

Se da, en la mayoría de los casos, una asimilación de la soledad al silencio y la quietud.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Sugerencia que viene expresada en imágenes como las siguientes:

y un reno silencioso se yergue en mi silencio

[...]

No sé si alguna hora de copos solitarios,  
 éstos que a veces caen en grises cementerios,  
 sobre harapientas sombras, en plazas vespertinas,  
 me espera en algún sitio lejano de la tierra. (IX, 5; 9-12)

En el canto XI volvemos a hallar el tema de la soledad existencial del hombre y su muerte, como se ve en los versos 13-15:

Por ti sé que el paso de cada uno es solitario,  
 como un recuerdo, como un instante,  
 como la muerte de cada uno.

La expresión es nuevamente transida, como corresponde al profundo sentimiento de angustia que acosa al poeta, y la soledad en este caso se vincula a la oscuridad, elemento que causa más opresión aún, si cabe:

Ráfagas solitarias se acercan a mi frente,  
 donde la noche mora temblando en los jazmines. (26, 27)

[...]

Agítanse las sombras al golpe de la sangre,  
 con el trueno que enluta barrancos y montañas,  
 y en la humedad enciende cuchillos, ojos, cuerpos  
 y manos que socavan la soledad oscura. (32-35)

También se produce esta misma asociación en el canto XII, reforzada ahora en su dramatismo por la presencia de la madre:

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

cuando la madre llora y sobre su cabeza  
la noche derrama su pesadumbre y el querer estar a solas (9, 10)

La soledad y la tristeza van también unidas en estos versos:

cuando siento entrar por la ventana,  
a la quieta soledad de la tristeza,  
el aire de los árboles cercanos. (11-13)

Otras veces se amplía su vínculo al misterio y al corazón, amparada también por la nocturnidad:

Y es la noche que ampara la existencia a solas,  
[...]  
en el misterio en que te escucho  
como una vasta soledad de mi corazón. (XIII, 14-19, 20)

Es en el canto XVI donde encontramos más alusiones a la soledad: en seis versos se hace presente este sentimiento vinculado, como en ocasiones anteriores, al silencio y a la quietud. De igual manera es observable una convergencia de estos elementos en el alma paterna, compartidos con la tierra, con el mundo. Así, encontramos las siguientes imágenes:

soledad de tu alma (2)  
soledades del mundo (4)  
silencio de tu alma (7)  
silencio de la tierra roja (8)  
anchas soledades (14)  
desolado atardecer (18)  
algún hombre solitario (24)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Si las agrupamos analógicamente podemos observar mejor la relación entre ellas y el padre:

*soledad*  
de tu alma  
del mundo

*silencio*  
de tu alma  
de la tierra roja

Todas estas imágenes se funden en el verso final, expresivo, como hemos visto, de la soledad y el silencio últimos, sobrehumanos:

bajo el silencio solitario de las estrellas

También encontramos, en dos ocasiones, la imagen del agua como receptora del mismo sentimiento: en el canto XVIII, que presenta un cuadro dramático de enfermedad, de muerte, de angustia, el agua está “solitaria, perdida, abandonada”. Representa así la vida detenida, tanto en los animales, como en los hombres, como en la vegetación:

donde la garza inmóvil se mira en su tristeza.

Y era el día sin pan, el día sin respuesta.

El día de los campesinos muertos sobre la yerba reseca. (5-7)

Por otra parte, en el canto XX encontramos una imagen análoga, si bien en este verso se produce una intensificación del sentido por la presencia del alma, que trasciende el límite físico hacia una mayor expresión:

Es el agua de alma solitaria (14)

*MIPADRE, EL INMIGRANTE*

Los dos primeros versos del canto XXII vuelven a presentar de manera explícita la soledad y el desamparo del hombre frente a la inmensidad del mundo, concretados en la figura paterna:

¿Habías visto, acaso, cómo ardía la soledad de tu sangre,  
en medio del ancho mundo con océanos, llanuras y montañas?

En esta ocasión la soledad aparece de nuevo asociada a sentimientos negativos, como son la angustia, el descontento, el drama existencial, y la nostalgia del padre:

[...] hundido en tus solitarios recuerdos (20)

La presencia física del padre se pone de relieve en el canto XXIII por la mención de sus manos, capaces de soportar la soledad y, al mismo tiempo, proporcionarle el sustento material. Así, leemos en los versos 7 y 8:

¡Ah, pero tus manos podían soportar toda tu soledad,  
y te daban el pan!

Y en el canto XXIV hallamos una significación muy distinta de la soledad. Ésta no es angustiada ni atormentada, sino, al contrario, se trata de la soledad apacible del padre de familia, instalado en su casa con su esposa e hijos. Allí lo encontramos con

[...] tu amorosa soledad, tu vida, tus recuerdos. (21)

Que corresponde a la situación de madurez en la existencia, de quien ha cumplido su vida con dignidad y puede refugiarse solitariamente en sus recuerdos.

El canto XXVI supone la plena expresión de la soledad de la muerte, que es la última soledad del hombre. Se describe como un estado

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

[...] donde la hora sella labios malditos,  
levantando humaredas, viviendas fantasmales,  
aquí los gritos caen, las blasfemias, los llantos.

[...]

Aquí ni la palabra ni el gesto nos sostienen,  
y los huesos encuentran su tenebroso espejo.  
Aquí sólo el misterio puede encender su lumbre  
y acoger nuestro fin con brillos de azucenas. (3-5, 7-10)

Para llegar por último a una suerte de “soledad acompañada”, en el lugar donde

[...] resuenan las voces  
de las almas que llegan al panteón nocturno. (XXIX, 16, 17)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

**LA MEMORIA**

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

La base desde la cual el poema germina y se ramifica en sus diversos temas es la memoria. Por ella se convoca al padre, a la tierra, a la vida en todos sus aspectos. Da origen, así mismo, a los mitos personales y populares y ejerce la función de conjurar el paso del tiempo y su desembocadura. El río de la vida es, pues, también el de la memoria, y, si los escindimos, ambos se alimentan de recíproca manera.

Parte el poeta para edificar su mundo lírico de una imagen interna, conciliadora de experiencia y personalidad. Esta imagen es, al tiempo, visión, sentimiento y actitud ante el mundo, según ha escrito José Luis Vitori en su obra *Imago Mundi*:

*... una imagen interior que, arte en principio, tiende a amplificarse por la fantasía, cortando las relaciones causales de la naturaleza; a exteriorizarse, a condensarse en formas, a realizarse (e irrealizarse) en una imagen artística, a encontrar su equivalente en un "correlato objetivo" más o menos rico, más o menos preciso, que surge de una actividad constructora del espíritu, capaz de crear un símbolo y una semántica personales del mundo, así como de hallar en un determinado lenguaje su afinidad y su "ley formal de fantasía".<sup>41</sup>*

La memoria tiene en el poema de Gerbasi un marcado carácter interior. Crisol donde se funde la realidad con el discurso evocatorio. Desde el canto I aparece de forma manifiesta el recuerdo, fijando el paisaje y sus elementos en una dimensión metafísica que resuena en solemne ritmo:

Atrás queda la tierra envuelta en sus vapores,  
donde vive el almendro, el niño y el leopardo.  
Atrás quedan los días, con lagos, nieves, renos,

---

<sup>41</sup> Pedro Díaz Seijas: *Hacia una lectura crítica de la obra de Vicente Gerbasi y de otros poetas venezolanos*, Academia Venezolana, Caracas, 1989, p. 22.

*MIPADRE, ELINMIGRANTE*

con volcanes adustos, con selvas hechizadas  
 donde moran las sombras azules del espanto  
 Atrás quedan las tumbas al pie de los cipreses,  
 solos en la tristeza de lejanas estrellas.  
 Atrás quedan las glorias como antorchas  
 que apagan ráfagas seculares. (2-10)

En los versos finales la memoria traspasa los límites del tiempo convencional y se instala en la eternidad, ese tiempo mítico desde donde el poeta recreará mediante el ejercicio poético un mundo de sugerentes matices y evocaciones.

En el caso de Gerbasi la memoria no es únicamente de experiencias vividas, sino que existe una clara vinculación con la conciencia universal, inmenso océano donde el poeta se zambulle para hallar -y expresar por la palabra- elementos, emociones y sentimientos comunes al resto de los hombres. Esto es lo que en la terminología jungiana se denomina “inconsciente colectivo”: la parte del inconsciente que comprende las experiencias globales de todas las generaciones humanas del pasado, a partir de los primeros progenitores. Así, el hombre reconoce su propio mito personal como existencia inscrita en un contexto histórico y cultural preciso; el sentido de esta experiencia no se funda ya sólo en la relación entre el yo consciente y la realidad exterior, sino que encuentra su punto de referencia en el inconsciente, en el sí mismo, que, totalizando la historia, los valores y las experiencias colectivas, estimula la consciencia del individuo para dar significado y guía a su existencia.<sup>42</sup>

Aldo Pellegrini lo expresó también con lucidez en palabras ya citadas pero que conviene repetir aquí:

[El poeta] *Encuentra el punto de conjunción entre el individuo y el universo, y, por extraña paradoja, al sumergirse en lo más secreto y personal, descubre, de pronto, la zona impersonal, la que es común a todos los*

---

<sup>42</sup> *Enciclopedia de la Filosofía*, Garzanti/Ediciones B, Barcelona, 1992. Para mayor información sobre el tema puede así mismo consultarse Carl G. Jung: *El hombre y sus símbolos*, Biblioteca Universal Contemporánea, Luis de Caralt Editor, S. A., Barcelona, 1976.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

*hombres, la que es común a los hombres y su universo.*<sup>43</sup>

El conocimiento del poeta es iluminador. No corresponde propiamente a la razón, pero constituiría un error denominarlo irracional. Por eso sobrepasa a la memoria, de función únicamente registradora. El poeta procede por analogía: establece vínculos secretos -a ojos profanos- entre seres y objetos, y mediante la facultad poética reconcilia a los contrarios en la imagen. Para ello se sirve también de sus recuerdos, pero transmutados por la alquimia verbal que les confiere aliento lírico.

El propio Gerbasi escribe:

*El poeta está formado por una gama infinita de vivencias que la realidad ha ido acumulando en su subconsciente.*<sup>44</sup>

Este conocimiento, que podríamos denominar “mágico” se transforma en poema por medio del sueño, entendiendo por tal una suerte de estado mediúmnico en el que la conciencia meramente mecánica cede el paso a ciertas “fuerzas extrañas” -la expresión es de Lugones- que restituyen al Ser indivisible.

Para Gerbasi, el sueño es también un estado especial de la mente que le permite al poeta resolver en “misteriosa simultaneidad” los problemas que se le plantean a todo creador. Así, la unidad interior y esencial del poema se origina en un proceso de asociaciones que se dan en lugares secretos de memorias y olvidos.<sup>45</sup>

La proyección interior a la que aludimos se manifiesta en el canto II, en cuyos versos dice el poeta:

Escuchad hacia dentro los ecos infinitos,

<sup>43</sup> Aldo Pellegrini: *Antología de la Poesía Surrealista*, Editorial Argonauta, Barcelona/Buenos Aires, 1981, p. 22.

<sup>44</sup> Vicente Gerbasi: *La rama del relámpago*, Ediciones La Casa de Bello, col. “Zona Tórrida”, Creación y Crítica, Caracas, 1984, p. 91.

<sup>45</sup> Vid. op. cit., prólogo de Oscar Sambrano Urdaneta, p. 18.

*MIPADRE, EL INMIGRANTE*

los cornos del enigma en vuestras lejanías. (10-11)

En este fragmento se hallan expresados términos claves para valorar la intensidad y la trascendencia del poema: “hacia dentro”, “infinitos”, “enigma”, “lejanías”.

En el canto III encontramos dos menciones explícitas de la memoria que nos ofrecen sendas ideas acerca de la misma. Una puede leerse en el verso 3: corresponde a un concepto negativo, pues el poeta, al definir la existencia humana mediante una sucesión de imágenes alusivas a su fragilidad y fugacidad, expresa que la memoria está aprisionada en la existencia, limitada por la condición física del hombre que, a su vez, está condenada a desaparecer, absorbida por esa noche que le espera al final de su tránsito por la vida. Leyendo el fragmento completo podrá entenderse mejor esta idea:

Relámpago extasiado entre dos noches,  
pez que nada entre nubes vespertinas,  
palpitación del brillo, memoria aprisionada,  
tembloroso nenúfar sobre la oscura nada,  
sueño frente a la sombra: eso somos. (1-5)

La otra imagen alude a la noción de una memoria universal, no sólo de recuerdos, sino también creativa, una memoria mítica que permite al poeta asociar realidades distantes mediante la analogía, como hemos dicho anteriormente. Así lo expresa Gerbasi en los versos siguientes:

Venados de la luna van corriendo  
por la antigua memoria (27, 28)

Tenemos, pues, dos conceptos distintos e incluso contradictorios: una memoria prisionera en la existencia física del hombre y otra memoria antigua, universal, que trasciende ideas convencionales para proyectarse hacia la poesía. No es ésta la memoria del

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

hombre común, sino la del creador, la del poeta que opera a través de la realidad para mitificarla, trasponiéndola a la más alta dimensión imaginativa.

De nuevo se expresa la proyección interior en el canto IV por medio de un elemento tan íntimo e inherente al ser como es la sangre. El poeta escucha y siente en su sangre el transcurso de la vida, y su memoria se va poblando de recuerdos donde conviven objetos cotidianos e imágenes de la más pura creación poética. De este modo, al lado "de algún retrato, del hilo y del salero", encontramos símbolos como "rumor del día", "acordes de luto", "rostros, cenizas y manos en la sombra", "flautas del sol", etc. La memoria es aquí un espejo donde se destruyen las máscaras del hombre para descubrir al Hombre en su auténtico ser, y el pensamiento del poeta adopta la forma de "abismos de yedras" en una nueva expresión de la conciencia interna y creadora:

Lo que siento en mi sangre como un reloj de arena,  
cerca de algún retrato, del hilo y del salero;  
lo que escucho en mi sangre como un rumor del día,  
cuando una mariposa de la noche  
viene a besar la sombra de nuestro corazón;  
lo que escucho en mi sangre como acordes de luto,  
cuando todo se apaga y todo es un ayer,  
con rostros, con cenizas y manos en la sombra;  
lo que escucho en mi sangre como grano que cae  
en la penumbra de los aposentos,  
donde el espejo de hundida confianza  
destruye vanamente las máscaras del hombre:  
lo que escucho en mi sangre como flautas del sol,  
cuando mis hijos danzan en torno a mi existencia  
como en una lejana colina de vendimias;  
cuando el pensamiento transforma mis secretos  
en abismos de yedras,

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

[...] (1-17)

En los versos 47 y 48 del mismo canto podemos observar una imagen de la memoria cotidiana, pero traspuesta nuevamente a la dimensión poética:

Aún mi madre contempla tu retrato  
y en su cabello blanco se hace un lejano resplandor.

Los versos 56-59 ofrecen una suerte de poética de Gerbasi, pues expresan la transmutación de la realidad en sueño, un nivel más elevado en el cual la tristeza y el sufrimiento se mitigan. Así entronca el poeta una vez más con la gran estirpe romántica, uno de cuyos rasgos más característicos es el culto a la noche y al sueño:

Y todo avanza en mí y todo cae, y todo es un rumor,  
un acercarse y amar, y un sufrir por lo amado,  
y un llevarlo todo al sueño  
y hacer de la tierra un sueño.

En el canto VI, donde el poeta se dirige de explícita manera a su padre, la memoria del progenitor se hace presente desde el olvido. Entendemos este sustantivo de manera no contradictoria, sino complementaria y reforzante de la expresión: sin olvido no puede haber memoria, y ésta adquiere su significado, precisamente, por oposición al olvido. Así, leemos:

Y siempre vienes a mí desde el olvido,  
aventurero terrestre de barbas seculares. (7, 8)

La evocación del poeta es tan intensa que activa el sentido físico del oído, “materializando” -de alguna manera- la presencia del padre en la realidad:

Tus zapatos aún suenan sobre los ladrillos

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

y sobre las arenas de bahías desiertas (9, 10)

Al recuerdo del padre acompaña el del perro de la familia, evocado también desde una común distancia:

Te sigue un perro grande,  
el perro fiel y lento de nuestra lejanía. (25, 26)

Que volveremos a encontrar en el verso 93 del canto XIX:

con tu perro y tus estrellas de otro mundo.

El tiempo pretérito es así mismo rememorado a través del padre cuando suena la música propicia a la nostalgia:

De ti vienen los días  
sonando en las guitarras del olvido (33, 34)

Y, en fin, la evocación es capaz de conjurar la muerte, recreando la imagen vívida del padre en estos últimos y memorables versos:

y aún te veo llegar desde la muerte,  
padre del remo, padre del pesado saco,  
padre de la cólera y el canto.

En el canto VII el recuerdo se traslada a la aldea paterna, reviviendo un sugestivo cuadro del paisaje y de la gente que lo puebla. Así, encontramos al labrador, “como un profeta joven”

y a la pequeña pastora con su rostro en medio de un pañuelo (6)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

además del herrero, el carpintero, los gitanos, los cabreros, los leñadores...

Todos estos personajes y descripciones se hallan inmersos en una realidad poetizada, que colinda con la referencia mítica:

Tu aldea estaba sola como en la luz de un cuento (25)

Observamos también una sensación de soledad, de inmovilidad, que corresponde a la detención del tiempo en la memoria. Así, por ejemplo, en los versos:

entre los fuertes zapatos chaveteados,  
y en las callejuelas de gastadas piedras,  
donde deambulan sombras del purgatorio. (14-16)

Que nos remiten a los versos del canto VI, donde leíamos:

Tus zapatos aún suenan entre los ladrillos  
y sobre las arenas de bahías desiertas (9, 10)

o en los versos siguientes:

Tu aldea iba sola bajo la luz del día,  
con nogales antiguos de sombra taciturna (VII, 17, 18)

La idea de la inmovilidad temporal viene sugerida por la imagen de la piedra:

En sus muros de piedra las horas detenían  
sus secretos reflejos vespertinos (20, 21)

tal como leíamos en el canto V:

*MIPADRE, EL INMIGRANTE*

Escucha. Yo te llamo desde un reloj de piedra (7)

Así, la piedra simboliza el tiempo detenido, la eternidad. Su dureza y duración impresionaron a los hombres desde siempre, pues vieron en ella lo contrario de lo biológico, sometido a las leyes del cambio, la decrepitud y la muerte.<sup>46</sup>

Más trasposiciones míticas de la realidad y del entorno familiar en la memoria del poeta pueden observarse en estos versos:

Desde el azul sereno llamaban las estrellas,  
y al fuego familiar, rodeado de leyendas,  
venían las navidades,  
con pan y miel y vino,  
con fuertes montañeses, cabreros, leñadores.  
Tu aldea se acercaba a los coros del cielo,  
y sus campanas iban hacia las soledades (28-34)

Hallamos en el canto XII dos versos que nos ofrecen la clave de toda esta poética de la memoria:

en ese instante que se detiene iluminando la memoria,  
igual al relámpago que enciende un horizonte sagrado (17, 18)

Además, la explicación física del relámpago (descarga eléctrica en forma de chispa que se produce entre dos nubes cargadas de electricidad o entre una nube y la tierra) se halla aquí elevada a la dimensión poética, pues el relámpago se produce

en el momento en que el día y la noche se juntan,  
plenos de profundidades de lo eterno (19, 20)

---

<sup>46</sup> Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985, p. 362.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Es decir, la tensión originada por el misterio insondable produce la chispa que ilumina la memoria en cuanto atributo propio de la existencia humana. A su vez, la memoria ilumina la existencia del poeta para transferir al ámbito lírico todo aquello que constituye su vivencia como ser humano y, de manera especial, como creador.

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

EL PADRE

Hemos dejado para el final, deliberadamente, la gran figura que motiva el poema de Vicente Gerbasi. Consideramos que esta composición -pese a sus muy diversos matices, y sin pretender circunscribir su pleno significado- se integra en el tipo elegíaco, en cuanto el poeta hace de su padre muerto la imagen central de su evocación.

Respecto al término genérico *elegía*, cabe recordar que esta clase de poemas se dio a partir del siglo VII a. C. entre los pueblos jónicos del Asia Menor y Grecia. Su estructura métrica se basa en el dístico (un hexámetro y un pentámetro dactílicos unidos) llamado elegíaco. La etimología de la palabra *élegos*, con que se designaba ese particular dístico es incierta: quizá fuera el nombre frigio (o de una lengua similar) de la flauta, instrumento con el cual se acompañaba la recitación de la elegía.

La primera datación del término la hallamos en Cricia, orador ateniense del siglo V a. C., pero los antiguos consideraron que los inventores del género eran Arquíloco, Calino y Mimnermo. Debe señalarse que en la antigüedad clásica la elegía se distinguía más por el metro que por el tema: en efecto, Arquíloco y Calino usaron el dístico en cantos guerreros, Mimnermo en poemas amorosos con ocasión de simposios, Tirteo en composiciones de exhortación patriótica, y Solón, Teónides y Jenófanes en poemas gnómicos y moralizantes.

Durante el período alejandrino la elegía acentuó el carácter amoroso, mitológico y erudito, convirtiéndose en una de las formas más refinadas de la mano de autores como Filetas, Hermesianates, Fanocles y Calímaco, cuyas elegías se conocen por la versión libre que hiciera Catulo del episodio de la *Cabellera de Berenice*.

De la imitación de la elegía alejandrina deriva la romana, nacida en el seno de los *poetae novi*, entre los que cabe destacar a Catulo, quien fijó los caracteres propiamente latinos (pasión y dolor, breves gozos, celos, nostalgia, presagios de muerte) y usó el metro elegíaco, ya fuera en composiciones breves, ya en cantos más amplios. Posteriores a Catulo son los tres grandes autores de elegías de la literatura latina: Tibulo, que cantó la serena vida de los campos; Propercio, en cuyos versos se entrelazan la erudición mitológica y el ardiente amor hacia Cintia; y Ovidio, que escribió gran parte de su obra en dísticos

elegiacos.

En la Edad Media, el término *elegía*, adquirió un significado más extenso y no necesariamente ligado al metro original: la elegía, junto a la comedia y la tragedia, constituían los tres estilos fundamentales. Famosa es la elegía *De diversitate fortunae et philosophiae consolatione*, en el siglo XII, de Arrigo da Settimello, que en 500 dísticos cantaba su dolor por las mutaciones de la fortuna. Boccaccio tituló *Elegía de Madonna Fiammeta* su novela psicológica de inspiración amorosa y nostálgica.

Durante el Renacimiento se imitó la forma y el contenido de las elegías clásicas: Sannazaro escribió tres libros de *Elegiae*, y en latín compusieron sus elegías Tito Vespasiano Strozzi, el Panormita, Giovanni Pontano y Agnolo Ambrogini Poliziano.

Debido al influjo humanista, en gran parte de la lírica europea del siglo XVI prevaleció la repetición del esquema métrico latino sobre el respeto al contenido y a los modos propios de la elegía. De este modo, en Francia, J. Doublet transformó el dístico en pareados alejandrinos de rima alterna; en Inglaterra, algunos poetas humanistas como Sidney, Spenser y Hervey experimentaron varias formas de poesía cuantitativa en sus elegías.

En la segunda mitad del siglo XVI disminuye el interés por estos ejercicios formales, y se define otra vez la elegía como composición que, fuera de la métrica, se inspira en la tristeza y el dolor. En esta línea se desarrolla el género en toda la literatura moderna, cambiando tan sólo el contenido según la época y las corrientes de moda.

Durante los siglos XVI y XVII es patente el magisterio que ejercen los autores latinos, especialmente Tibulo más que Ovidio. Deben recordarse las elegías de Bernardo Tasso (incluidas en las *Rimas*, de 1531), algunos poemas de Pierre de Ronsard en la recopilación *Elegías. mascaradas y pastorales* (1565), las tres elegías de Garcilaso de la Vega inspiradas en modelos italianos, y los versos de John Milton a la muerte de su amigo Edward King (en *Lycidas*, 1638).

Puede decirse que el XVIII es el siglo elegíaco por excelencia, donde tal forma poética incluyó la expresión de sentimientos de ternura y melancolía, tan caros a la sensibilidad de la época. Las elegías más relevantes del siglo de las luces son francesas (Elegie Lebrun, Chênédollé, Chénier), pero es de suma importancia, por el influjo ejercido sobre los prerrománticos, la *Elegía en un cementerio campestre* (1751) del inglés Thomas Gray. En

Alemania la elegía se mantiene siempre fiel al distico, esforzándose en hacer coincidir la métrica (tratada naturalmente sobre la base de los acentos) con los modernos contenidos sentimentales. Algunos ilustres ejemplos de elegías alemanas son las de Schiller, Goethe (*Elegías romanas*, de 1789), Hölderlin, Mörike y Rilke (*Elegías de Duino*, 1923).

Una vez realizado este breve perfil histórico del género, podemos centrarnos en el poema de Gerbasi desde el punto de vista apropiado.

En las palabras introductorias puede leerse:

*Mi padre, Juan Bautista Gerbasi, cuya vida es el motivo de este poema, nació en una aldea viñatera de Italia, a orillas del Mar Tirreno, y murió en Canoabo, pequeño pueblo venezolano escondido en una agreste comarca del Estado Carabobo.*

Dos localizaciones geográficas delimitan, pues, la vida del padre: Italia y Venezuela. Italia como tierra natal, y Venezuela como tierra de adopción. En el hijo se da, como vimos anteriormente (v. capítulo dedicado al espacio natural), una inversión de este orden, ya que, para él, Venezuela es la tierra natal, en tanto que Italia es el lugar donde proyecta su evocación paterna y también de donde provienen sus orígenes (“Están en ti mis orígenes”, le dirá al padre en el canto XXV, 1).

Señala José Barroeta (1992:85) a este respecto

*[...] la idea de que Gerbasi hubiese tomado la vida y la muerte de su padre como un camino que le permitiese juntar, dentro de un gran poema, dos geografías distintas y que, sin embargo, le resultan familiares.*

De este modo encontramos palabras como “almendro”, “leopardo”, “nieve”, “renos”, “cipreses”, “címbalos”, “vino”, “laurel”, “lobo”... que representan regiones distantes entre sí y las caracterizan de manera diferencial. El léxico es, pues, el instrumento que define de manera simbólica los dos polos culturales.

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

La primera mención al padre, si bien de manera tácita, aparece en el canto III del poema. El poeta alude a él mediante el pronombre personal de segunda persona en los versos siguientes:

Escucha: yo te llamo desde mis soledades,  
 desde mis suspirantes comarcas de palmeras,  
 abiertas a los signos luminosos del cielo.  
 El viento se te enreda con nieblas siderales,  
 y te detiene al pie de negros abedules.  
 Venados de la luna van corriendo  
 por la antigua memoria,  
 y en tu silencio caen llamas del corazón. (22-29)

Dos características referentes a la figura del padre se manifiestan ya en estos versos: el refugio que ofrece su memoria para el poeta inmerso en la soledad, y el tratamiento poético que hará del padre un ser mítico, recreado y cambiante en cada evocación. Figura que trasciende los límites humanos y se instala en una dimensión superior acorde con el alcance metafísico del poema. De esta manera, el padre no es únicamente el progenitor del poeta, sino -lo que es más importante- la causa primordial del poema. Su luminosa sombra se despliega a lo largo de todo el texto, asumiendo las más diversas formas, los recuerdos más diversos. Bajo esta condición su ser se vinculará a los objetos, a los elementos y a los estados de ánimo. Así podemos leer las siguientes evocaciones que clausuran algunos cantos del poema:

Padre mío, padre de mi huracán. Y de mi poesía. (IV)  
 padre del remo, padre del pesado saco,  
 padre de la cólera y el canto. (VI)

padre mío, padre del trigo, padre de la pobreza.  
 Y de mi poesía. (VII)

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

Padre mío, padre de mi universal angustia.

Y de mi poesía. (VIII)

Padre de mis huellas,  
padre de mi tristeza nocturna.

Y de mi poesía. (XI)

Padre de mi soledad.

Y de mi poesía. (XII)

Padre mío, padre de mis sombras.

Y de mi poesía. (XIII)

Padre mío, padre de mi sangre.

Y de mi poesía. (XIX)

Padre mío, padre de mi pesadumbre.

Y de mi poesía. (XXV)

No es ésta, ciertamente, una simple enumeración de invocaciones dirigidas al padre. Muy al contrario de tal sencillez, ellas delatan una gran variedad de aspectos concernientes a la condición humana, regidos todos ellos por el gran estigma que padece el hombre en su existencia: la angustia frente a la nada.

Así podemos encontrar, en el primer ejemplo:

Padre mío, padre de mi huracán. Y de mi poesía. (IV)

una representación pasional, simbolizada en el huracán que, además, es uno de los fenómenos naturales más poderosos.

Debemos también recordar la presencia de los cuatro elementos: aire, fuego, agua,

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

tierra, que se manifiesta a lo largo de todo el poema configurando una antigua cosmogonía alrededor del hombre, como un imponente escenario en el cual se desarrolla el drama de su vida.

Destácase así mismo la presencia de opuestos elementos que el padre concilia en su memoria. Por ejemplo, al final del canto VI puede leerse:

padre de la cólera y el canto.

Y en los últimos versos del canto VII:

padre mío, padre del trigo, padre de la pobreza.

Otros elementos corresponden propiamente a la escala emocional o del sentimiento. Hallamos entre ellos expresiones reconocibles como claves en el desarrollo del poema:

padre de mi universal angustia. (VIII)

padre de mi tristeza nocturna. (XI)

Padre de mi soledad. (XII)

padre de mis sombras. (XIII)

padre de mi pesadumbre. (XXV)

Y, junto a ellas, el origen de la existencia y el tránsito del hombre por la tierra, expresadas respectivamente en las imágenes:

padre de mi sangre. (XIX)

*MIPADRE. ELINMIGRANTE*

## Padre de mis huellas (XI)

Aparte de todos estos atributos otorgados al padre, éste se manifiesta, según hemos apuntado, como causa primordial del poema. Así lo expresa el poeta, individualizando el concepto mediante el recurso de presentar aislada la fórmula reiterativa

Padre de...  
Y de mi poesía.

Como puede observarse en el final de los cantos IV, VII, VIII, XI, XII, XIII, XIX y XXV. Son, pues, mayoría los casos en que la poesía se erige solitaria y suficiente por sí misma para conjurar elementos negativos en la evolución del hombre y del poeta.

Un significativo ejemplo de la trascendencia de la figura paterna hallamos en el primer verso del canto XXV:

Están en ti mis orígenes

que se relaciona directamente con la pregunta formulada en el verso 41 del canto IV:

¿Cuándo sale de ti mi oscuro andar?

El padre sobrepasa así la mera condición física para asimilarse al gran enigma que es también el punto de procedencia del hombre, puesto que, como de constante manera nos recuerda el *leitmotiv* del poema, "Venimos de la noche y hacia la noche vamos". De este modo, el "oscuro andar" del poeta tiene origen en su padre y, a la vez, el género humano proviene de la oscuridad, de la noche.

No obstante esta dimensión mítica que estamos observando, el padre adquiere en ocasiones una presencia humana, concreta, que le hace compartir la existencia y el destino de los demás hombres. Así, lo encontramos en el canto IV

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

desde tu vida dura, desde tu muerte sola (62)

aunque es de igual manera cierto que la muerte del padre adquiere especial connotación al hallarse en el centro de un sistema poético determinado por su memoria. Por ello podemos leer en los versos 63 y 64:

tu muerte semejante a una llanura,  
donde curva la noche su lentitud de estrellas

esta singular significación posee, incluso, alcance religioso. No parece exagerado establecer un vínculo entre la muerte del padre y la de Cristo, pues encontramos elementos que recuerdan el relato de la agonía y muerte de Jesús en la crucifixión: relámpagos, denso horizonte con sombras de diluvio, el viento resonando poderoso... También puede observarse la relación con el mito y, en fin, con todo el ámbito maravilloso que impregna el poema:

tu muerte semejante a una llanura,  
donde curva la noche su lentitud de estrellas,  
con un rumor de cascos, de piedras, de esqueletos,  
con guitarras caídas junto al corazón,  
con una copla del diablo,  
con el azufre del Tirano Aguirre  
danzando en las colinas,  
y lejanos relámpagos antiguos  
en un denso horizonte con sombras de diluvio,  
y el viento que resuena sobre el sordo tambor  
de la tierra caliente,  
del agua del caimán y el venenoso diente. (63-74)

En el canto V hallamos de nuevo esa idea de procedencia del padre:

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

A veces caigo en mí, como viniendo de ti (1)

al tiempo que, en los últimos versos, volvemos a leer la invocación, semejante a la que encontrábamos en el canto III:

Escucha. Yo te llamo desde un reloj de piedra (V, 7)

Escucha: yo te llamo desde mis soledades (III, 22)

La imagen del reloj de piedra, que hemos visto ya en el capítulo dedicado al tiempo, adquiere ahora pleno sentido si la relacionamos con la muerte, tiempo detenido

donde caen las sombras, donde el silencio cae. (8)

En efecto se alude explícitamente en el canto VI a la muerte paterna:

El velero lustroso de la muerte  
pasea tu silencio por mis mares sombríos (1, 2)

El padre viene desde el olvido de la muerte a la memoria del poeta que lo redime en su evocación, y su presencia se manifiesta en un símbolo tan concreto como son los zapatos. Símbolo del transitar por la vida y de la pervivencia de sus huellas en el recuerdo:

Y siempre vienes a mí desde el olvido,  
aventurero terrestre de barbas seculares.  
Tus zapatos aún suenan sobre los ladrillos  
y sobre las arenas de bahías desiertas (7-10)

Las imágenes siguientes insisten en la idea de la muerte, de la soledad, de la inmovilidad, extendida también a los elementos de la naturaleza, siguiendo el modelo romántico que

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

hemos observado en ocasiones anteriores:

con baúles desenterrados y monedas  
 y con rocas lejanas donde los astros caen,  
 donde avanzan temblando las auroras,  
 en medio de las sombras de los fríos,  
 y de pinos del mar,  
 y signos y colores espectrales,  
 y las sombras de madres de barqueros,  
 llamando entre sus paños y sus cabellos,  
 y sus voces confundidas,  
 y sus lágrimas perdiéndose en la arena,  
 y gaviotas en fila, volando hacia otro mundo,  
 hacia distancias cárdenas y negras,  
 hacia un día del misterio,  
 donde grita el hombre a su muerte. (11-24)

Frente a la imagen de la noche y de la muerte, el padre representa la luminosidad, referencia clara a la que el poeta desearía poder asirse para escapar del caos. Tal es la significación que puede observarse en versos como los siguientes:

De ti vienen los días  
 sonando en las guitarras del olvido.  
 Por ti yo soy el hombre, el portador del fuego. (33-35)

Encontramos así mismo una clara alusión al mito de Prometeo, que se rebeló contra los dioses, de similar manera a como el poeta se rebela contra la absurda existencia que desemboca en la muerte.

En los versos 25 y 26 se une al recuerdo del padre el del perro de la familia, presencia entrañable que contribuye a hacer más real la evocación, y que volveremos a encontrar en el

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

canto XIX:

Te sigue un perro grande,  
 el perro fiel y lento de nuestra lejanía.  
 con tu perro y tus estrellas de otro mundo. (XIX, 93)

El recuerdo del padre es, en este canto, más bien doloroso, teñido de connotaciones melancólicas, como lo atestiguan los versos siguientes:

En tu penumbra brillan barcas abandonadas.  
 Con las ráfagas gimen tus hondas soledades  
 y entre las algas tiembla el grave amanecer.  
 Te alejas en tu viaje como llovizna leve,  
 como el rumor del mar en los caracoles.  
 En mi soledad guardo tus hondas soledades. (27-32)

La imagen de las barcas abandonadas nos remite al canto III, donde leíamos:

Por el agua estancada va taciturno el día,  
 doblegando los juncos hacia barcas de olvido. (6,7)

Se trata en ambas ocasiones de una imagen referente al vacío, por la forma cóncava y hueca de la barca; y también puede asociarse a la muerte, como hemos visto antes, en el capítulo sobre la noche.

De la misma manera puede establecerse una relación directa con los versos siguientes de este canto VI: el padre se aleja en su viaje (por la muerte) “como el rumor del mar en los caracoles”, pues el mar es también un símbolo de muerte, y resuena en los caracoles, cuya forma es también cóncava, como la de la barca, que además transporta las almas de los muertos.

Los versos finales reiteran la evocación del poeta hacia el padre que regresa de la

*MIPADRE. EL INMIGRANTE*

muerte, conjurado por el poder de la palabra:

Hacia mí venían tus huellas, tu fábula y tu clima,  
y aún te veo llegar desde la muerte,  
padre del remo, padre del pesado saco,  
padre de la cólera y del canto.

El canto VIII nos presenta al padre como ser humano condenado, al igual que los demás, a la muerte. Así, podemos leer en los dos primeros versos:

Quando tú venías, venías hacia la muerte,  
porque así son nuestros pasos en los días

también nos ofrece una imagen del ser angustiado, atormentado, pues su existencia está envuelta en "cielos huracanados" (lo cual nos remite al apelativo "Padre de mi huracán", que leíamos en el verso 75 del canto IV), "aguas tumultuosas", "nubladas lejanías",

y las tempestades agitaban los mares de tu corazón  
con truenos y estrellas caídas  
en las oscuras soledades del alma,  
con naufragios y voces de mujeres  
perdidas en la extensión de las olas y los países. (22-26)

La imagen de la embarcación posee igual simbolismo de soledad y muerte que hallábamos en el canto VI. Para observarlo basta comparar los dos fragmentos:

Soñabas con fantasmales buques en la sombra,  
ésos que a veces llevan banderas de luto  
y viajan hacia los puertos de podridos aceites  
y antiguos desperdicios. (VIII, 27-30)

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

El velero lustroso de la muerte  
 pasea tu silencio por mis mares sombríos,  
 entre brillos de un agua negra en ondas,  
 donde cantan marinos de otro tiempo,  
 ahogados en la noche, rendidos a las algas  
 que transportan las sombras. (VI, 1-6)

La muerte oscura del padre es “perseguida por brillos lunares” (31, 32). Las fases de la luna, por analogía, se parecen a las estaciones anuales, a las edades del hombre, y *determinan una mayor proximidad del satélite a lo biológico, sometido también a la ley del cambio (desde el nacimiento hasta la muerte)*. De ahí proviene la creencia mítica de que la etapa de invisibilidad de la luna corresponde a la de la muerte en el hombre; y como consecuencia de ella, la idea de que los muertos van a la luna (y de ella proceden, en las tradiciones que admiten la reencarnación). De este modo, la idea del viaje a la luna después de la muerte se ha conservado en culturas avanzadas, como las de Grecia, India, Irán.<sup>47</sup> Así, podemos leer en el poema de Gerbasi:

y la furia levantaba ondas en la oscuridad de tu muerte,  
 perseguida por brillos lunares

La evocación de la juventud del padre se encuentra también teñida por un atormentado sentir que simbolizan elementos como el viento, los mineros y los marinos muertos que hallábamos en el canto VI. El padre es un viajero condenado a la nostalgia de su lejana tierra, siempre dentro del corazón:

Tu juventud llamaba a las ciudades del mundo,  
 a los vientos que soplan contra viejas murallas,  
 a la gente que vive en las oscuras minas,  
 a los marinos que yacen bajo cruces del mar.

<sup>47</sup> Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985, p. 283.

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

Tú el viajero, el insomne, el descontento,  
 el que levantaba las manos hacia los relámpagos,  
 el que veía pasar las bahías  
 como la orilla serena y brumosa de la tristeza.  
 Sabías soportar las lejanías, siempre tan del corazón. (38-46)

Este sentimiento de nostalgia es también heredado por el hijo, como se manifiesta en el canto IX, donde todos los elementos giran en torno a esta sensación, coherentemente integrados en una atmósfera de melancolía: así, las ventanas que tiñen los crepúsculos, las estampas de algún campo lejano (nótese la presencia del adjetivo indefinido *algún*, que refuerza la vaguedad de la impresión y que también se halla en el verso 12), el silencio, el invierno, los mendigos, la tristeza, grises cementerios, sombras, el vagar del poeta:

Dejaste en mi existencia la nostalgia del mundo.  
 Adoro las ventanas que tiñen los crepúsculos,  
 contemplo las estampas de algún campo del norte,  
 elevo las aldeas a nevadas del cielo  
 y un reno silencioso se yergue en mi silencio.  
 Muero contra los pinos por ráfagas heladas,  
 a mis manos se acercan pájaros del invierno,  
 y un aire de mendigos difunde coros tristes.  
 No sé si alguna hora de copos solitarios,  
 éstos que a veces caen en grises cementerios,  
 sobre harapientas sombras, en plazas vespertinas,  
 me espera en algún sitio lejano de la tierra.  
 Por ti, que caminabas con tus ropas pesadas,  
 entre los esqueletos vegetales del frío,  
 yo vago por la orilla de un lago taciturno,  
 oyendo una campana de antiguos molineros.

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

En los versos 8 y 11, respectivamente, pueden observarse dos expresiones similares: “aire de mendigos” / “harapientas sombras”, cuyos nombres abstractos *aire* y *sombras* intensifican el poder evocativo de esta atmósfera irreal. Así mismo, la locución “coros tristes”, que figura en el verso 8, se opone a los “coros del cielo” que hallamos en el verso 33 del canto VII, cuando el poeta habla del pueblo de su padre y escribe:

Tu aldea se acercaba a los coros del cielo

El canto XX describe la llegada del padre inmigrante al nuevo país. En su primer verso está prefigurado el título de un libro de poemas que Gerbasi publicaría en 1953: *Círculos del trueno*:

¿Qué fuego de tiniebla, qué círculo de trueno,  
cayó sobre tu frente cuando viste esta tierra?

A lo largo del canto se manifiesta la tierra exótica con su flora y fauna características, todo ello presente en la cálida región tropical que se abre ante la vida del padre, según hemos visto en el capítulo referente al espacio natural.

El canto XI expresa una deuda del poeta hacia su padre por los dones de la vida que éste le ha comunicado. Por eso es reiterativa la fórmula introductoria preposición + pronombre personal, que ya encontrábamos en los versos finales del canto IX. Se trata de períodos largos, enumerativos. Volvemos a hallar el tema de la soledad existencial del hombre y su muerte en los versos siguientes:

Por ti sé que el paso de cada uno es solitario,  
como un recuerdo, como un instante,  
como la muerte de cada uno. (13-15)

Así como la proyección interior:

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Pero aquí estoy debatiéndome con sangre, imagen y lamento,  
recogido en mi gesto como habitante que sale de la noche. (19-20)

Reconocemos también la fidelidad a la amistad (solidario frente a solitario) y el amor contemplativo a la naturaleza frente al deseo material:

Por ti sé que el amigo es sagrado,  
y que más vale un árbol con frutos  
que brillantes monedas de oro.

[...]

Por ti me alejo de las ruedas del lujo,  
de la serpiente de oro, de la araña de cristal pulido (16,18; 21,22)

Los tres primeros versos del canto XII expresan la introversión propicia al diálogo con el padre en el fluir de pretérita memoria:

Siempre te encuentro, oigo tu voz,  
en mi hora más secreta, cuando refulgen las gemas del alma,  
como heridas por la luz de los sentidos

En el verso 4 puede leerse:

cuando el tiempo me convoca a los acordes del día

lo cual establece una oposición con el verso 6 del canto IV, donde leíamos:

lo que escucho en mi sangre como acordes de luto

Observamos que, mientras el segundo de los versos citados expresa una imagen interior, nocturna, el primero alude más bien al hecho de despertar e integrarse en el ritmo del día,

*MIPADRE. EL INMIGRANTE*

como confirma el verso siguiente:

y enciende en torno a mi ser flores silvestres

La vida y la muerte del padre se unen en el poeta para propagar su presencia en la tierra, así como día y noche se fusionan en la expresión del hondo enigma:

Tu vida y tu muerte, tuyas para siempre,  
 [...]
   
 en mí se juntan y me difunden en la tierra  
 [...]
   
 en el momento en que el día y la noche se juntan,  
 plenos de profundidades de lo eterno (14, 16- 19, 20)

El clima de introversión que hemos observado, favorable a la percepción de la voz paterna, se retoma en los versos 19 y 20 del canto XIII, en los cuales podemos leer:

en el misterio en que te escucho  
 como una vasta soledad de mi corazón.

En el canto XV se da nuevamente una recreación de la llegada del padre a la nueva tierra, y por ello nos remite al canto X, en el cual encontrábamos el mismo motivo argumental. Remitimos también, a nuestra vez, al apartado sobre el espacio natural, con objeto de no reiterar lo allí expuesto.

Para el padre, la llegada a la nueva tierra supone, como ya hemos indicado, una oportunidad de refugio, de protección, y así exclama:

“¡Ampárame, oh tierra maravillosa!” (XV, 19 y 26)

El canto XVI continúa refiriendo la integración del padre en la nueva tierra. La imagen

*MIPADRE, EL INMIGRANTE*

que domina en este caso es la de la ondulación, figurativa del destino que encuentra el padre en el mundo venezolano, como se manifiesta desde el primer verso:

Todas las colinas ondulaban hacia el sitio que buscabas

Las colinas se refieren al paisaje natal del padre, según hemos observado en cantos anteriores.

Todos los elementos presentes en este canto se propagan mediante ese movimiento ondulatorio que llega hasta el padre, con un ritmo verbal marcado e insistente (el verbo *ondular* se repite veinte veces a lo largo de los treinta y cinco versos del canto). También simboliza la ondulación de la memoria, los recuerdos que acuden por ondas:

Los árboles ondulaban [...]
   
como un recuerdo de los siglos en el viento,
   
como un recuerdo de las soledades del mundo (2-4)

La prolongada reiteración del término nos recuerda el célebre *Romance sonámbulo* de Lorca, o también el poema *Crecida* de Blas de Otero, que manifiestan igual obsesión en los términos que repiten (*verde* y *sangre*, respectivamente).

El canto XVII continúa la referencia al ámbito geográfico que acoge la nueva vida del padre, y también su muerte, señalado en esta ocasión mediante el adverbio:

Ahí te acogían, y ahí estaba tu noche (1)

La presencia del padre es plena, absoluta, manifiesta en todas las circunstancias vitales:

Tú venías, venías con tu vida y tus recuerdos,
   
con tu voz y tus pequeños papeles amarillos,
   
con tu alegría y tus angustias (3-5)

MI PADRE. EL INMIGRANTE

El sentimiento del padre en el país de adopción se divide entre “una nueva tristeza” - entendemos nostalgia por la tierra abandonada- y “una nueva alegría” por la tierra que lo recibe, aludida esta vez mediante dos referencias explícitas a sendos elementos característicos del folklore venezolano: el joropo -danza popular- y el arpa:

Y el joropo en el arpa te agitaba una nueva melodía,  
y había una nueva tristeza para ti, y una nueva alegría.  
Aquella gente era tu gente. (10-12)

El canto finaliza de dramática manera, con la irrupción de la guerra que arrastra al padre junto con la gente del país:

Un día te ibas con ella en el fragor de una guerra civil.

Remisión a las trágicas circunstancias en medio de las cuales tuvo el padre que abandonar el país natal:

Yo vengo de la guerra, del llanto y de la cruz. (XV, 25)

Esta situación se explicita en el canto XVIII mediante una serie de imágenes alusivas a la destrucción, a la ruina; principalmente la del agua, que adquiere connotaciones negativas, pues es el reverso del agua corriente, símbolo del devenir, del transcurso de la existencia por naturales cauces. En esta ocasión se trata de un

[...] agua verde,  
espesa como un lienzo oscuro con flores.  
El agua estancada con gérmenes de fiebre,  
el agua solitaria, perdida, abandonada (1-4)

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

clara simbolización de la incertidumbre y de la muerte, como confirman los siguientes versos:

Y era el día sin pan, el día sin respuesta.  
El día de los campesinos muertos sobre la yerba reseca. (6, 7)

Todo lo cual supone para el padre un retroceso en el tiempo, en busca de un pasado mejor, según expresan los tres últimos versos:

Y tu vida era de nuevo un regresar,  
un regresar hacia días y noches,  
hacia el sitio que buscabas en tu desesperación.

El canto XIX, con noventa y cinco versos, es el más extenso del conjunto. Se abre con una expresión deíctica, que se repetirá tres veces más a lo largo del canto:

Te señalo en el mediodía de la angustia (1)

Te señalo en la soledad de danzas ilusorias (6)

Te señalo en la hora del canto de la paloma torcaz (27)

Te señalo sobre la tierra, en medio de tu propia voluntad (38)

Esta recurrencia expresiva confiere al canto una suerte de invocación, de conjuro, al tiempo que marca en el texto apartados de diversa longitud.

Nuevamente la presencia del padre se asocia a los elementos naturales que hereda y recrea el hijo en su palabra. La apelación se realiza en el punto más álgido de la angustia, en un paisaje emocional canicular y gobernado por la soledad:

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

Te señalo en el mediodía de la angustia,  
 entre árboles y espinas y cigarras,  
 entre lenguas de fuego bajo el sol (1-3)

En lo que se refiere tanto a la imagen de las cigarras como a la imagen del caballo que aparece en versos posteriores, hemos señalado con anterioridad (v. apartado sobre la angustia) su relación con otros poemas del mismo Gerbasi en su libro *LEC*. Ambos animales poseen aquí un significado de soledad y de tristeza, respectivamente. Los versos 25 y 26 de este canto aluden una vez más a la idea del tiempo detenido, simbolizado en el vuelo de los gavilanes

lentos, casi inmóviles en la atmósfera caliente,  
 como sostenidos por el viento de los siglos.

El verso 38, donde leemos:

Te señalo sobre la tierra, en medio de tu propia voluntad

se refiere a la tierra venezolana, elegida por el padre para su exilio, y así lo confirman los versos siguientes, donde se menciona de nuevo la flora y la fauna del país:

La hoja aceitosa y morada del tártago,  
 la flor amarilla y espesa del guanábano,  
 la fruta velluda del guamo,  
 la araña cobriza y lenta,  
 el insecto de plata y de veneno,  
 están aquí en tu silencio,  
 en tu silencio profundo como el día,  
 donde posan los valles  
 como en la reminiscencia de una leyenda. (39-47)

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

El último verso transcrito nos remite otra vez al clima mítico que se manifestaba en el canto VII, donde leíamos:

Tu aldea estaba sola como en la luz de un cuento (25)  
y al fuego familiar, rodeado de leyendas (29)

La diferencia está en la localización geográfica, ya que en el canto VII se trata de la aldea natal del padre, y en el XIX el mito se traspone al lugar natal del hijo, tierra que puede darle al padre lo que buscaba en el viejo mundo:

Está aquí lo que tú buscabas allá entre los pastores (48)

En versos posteriores se dirige al padre solicitando una respuesta para el hombre errante en la existencia:

¿Quién te llamaba? ¿Acaso ibas entre fantasmas?  
¿O estaba tu memoria plagada de fantasmas?  
¿O huías de algo tuyo, de algo que dentro de ti aborrecías? (67-69)

El verso 93, donde lo encontramos

con tu perro y tus estrellas de otro mundo

contiene dos elementos antitéticos: uno es de orden físico, animal, el perro que ya aparecía en el canto VI:

Te sigue un perro grande,  
el perro fiel y lento de nuestra lejanía (25, 26)

el otro elemento es de orden metafísico, símbolo de la universal inmensidad, que también

aparecía en el canto VIII:

Tú estabas dormido bajo las estrellas de otro mundo (61)

La oposición entre elemento concreto y elemento abstracto se fusiona así en el verso 93 del canto que comentamos, donde ambos comparten la condición de la distancia: uno en la memoria, otro en el cosmos.

En los versos finales del canto XX hallamos expresada la inquisición del padre en el tiempo, y el arraigo definitivo en la tierra americana, en versos arcanos de tono profético:

Y fuiste interrogando en silencio los días,  
y una voz que salía del fuego de la tierra,  
te dijo:

“Destruye tus venablos contra el sol,  
haz que tu cuerpo sangre sobre la roca oscura,  
y entrégate a las llamas que surgen de las huellas,  
de la pira que América enciende noche y día  
al pie de la visión abismal de sus héroes”.

Los dos primeros versos del canto XXII presentan de manera explícita la soledad y el desamparo del hombre frente al mundo inmenso, concretados estos sentimientos en la figura paterna:

¿Habías visto, acaso, cómo ardía la soledad de tu sangre,  
en medio del ancho mundo con océanos, llanuras y montañas?

para insistir después en la angustia y la infelicidad del padre, expresadas en los términos siguientes: “drama”, “harapos”, “sombras”, “soledad”, “existencia”, “sueño anónimo y sombrío”. Imágenes todas que giran opresivamente en torno a los límites del hombre. Estos

*MIPADRE. EL INMIGRANTE*

límites intentan atenuarse apelando a la solidaridad con los marginados:

Había una hora en las tabernas para ti,  
 junto al marinero, y al beodo, y al abandonado, y al triste,  
 y junto a la prostituta  
 que lucha con su corazón y sus recuerdos,  
 y quiebra copas contra los muros del mundo,  
 y ríe y canta, y ríe en la tristeza,  
 y siempre ama con su extraño corazón. (9-15)

Pero también al tiempo del encuentro consigo mismo:

Y había una hora a la sombra de un gran ceibo para ti.  
 Y había una hora que no era de ningún sitio para ti.

En el verso 18:

Tú eras un hijo de la tierra

se establece la vinculación definitiva del hombre con su inmediato elemento, arraigándose así opuestamente a su condición de “hijo de las sombras”, que se ve en el canto anterior:

[...] un decirle a las sombras:  
 “Esperad, esperad al hombre.  
 No le rechazéis, guardadle bien, que es vuestro hijo...”. (4-6)

El primer verso del canto XXIII puede interpretarse como una afirmación del vínculo telúrico del poeta:

Yo vengo de esa hora que soporta la tierra

*MI PADRE. EL INMIGRANTE*

y por ello cabe relacionarlo con el verso 18 del canto anterior, donde definía a su padre como “hijo de la tierra”.

En el verso siguiente se establece una dualidad entre la vida del padre y las condiciones adversas, simbolizadas por los huracanes. Así, leemos:

donde estaba tu vida contra los huracanes

y, respecto a este elemento natural, ha de recordarse la primera de las apelaciones al padre en el final del canto IV, donde lo llamaba:

Padre mío, padre de mi huracán. Y de mi poesía.

En versos siguientes del canto que comentamos, se refiere a la nostalgia paterna por su tierra natal, que llega incluso al arrepentimiento por haberla abandonado:

¿Acaso lloraste a veces bajo la medianoche,  
cuando las estrellas te llevaban a tu cielo?  
¿Acaso te arrepentías? (4-6)

Sentimiento que se mitiga al contemplar a los desposeídos, como en el canto anterior hallábamos la solidaridad con los marginados. En esta ocasión los mendigos adquieren una categoría de veneración, manifiesta en los dos últimos versos:

¡Ah. los mendigos!... ¡Ellos, los mendigos!...  
tan parecidos a los viejos muros y a los santos..

en los cuales se lleva al extremo la compasión que expresaba el verso 11 del canto VIII, al describir un lugar

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

donde nos duelen los pies del mendigo

El motivo dominante en el canto XXIV es la rememoración de la infancia del poeta en su tierra natal y en la casa de su padre, única posesión lograda con el esfuerzo de toda una vida. Gerbasi la describe como una casa pintada de blanco,

a cuya puerta escribiste algunas palabras de la Biblia. (6)

Se dan, en esta evocación nostálgica, tres puntos de referencia entrecruzados: la figura paterna, el pueblo, y la propia infancia del poeta. Completan el retrato familiar la madre y los hermanos pequeños.

Como una conexión más en el poema, observamos en el verso 20 las “estrellas de otro mundo” :

Allí estaban tus noches,  
todavía con las estrellas de otro mundo

recurrente motivo que ya encontrábamos en el verso 93 del canto XIX, donde veíamos al padre

con tu perro y tus estrellas de otro mundo

y, más atrás, en el verso 61 del canto VIII:

Tú estabas dormido bajo las estrellas de otro mundo

En el canto XXV se reconoce al padre como causa primera no sólo de la existencia sino, incluso, de aquello que la trasciende. Así, leemos:

Están en ti mis orígenes,  
mis dioses, mis resinas, mis sueños. (1, 2)

*MIPADRE. EL INMIGRANTE*

El padre, pues, se convierte en origen totalizador de la vida del poeta, y su figura se perpetúa más allá de la desaparición física, como puede leerse en los versos siguientes:

En tu vida de ayer y en tu muerte de hoy,  
 en el grave silencio que te guarda  
 en un bosque de flores de elevados tallos  
 en la penumbra de la música y las luciérnagas. (3-6)

En los versos posteriores se imagina el viaje del padre por la muerte, dándole a ésta un carácter no patético, sino más bien idealista, lo cual resulta cuanto menos extraño en un poema en el que la angustia y el dramatismo tienen un lugar no poco relevante:

Vas por comarcas de iluminadas grutas,  
 de reflejos violetas y de truenos azules,  
 sin haber interrumpido la ascensión de tu ser,  
 porque la muerte nos acoge en sus leyendas  
 y en sus graves dominios de cerezos en flor. (7-11)

También los versos 29-31 se refieren a la muerte del padre, aludiendo a ella mediante una imagen para, a continuación, señalar su pervivencia en la memoria del hijo:

Tú eres ya el habitante de los reflejos y los ecos,  
 pero aún oigo tu voz y tu corazón y veo tu sonrisa  
 y tu barba blanca y tu mano fuerte.

Observamos en ellos tres elementos que ofrecen del padre una idea de bondad, de veneración y de firmeza, respectivamente: sonrisa, barba blanca, mano fuerte.

El canto XXVIII prolonga el tono vocativo hacia el padre. En su primer verso hallamos dos elementos de fundamental presencia a lo largo del poema: *tierra* y *nada*. La tierra como

*MI PADRE, EL INMIGRANTE*

lugar de habitáculo del hombre, y elemento de arraigo y trascendencia del poeta; la nada como motivo de angustia existencial, causa primera del poema, según hemos venido viendo en su desarrollo. De esta manera leemos:

Tú, que me lanzaste sobre la tierra y hacia la nada

Esta proyección hacia la nada es la conclusión de la existencia, el destino último que comparte el poeta como hombre con sus semejantes y que, al mismo tiempo, prolongará la suerte del padre en lógica sucesión.

Se establece de este modo una continuidad necesaria entre la memoria del padre, cantada por el hijo, y la propia existencia del poeta, que queda igualmente fijada en el poema para nosotros, lectores de su vida y del rico y hermoso caudal de su memoria que convoca y despliega la palabra en todo su esplendor.



Abordamos a continuación el estudio simultáneo de dos obras posteriores de Gerbasi, ya que en ellas se desarrollan temas comunes, si bien con matices y diferencias que serán señaladas oportunamente. No obstante se da en ambos libros una similitud suficiente que permite el análisis comparativo, aunque con las salvedades apuntadas.

Los motivos comunes apreciables en estas dos obras prolongan también aquellos observados en *MPI* (el tiempo, la noche, el hombre, la memoria, la soledad...), a los que se agrega la presencia determinante de la infancia y la nostalgia de ella como paraíso perdido, que propicia la evocación lírica. También el vínculo con la naturaleza adquiere un tono contemplativo y remansado, lejos del torrencial aspecto en el libro anterior. Ello nos ha permitido identificar un sentimiento de comunión con el entorno que no nos parece alejado de ciertas filosofías orientales como el Taoísmo.

Por otra parte, el drama de la existencia que se desarrollaba en *MPI* cede en estas obras en favor de un sentimiento panteísta vinculado a la contemplación, consecuencia de la madurez vital del poeta, que ha dejado atrás la arrebatada angustia de sus años juveniles. Por eso mismo, el paso del tiempo suscita ahora una reflexión sobre la vida con cierto tinte melancólico, pero distante de la zozobra frente a la nada que observábamos en el primero de los libros estudiados.

Aunque es sabido que los poetas suelen permanecer fieles a sus temas predilectos, es constatable una determinada evolución en el tratamiento de los mismos que enriquece la lectura de su obra y la abre a nuevas interpretaciones. Esto sucede, claro está, con los poetas auténticos, dueños de una personalidad definida y capaz de recrearse a sí mismos sin caer en la monótona y vulgar repetición de tópicos.

Señalamos, pues, en la obra gerbasiana estas recreaciones, estas evoluciones, que dan la medida de un gran poeta capaz de expresar en cambiantes registros los temas esenciales de la existencia humana.

*Los espacios cálidos* fue publicado en 1952, es decir, siete años después de *MPI*, en tanto que *Retumba como un sótano del cielo* data de 1977. Ambas obras son de las más logradas del poeta y, consecuentemente, de la poesía hispanoamericana contemporánea.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

En ellas se desarrolla un intenso mundo evocativo y sensorial. Cuando estudiamos *MPI* dedicamos un apartado entero a la presencia de la naturaleza en el poema, así mismo de gran intensidad, aunque acompañada de otros motivos como la noche, la soledad, la angustia, la memoria, el tiempo...

En *LEC* y *RSC* hay dos temas que pueden considerarse principales y que, en buena medida, rigen los libros: la naturaleza y la infancia. Ambos se entrelazan para configurar una suerte de paisaje emocional, de geografía espiritual dominante donde se desarrolla la existencia del poeta, ya no tan dramática como en *MPI*, sino más serena y contemplativa, según hemos apuntado. Junto a estos dos motivos globales se observan también otros como la nostalgia, la soledad, el paso del tiempo, etc., que iremos viendo en el transcurso del trabajo.

Hay, además, una pluralidad de matices bajo la aparente simplificación de la escritura. El poeta es dueño absoluto de sus recursos expresivos y crea un universo que -podemos apuntar sin prejuicio alguno- vibra en plena consonancia con su alma.

Por otra parte, en la niñez de Gerbasi encuentran arraigo, como hemos señalado en una ocasión anterior, los elementos que encantarán su memoria y su palabra. Su mundo infantil está -en líneas generales: hay que emitir este juicio con mucha precaución- inmerso en una atmósfera maravillosa que conforma su visión del mundo.

También escribimos anteriormente que Gerbasi puede, en este sentido, ser considerado como un poeta niño, no sólo por su capacidad de sorpresa y celebración, sino también por una pureza, una inocencia que emana de sus textos más diáfanos y nos envuelve en una luz especial que nos remonta a los comienzos del mundo, a los comienzos de la poesía, con esa connotación mágica que le atribuye Robert Graves:

*Mi tesis es que el lenguaje del mito poético, corriente en la Antigüedad en la Europa mediterránea y septentrional, era un lenguaje mágico vinculado a ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna o Musa, algunas de las cuales datan de la época paleolítica, y que éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía [...] <sup>1</sup>*

De este modo podemos leer en el primer verso de *LEC*:

<sup>1</sup> Robert Graves: *La Diosa Blanca*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 10.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Lentamente fui despertando en una luz de conejos

imagen expresiva de estas ideas de nacimiento e inocencia que desarrollaremos posteriormente.

Vamos ahora a examinar con detención el primero de los grandes temas apuntados: la infancia.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

EL MUNDO DE LA INFANCIA  
(INICIACIÓN A LA VIDA Y A LA POESÍA)

Te amo, infancia, te amo  
porque aún me guardas un césped con cabras,  
tardes con cielos de cometas

Te amo, infancia.



tardes con cielos de cometas

y racimos de frutas en los pesados ramajes.  
De la infancia querida.

Te amo, infancia, te amo  
porque aún me guardas un césped con cabras,  
tardes con cielos de cometas  
y racimos de frutas en los pesados ramajes.

SERIE TE AMO INFANCIA, TE AMO

Holografo sobre fotografia  
20,3 x 25,4

Señalaremos, para comenzar, que la infancia en la obra de Vicente Gerbasi constituye un mundo único e intransferible, personal e irrepetible, que se basta por sí mismo para erigir un sistema poético claramente definido e identificable.

La sensibilidad del poeta queda marcada de manera profunda por las experiencias de esta época de su vida. Múltiples y diversos son los momentos en los cuales evoca este mundo, tanto en su poesía como en su prosa. Remitimos, por su determinante importancia, al texto "Mi primer poema" incluido en apéndice. En él puede verse la gestación de este universo lírico relatada por la propia voz del poeta.

Muchas de las imágenes de la infancia hallarán después expresión poética, dando así pleno sentido a los mejores poemas de Gerbasi. El mundo de la infancia es en general el de la magia, el de los mitos, el del deslumbramiento por la vida y por la naturaleza, y, por supuesto, el de la principal inocencia, base de todo arte verdadero.

También otro gran poeta hispanoamericano -aunque en prosa- reconoce su vínculo con la infancia en estas palabras, que bien podrían haber sido suscritas por el propio Gerbasi:

*no creo que haya una sola línea en todos los libros que he escrito que no esté relacionada con la infancia. La infancia es la fuente esencial de todo lo que escribo y la nostalgia es la materia prima fundamental que forma la base de mi escritura.<sup>2</sup>*

Dos términos claves se nos revelan en esta declaración: infancia y nostalgia, cuya presencia va a ser constante en la obra gerbasiana, como veremos: nostalgia, precisamente, por la pérdida del paraíso de la infancia. Y es este sentimiento melancólico el que suscitará la evocación lírica en el crisol de la escritura, tanto en uno como en otro caso: Macondo en García Márquez y Canoabo en Gerbasi son lugares donde se proyectan los más intensos sueños infantiles.

Ya en el primer poema de LEC, "Nacimiento de la melancolía", encontramos la referencia al despertar del poeta a su mundo sensorial, que será también, por ende, su

<sup>2</sup> Gabriel García Márquez. Entrevista con Saguy Green en *El País*, 5 de mayo de 1996, p. 34.

mundo lírico. Así, podemos leer:

Lentamente fui despertando en una luz de conejos

El conejo aquí simboliza la inocencia, la pureza (por su color blanco), y también la ternura y la comunicación con los animales, con la naturaleza. A este respecto nos remitimos a un texto del propio Gerbasi que cifra esta idea:

La infancia es bella  
y divertida  
en todos los animales.  
Obsérvenla  
y volverán a ser niños.

*(La semejanza transfigurada, p. 9)*

En efecto, desde la primera mirada del niño se puede presagiar

*que aquí se manifiesta algo absolutamente nuevo con relación al reino animal: un ser gracias al cual, por vez primera, la vida terrestre adquiere un valor y una significación espirituales; en una palabra, el primer pensamiento espiritual del planeta. (Béguin, 1993:173)*

Los versos siguientes insisten en las impresiones sensoriales que sustentarán este universo poético, todas ellas referidas a la infancia (iniciación en la vida):

Todo se iniciaba en secreto:  
el olor del cacao en los patios crepusculares,  
los rojos navíos celestes,  
la campana en el pescuezo de los asnos,  
el hollín en las paredes de la cocina,  
la araña en el dibujo sideral de los rincones (5-10)

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Hallamos también en el verso 15 la imagen de la cigarra, que representa la soledad (verso 11):

Comenzó mi soledad bajo unos árboles de follaje negro (11)  
¿Había una cigarra cantando en la penumbra de mis ojos? (15)

como en el poema "Post meridiem" del mismo libro:

Estoy solo en medio de una luz de caña amarga,  
como una estatua de la muerte,  
cuando las cigarras inician nuestra soledad. (1-3)

En el verso 17 aparece otra vez la imagen de la luz, esta vez correspondiente a la llanura, elemento geográfico concreto:

y una llanura tendía una luz amarilla para las casas de palma.

El verso 19 remite al 5, con la misma fórmula introductoria de impresiones sensitivas:

Todo se iniciaba en secreto:  
el sabor del chocolate,  
Tío Conejo entre los árboles lunares,  
el paso del jinete sin cabeza por la calle de la noche,  
el brillo del murciélago en la sombra. (19-23)

También observamos un paralelismo entre los versos:

el sabor del chocolate (20)

y

el olor del cacao en los patios crepusculares (6)

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

ambos aluden a dos sentidos corporales definidos: gusto y olfato, respectivamente.

Por su parte, el verso 22, que habla del jinete sin cabeza, anticipa con esa imagen fantasmagórica el primer verso del poema "La casa de mi infancia", también de *LEC*, donde podemos leer:

Por la arena de la noche galopaba un jinete sin cabeza

El verso 24 vuelve a presentarnos esa idea de inauguración, de iniciación:

Lentamente todas las mañanas eran nuevas

en la cual participan, en concordancia, animales, objetos y elementos que acompañan la niñez del poeta:

con una ardilla que se escondía en la manga de mi camisa,  
con una cometa sobre la colina de las cruces,  
con un viento de arena cruzado por un río  
bajo la sombra azul de los bambúes. (25-28)

En el verso 29 observamos la integración del poeta en ese mundo inaugural, mediante una fórmula reiterada en versos posteriores:

Yo iniciaba la era de las aves migratorias (29)  
Yo iniciaba la era de los rostros (37)  
Yo iniciaba la era de las puertas (44)

también significa la asunción del poder demiúrgico del poeta, creador de un mundo intensamente evocativo. Compárese con la fórmula antes vista:

Todo se iniciaba en secreto (5, 19)

Hay en esta expresión un vínculo, una referencia, al mundo del origen que

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

caracteriza a las vanguardias; es decir, la idea de regresar al tiempo inicial para construir un mundo nuevo desde el principio. Esto se observa, por ejemplo, en *Altazor*, de Vicente Huidobro. Acerca del concepto de iniciación, suscribimos completamente las acertadas palabras de otro poeta venezolano: Luis Alberto Crespo:

*Gerbasí nos enseñó el encantamiento frente al paisaje, la inocencia en el decir, el canto que convierte lo rústico en lujo. Un libro como Los espacios cálidos es un texto iniciático: allí, la hoja sudorosa, el chubasco y el fantasma, suscitan en nuestro espíritu una fiesta de los sentidos. (Poesía, 1984:17)*

La facultad conjuradora del poeta se extiende a los animales y a los elementos, como puede observarse en los versos siguientes:

Yo iniciaba la era de las aves migratorias,  
de los horizontes fluviales,  
de las oscuridades diurnas en el fondo de los juncos. (29-31)

Y la evocación poética abarca a los personajes de su familia:

Yo iniciaba la era de los rostros.  
Todos se reunían bajo la lluvia y los relámpagos.  
Mi padre me sonreía con su pipa entre los dientes.  
Mi madre tenía los ojos tristes como si mirara un bosque lejano.  
Mis hermanas tenían criznejas y grandes lazos rojos. (37-41)

En el verso 43 encontramos de nuevo la vinculación de las guitarras con la noche, que ya habíamos observado en *MPI* :

¿Había oído, acaso, el nacimiento de la noche en las guitarras?

Cf. :

donde la noche congrega a los hombres con sus guitarras (*MPI* : XVI, 33)

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

La imagen de las puertas, que ocupa los seis últimos versos, tiene dos claras significaciones: por un lado expresa la apertura al mundo personal -y por esto se relaciona íntimamente con el comienzo- y, de contraria manera, denota el estado de ánimo del poeta, es decir, la tristeza:

Yo iniciaba la era de las puertas.  
 Había puertas para los hombres y puertas para los caballos,  
 y puertas para los muertos,  
 y vi que las hormigas abrían puertas en la tierra,  
 y que las aves abrían puertas en los árboles,  
 y que la noche cerraba las puertas de las casas.

A propósito del verso final, debemos adelantarnos hasta el poema titulado “Canoabo en la noche”, perteneciente al libro *RSC*, en cuyo principio puede leerse:

Me invadió la noche y estuve triste  
 como una puerta cerrada.

La evocación de la infancia posee un claro matiz nostálgico, memoria regresiva que el poeta proyecta al encontrarse en su madurez, “en medio del camino de la vida”, según la expresión dantesca o, como el propio Gerbasi dirá en términos semejantes:

Estoy en medio de mi edad  
 (“Regreso a la aldea”, 11, *LEC*)

Ya en el poema “Madrugada”, correspondiente a su primer libro, *Vigilia del naufrago* (1937) hallamos estos versos reveladores:

No sé si aún estoy en la infancia,  
 porque oigo ruidos de hace mucho tiempo  
 y veo flores que no han vuelto a crecer.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

El poeta vuelve, pues, a evocar su infancia desde la nostalgia de su madurez. La angustia frente a la existencia que observábamos en *MPI* cede el paso ahora a una suave melancolía contemplativa, sin los tintes dramáticos anteriores. Gerbasi revive en su palabra el espacio secreto y personal donde confluye la memoria de la vida, donde se funda el reino espiritual que es paraíso perdido y recreado, irrecuperable y redimido por el acto poético.

Es también la infancia para el poeta un amable asidero frente a la voracidad del tiempo. A este respecto hemos de recordar a otros poetas venezolanos como Carlos Contramaestre, que en su libro *Metal de Soles*<sup>3</sup> vuelve al mundo de la infancia:

y penetro en los corredores de la infancia

[...]

y una niña envuelta en esmeraldas

toma las riendas del sueño para siempre.

(“Viajera”)

o Adriano González León, en su novela *Viejo*<sup>4</sup>, con líricas páginas rememorativas. También Salvador Garmendia en *Memorias de Altagracia* se refugia en el mundo transparente e inofensivo de la niñez.<sup>5</sup>

Como observa Ignacio Iribarren Borges (1972:67), el poeta revive la infancia en “cosas concretas, pero con una existencia fuera del tiempo y del espacio, vagando en el sueño y con la compañía de personajes y acontecimientos del mundo sin fronteras de la niñez.” Por eso la infancia es algo estático, permanente, ante los mutables sucesos de la vida en su devenir.

En “Te amo, infancia”, segundo de los poemas que componen *LEC*, realiza Gerbasi todo un canto evocatorio y una acción de gracias dedicados a esta época de su vida. En él el poeta deja traslucir una sensibilidad y una emoción verdaderamente profundas, desplegadas en toda su intensidad y, al mismo tiempo, contenidas para no caer en el

<sup>3</sup> Carlos Contramaestre: *Metal de Soles*, Eds. Actual, Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 1983.

<sup>4</sup> Alfaguara, Madrid, 1995.

<sup>5</sup> Cátedra, Madrid, 1982.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

sentimentalismo. Lo remitimos al apéndice por su belleza e importancia excepcionales. En él el poeta evoca su infancia y, a la vez, dialoga con ella, atribuyéndole carácter de interlocutor en la lejana memoria, mediante preguntas sobre el tiempo pasado.

También es observable la relación con la naturaleza y sus elementos: césped, cabras, cielos, frutas, ramajes, lluvia, riachuelos, arcoiris, colinas, naranjos, guayabas, bambú, helechos, panales de miel, vacas...

La dimensión infantil engloba de igual manera al pueblo natal y a los padres del poeta. Su aldea figura mencionada en dos ocasiones: cuando el poeta habla de la lluvia

que hace crecer los riachuelos de mi aldea (7)

y en los versos 36-40, donde la alusión se extiende un poco más:

Te amo, infancia, te amo  
 porque me regalaste mi aldea con su torre,  
 y sus días de fiesta con toros y jinetes y cintas  
 y globos de papel y guitarras campesinas  
 que encendían las primeras estrellas más allá de los árboles.

Últimos versos éstos que establecen nuevamente la vinculación de las guitarras y la noche, como hemos visto en el poema anterior, "Nacimiento de la melancolía":

¿Había oído, acaso, el nacimiento de la noche en las guitarras?

También es notable, según hemos apuntado, la presencia nostálgica de los padres del poeta, asociados a la naturaleza y a las labores cotidianas:

¿Aún existen los naranjos  
 que plantó mi padre en el patio de la casa.  
 El horno donde mi madre hacía el pan  
 y doradas roscas con azúcar y canela? (9-12)

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

En otra ocasión se da el recuerdo en segundo grado; así el verso 27, donde el poeta recuerda a su madre recordando su tierra natal, Italia:

cuando mi madre me hablaba de su tierra lejana.

Distancia que se aplica a la propia madre en el verso 47, referida a la memoria, cuando el poeta recuerda su infancia

en la lejanía de mi madre  
que está hecha a tu imagen y semejanza  
en la proximidad de mis huesos. (47-49)

Compárese con los versos siguientes:

Ahora, cuando estoy viejo,  
le canto a mis padres  
que me inventaron en los jardines  
de Canoabo.

*(La semejanza transfigurada, p.9)*

Es notable también en Gerbasi una atmósfera de gran intensidad onírica las veces en que habla de la infancia. Ello es común, por cierto, a otras personalidades poéticas, cuyas grandes creaciones se hallan envueltas en un hálito de sueño.<sup>6</sup> Pensamos de hecho en Paul Éluard, que aúna la visión onírica con una inocencia también infantil en sus mayores poemas.

Realmente, la expresión artística no puede ejercer un pleno efecto sugestivo más que eludiendo la razón y dirigiéndose a la capacidad intuitiva del hombre. Creemos, como hemos escrito en otro lugar, que uno de los cometidos del arte es hacer llegar al hombre -mediante un lenguaje simbólico- emociones y sensaciones que no pueden comunicarse en plenitud verbalmente, sino que buscan vías subconscientes para acceder

<sup>6</sup> Puede consultarse al respecto Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, Planeta-Agostini, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, Barcelona, 1992, p. 530 (apéndice del Dr. Otto Rank: "El sueño y la poesía").

al espíritu, esa zona incognoscible que, por extraña paradoja, es la más secreta y personal de cada uno y, al tiempo, común a todos los hombres.<sup>7</sup> Por eso el lenguaje se halla, en la poesía, redimido de su condición usual, para volverse capaz de configurar realidades distintas, más bien creadas por la emoción que por las palabras, aunque éstas sean, ciertamente, su vehículo físico. A esta atmósfera onírica que hemos señalado en la obra de Gerbasi se asimila también una dimensión maravillosa. Parece que el poeta hace suyas las entusiastas palabras de Breton:

*lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.*<sup>8</sup>

Así, en la poética gerbasiana ambos elementos sensibles van de estrecha manera unidos y suponen, al igual que la naturaleza, como veremos en posterior ocasión, un estado de ánimo en modo alguno fingido o gratuito, sino expresivo de los más íntimos sustratos de su personalidad.

El tercer poema de *LEC*, "La casa de mi infancia", centra la evocación en dos ámbitos: uno general, la aldea del poeta, y otro circunscrito a la casa familiar. En la infancia arraigan los mitos y el clima mágico de la comarca. De este modo, en el primer verso encontramos de nuevo la mención a ese jinete sin cabeza que ya habíamos visto en el poema "Nacimiento de la melancolía":

el paso del jinete sin cabeza por la calle de la noche

imagen que fusiona, precisamente, lo onírico con lo maravilloso. En esta ocasión hallamos una imagen casi idéntica, salvo por la sustitución de elementos: calle, arena:

Por la arena de la noche galopaba un jinete sin cabeza.

La otra presencia mítica corresponde al Tirano Aguirre, que encontrábamos también en

<sup>7</sup> *Soledades y ecos en la pintura de Juan Alcalde*, Galería Biosca, Madrid, 1992.

<sup>8</sup> André Breton: *Manifiestos del Surrealismo*, Labor, Barcelona, 1992, p. 31.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

*MPI* (v. capítulo dedicado a la noche), siempre asociado al fuego en la leyenda:

El Tirano Aguirre lanzaba bolas de fuego  
 en la comarca de los toros salvajes,  
 en las plantaciones de tabaco,  
 entre los espantapájaros con sombreros de paja. (16-19)

El mundo maravilloso se despliega en cada uno de los versos de este poema, a veces mezclado con los terrores nocturnos:

Veía correr un río de apretujados conejos en la sombra.  
 Oía el viento de los fuegos fatuos,  
 el rumor de las calaveras en los rincones de los cactus,  
 voces oscuras reunidas en los corredores.  
 En mi aposento ardía una lámpara de aceite al pie de un Cristo ensangrentado.  
 Colgaban murciélagos del techo,  
 sombras con alas de murciélagos,  
 rumores de cielo raso.  
 Lentos rumores de espesa tela nocturna.(4-12)

Volvemos a encontrar la imagen del conejo como símbolo de la inocencia por su color blanco, de la pureza de la infancia, que nos remite al primer verso del poema que abre el libro:

Lentamente fui despertando en una luz de conejos

Los versos siguientes de este poema que comentamos nos muestran la identificación del poeta con su entorno, expresada mediante el sentido de la vista, alusivo a la contemplación de la cual hemos hablado en anteriores ocasiones:

Yo veía con los ojos de la sombra,  
 con los ojos de las hojas,  
 con los ojos de las grandes rocas frías de la noche. (13-15)

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

La dimensión mágica se presenta también en los versos 20-22, de igual modo vinculada a la memoria infantil:

Mis hermanas habían dejado una tijera abierta en el patio de la casa  
para que las brujas cayeran entre los tulipanes,  
bajo los naranjos, donde los relámpagos iluminan vitrales del llanto.

Los versos 23 y 24 nos presentan una imagen de la soledad, referida a estos dos ámbitos del poeta: su aldea y su casa:

Mi aldea estaba sola en la noche,  
mi casa estaba sola en medio de los tamarindos y las palmas

esta imagen nos recuerda a la que se halla en *MPI*, referida a la aldea natal del padre:

Tu aldea estaba sola como en la luz de un cuento (VII, 25)

en ambas el lugar natal se encuentra aislado, situado en una dimensión que trasciende el ámbito físico para ingresar en el campo del mito, resaltándose así su unicidad e importancia en la evocación del poeta.

Mas no todo, ciertamente, en la infancia es maravilloso. Frente al mundo encantado que exalta los sentidos, el niño descubre el dolor, la tristeza ante el sufrimiento que conlleva la vida. Y el poeta lo plasma en elocuentes versos donde la sencillez revela el dramatismo. Así, leemos en "Penumbras secretas":

Encontré la desdicha al amanecer,  
en un caballo que sangraba  
con la cabeza un poco caída en la yerba  
y el llanto de mi hermana de dos años  
que había sido operada en el vientre (1-5)

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

La imagen del caballo ya la habíamos encontrado en el canto XIX de *MPI*.  
Recordemos:

ahí donde un caballo anda por nuestra tristeza,  
y cae, y muere con los ojos abiertos hacia el cielo. (4, 5)

En la memoria infantil se unen, como hemos dicho, la tristeza y el dolor. La exacerbada sensibilidad del niño se identifica plenamente con la circunstancia:

Yo sentí un poco de sangre en las manos,  
un dolor triste como un cabrito degollado  
[...]  
El día me recluyó en los rincones oscuros.  
Seguí siendo un triste que espanta las moscas de la tarde  
o dibuja una iglesia rodeada de aves marinas. (6, 7;15-17)

En el poema "Labriegos", de este mismo libro, se encuentra una imagen semejante de otro animal herido:

Había un asno herido por un alucinado,  
un asno con los ojos abiertos  
que no había aprendido a quejarse (5-7)

En ambos casos prevalece, como puede observarse, la sensibilidad y la compasión hacia las víctimas. La imagen del asno posee una gran fuerza conmovedora, al presentarlo como un ser indefenso, con los ojos abiertos y "que no había aprendido a quejarse". De igual modo, en la imagen del caballo se realza su dramatismo mediante un procedimiento similar: el poeta lo describe "con la cabeza un poco caída en la yerba", y es ese detalle concreto el que da toda la fuerza expresiva. Así pues, la imagen visual es mucho más eficaz que una larga descripción.

El poema "Los niños" (*LEC*) revela el amor y la admiración que siente Gerbasi por

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

ellos. Ya no habla, en esta ocasión, de su propia infancia, sino que proyecta hacia los demás sus sentimientos. El poeta habla de los niños desde el niño que fue, y, por lo tanto, no supone ningún esfuerzo para él sintonizar con ellos.

Predominan los términos luminosos que se repiten a lo largo del texto: luz, día, música, arcoiris, árboles, fulgurante, flores, arpa, alegría; y el poema entero se halla en una atmósfera mágica, como una esfera donde están los niños en otro espacio, protegidos por su propia inocencia:

Para ellos la tarde ha reservado una luz eterna  
 en la fronda cambiante de los parques.  
 Para ellos vuelan en círculo las aves del día,  
 y una música nace precediendo la noche  
 de las calladas colinas. (1-5)

El verso 3:

Para ellos vuelan en círculo las aves del día

establece un contraste absoluto, por su luminosidad, con aquél de *MPI*

Pasa pesado un viento de oscuros gavilanes (XX, 44)

observamos entre ellos dos oposiciones bien determinadas: liviandad frente a pesadez, claridad frente a oscuridad.

Los niños son para Gerbasi depositarios de los secretos del mundo y de los milagros de la naturaleza. Su pureza les hace ingresar en ese recinto sagrado de la poesía desde el cual contemplan la vida en la tierra y en el cielo:

Ellos han visto el arcoiris en el fondo del valle,  
 donde el año ha dado a los árboles un denso tinte rojo,  
 donde las nubes organizan la fulgurante coronación de un rey.  
 Ellos conocen el movimiento de las flores,  
 el rumbo de los insectos,

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

la desaparición lenta de la luz entre las yerbas. (6-11)

Como hemos tenido ocasión de observar, el recuerdo de la infancia se vincula de modo indisoluble a la aldea natal, que adquiere en el tiempo carácter de paraíso perdido, tanto emocional como geográficamente. A este respecto son sumamente significativos los poemas que figuran al principio de *RSC*: “Canoabo”, “Infancia en Canoabo” y “Canoabo en la noche”. En el primero de los mencionados Gerbasi nos presenta el lugar, situándolo en un nivel que, según es habitual, trasciende la mera localización física. En efecto, Canoabo no es únicamente un lugar en la tierra, sino (como Macondo, ya lo hemos dicho) un estado de ánimo, una proyección espiritual del poeta, conforme a sus necesidades emocionales y expresivas. El alcance feérico es patente ya en los primeros versos:

Este es el valle  
rodeado de montañas  
donde las aves  
hacen círculos luminosos.

El valle se presenta, así, circundado por la luz y las aves, dos símbolos espirituales por excelencia, denotativos de esa otra dimensión superior. Y recordamos a propósito el poema “Los niños”, de *LEC*, donde leíamos en el verso 3:

Para ellos vuelan en círculo las aves del día

Tanto la imagen como el sentido son similares: la aldea, refugio de la infancia, y los niños se encuentran inmersos en una esfera mágica que, como en los cuentos, les protege de cualquier elemento negativo exterior. Y no solamente se trata de un refugio material, sino, además, de un refugio emocional, una isla en la memoria del poeta en la cual ampararse de la dureza del mundo. Este es el significado de la evocación: el atardecer no es sólo el crepúsculo, sino también la época de la vida propicia a la nostalgia:

Cae el atardecer en nubes

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

que ahondan una mina de oro.

Las casas se reúnen  
 en un color solitario  
 gris-oscuro-malva  
 de un instante lejano  
 que siempre nos renace  
 en la memoria. (5-12)

El segundo poema que hemos citado “Infancia en Canoabo” es aún más explícito desde su propio título. En él volvemos a encontrar la luz, así como los pavos reales, que también figuraban en el último poema de *LEC*. El elemento supradimensional se hace patente de igual manera:

Con la luz se abrían los pavorreales.  
 Se iban por paredes blancas  
 hacia otra dimensión de flores. (1-3)

Hay, así mismo, un sentido del inicio del mundo y de la contemplación, como hemos visto en textos anteriores: el poeta, desde su aldea natal, es privilegiado testigo del origen, en una actitud genésica. Aves y estrellas denotan también la dimensión superior:

Algunas aves volaban entre las últimas estrellas  
 y olían a café y el mundo surgía lentamente  
 de una ligera niebla  
 [...]
   
 Yo nací para contemplar el amanecer  
 y el día arrebatado por el viento. (4-6;20,21)

La mirada del poeta hacia atrás desde su madurez produce el sentir nostálgico debido a la pérdida de la infancia, simbolizada en esta ocasión por un elemento de uso cotidiano como es el vestido, que se vincula también al pueblo natal en el recuerdo:

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

¿Dónde está la ropa de la infancia?  
 Estaba tendida entre flores,  
 allí donde un gato se encoge  
 para levantar remolinos de mariposas.

Hay un aire de palmas  
 que la mueve en un lejano recuerdo  
 de telas raídas como un cielo nuboso de lluvia.

(“La ropa de la infancia”, 1-8. *RSC*)

La imagen del “aire de palmas” se conecta estrechamente con el principio del poema “Regreso a la aldea”, penúltimo de *LEC*. Es una muestra más de las remisiones que hacen de la obra de Gerbasi un todo absoluto y coherente: mundo de múltiples reflejos en el espejo lírico de la memoria. Así, la añoranza infantil a través de la ropa nos hace retornar, en ese aire de palmas, a la aldea natal, como expresan los siguientes versos:

El relámpago me inventa una decoración de palmas,  
 una iluminación de fiesta labriega,  
 una luz láctea en el maíz derramado.

(“Regreso a la aldea”, *LEC*)

La mitología de la niñez tiene también su presencia en la obra gerbasiana. No sólo la referida a los terrores nocturnos (el Tirano Aguirre, el jinete decapitado, el Cristo ensangrentado que sobresaltaba sus noches), sino también la más amable de cuentos y películas. Hallamos así un poema que lleva por título “El mago de Oz” (*RSC*):

A orillas de un precipicio en blanco y negro  
 con álamos doblados por furoros de la música,  
 el león del Mago de Oz aparecía en los relámpagos. (1-3)

En este poema observamos la escisión entre el mundo infantil y la cronología contemporánea, expresada mediante la imagen del barranco, por cuya orilla -esto es, la

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

frontera entre ambos tiempos- camina el poeta, aunque para adentrarse en un bosque que bien puede ser una nueva reminiscencia de los cuentos. Tenemos así una nueva muestra de cómo Gerbasi regresa siempre a la infancia a través del conjuro verbal:

Al otro lado del barranco  
 volaban monos  
 y se construían avenidas monumentales de Caracas.

Andando por la orilla del barranco,  
 entré a un bosque anaranjado  
 y al fondo vi el azul  
 de las islas griegas. (4-10)

“Claudia” (*RSC*), poema dedicado a su nieta, posee estrecha relación con el que leímos en *LEC* sobre los niños. Hay en esta ocasión una confluencia de tiempos entre el poeta, su madre, y la nieta. El mundo infantil es leve, alado y trascendente. De ahí las imágenes de las golondrinas, la garza, el oso en las nubes, la mariposa azul (¿habrá de verse otro vínculo con la flor de Novalis?<sup>9</sup>), y el verso más explícito: “Todo vuela”, que podemos relacionar con ese otro de Neruda en el *Canto general*: “Todo era vuelo en nuestra tierra”<sup>10</sup>. Parafraseándolo, podríamos leer en esta ocasión: “Todo era vuelo en nuestra infancia”. Así en los versos:

Mi nieta de dos años  
 se acerca a la cayena roja.  
 Comienza en su alma  
 un día de golondrinas.  
 Cada hoja es distinta en la brisa.  
 Todo vuela.  
 Un oso se mueve lento en las nubes.

<sup>9</sup> En *El libro del té*, de Kakuzo Okakura (Kairós, Barcelona, 1978), p. 83, puede leerse esta hermosa metáfora: “la única flor que tiene alas es la mariposa”.

<sup>10</sup> “Vienen los pájaros”, en *Canto General*, ed. de Enrico Mario Santí, Cátedra, Madrid, 1990, p. 110.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

Nieta, te regalo una garza  
volando sobre el agua de las palmeras.

[...]

Te regalo la mariposa azul  
que vuela alrededor de la lámpara  
de mi infancia. (1-9, 11-13)

Podemos recordar los versos iniciales del citado poema "Los niños":

Para ellos la tarde ha reservado una luz eterna  
en la fronda cambiante de los parques.

Para ellos vuelan en círculo las aves del día

[...]

En contraposición a este mundo ideal y puro de la infancia que hemos venido observando, hallamos un poema significativamente titulado "Jóvenes iracundos" (RSC) en el cual se refleja la personalidad de los muchachos que vagabundean por las calles de una ciudad cualquiera sin un objetivo claro para sus vidas. Este poema demuestra que no es Gerbasi un poeta anclado en la nostalgia de otra época, sino un permanente observador de la vida en su constante evolución. Lejos de la inocencia de la infancia rural, estos jóvenes "modernos" visitan las cantinas,

salen a las plazas con la melena al viento,

llevan zarcillos y collares

de colmillos caninos. (10-13)

Hay una agresividad en su comportamiento y una inadaptación que nos hace recordar el fenómeno actual de las denominadas "tribus urbanas". Los últimos versos denotan esta barbarie que expulsa a los pájaros (símbolo, como hemos visto, de espiritualidad):

Todos juntos se bañan en las fuentes públicas  
desalojando a los pájaros.

EL TIEMPO

Al estudiar *MPI* dedicamos un apartado al tema del tiempo en el poema. Veíamos allí cómo este concepto se hallaba íntimamente vinculado a la filosofía existencialista, uno de cuyos presupuestos fundamentales es que el hombre es un ser para la muerte. De esta manera el transcurso vital se asociaba a la angustia del ser. Gerbasi lo expresaba así en estos versos:

Atrás el tiempo queda como drama en el hombre:  
engendrador de vida, engendrador de muerte. (*MPI*, I, 13,14)

El sentido dramático del tiempo quedaba reflejado también por la imagen de los anillos, denotativa de la circularidad que es también la estructura del poema, con ese obsesivo *leitmotiv* que lo recorre: “Venimos de la noche y hacia la noche vamos”, expresando así un tiempo cerrado, sin posibilidad alguna de escapar a su opresión.

Era expresiva, de igual manera, la imagen del agua estancada, que veíamos por ejemplo en los cantos III y XVIII, significando el tiempo detenido en la angustia, así como la imagen del reloj de piedra del canto V, con la misma implicación.

Existe, en efecto, un sentimiento de angustia metafísica frente al correr del tiempo: el poeta sabe que desemboca inexorablemente en la muerte, y así lo manifestaba en versos dramáticos:

lo que escucho en mi sangre como acordes de luto,  
cuando todo se apaga y todo es un ayer,  
con rostros, con cenizas y manos en la sombra  
[...]  
es lo que desciende en secreto hacia mi muerte (*MPI*, IV, 6-8, 23)

Y en la imagen más explícita:

correr entre relojes con mi angustia (*MPI*, XXV,53)

En *LEC* y *RSC* esta aflicción se halla, como apuntamos, mitigada, paradójicamente, por el propio paso del tiempo que ha hecho del poeta un ser maduro y reflexivo, lejos del joven arrebatado por los vientos huracanados del espíritu. Vamos a observar cómo ese dramatismo ha dejado paso a un sereno sedimento de melancolía ante el tiempo ido. El poeta se nos aparece ahora como él mismo retrataba a su padre en el canto XXIV del libro anterior:

y allí tu amorosa soledad, tu vida, tus recuerdos. (21)

La evolución es, pues, clara: de la angustia a la melancolía, del dramatismo a la sosegada contemplación frente al fluir temporal. María Zambrano ha explicado con certeras palabras esta carga de nostalgia en la poesía:

*La poesía quiere la libertad para volver atrás, para reintegrarse al seno de donde saliera: quiere la conciencia y el saber para precisar lo entrevisto. Por eso es melancolía. Melancolía que borra en seguida la angustia. El poeta no vive propiamente en la angustia sino en la melancolía.*

[...]

*Y queda la poesía ligada a su sueño primero por la melancolía, melancolía que hace volver en su busca, para precisarlo, para realizarlo. La poesía busca realizar la inocencia, transformarla en vida y conciencia: en palabra, en eternidad.<sup>11</sup>*

Palabras que parecen expresamente escritas sobre la obra de Gerbasi. En el poeta venezolano se ha producido una evolución que es más bien regresión: vuelta a su origen, al principio; retorno a la inocencia, al lugar natal, a la vez nostalgia y refugio, paraíso perdido y redimido por la evocación lírica. Veremos seguidamente algunos ejemplos de poemas que corroboran esto.

En “Soledad del día” (*LEC*) encontramos de nuevo la imagen del agua estancada que habíamos visto en *MPI*, sí bien con un matiz muy distinto: en el primer libro

<sup>11</sup> *Filosofía y Poesía*. Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, p. 97.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

estudiado esta imagen poseía una connotación absolutamente negativa y, en ocasiones, rayana con el dramatismo.<sup>12</sup> En "Soledad del día", por el contrario, la imagen ha perdido su carga dramática, y se halla matizada por esa presencia amorosa de las madres:

Y aquí, junto a mí, el agua estancada,  
con su limo de espesos colores  
como una tela bordada por las madres de la noche. (4-6)

Por otra parte, los últimos versos de este poema relacionan el paso del tiempo con la soledad, el silencio y la contemplación. La imagen del "silencio del canto" hace referencia al silencio propicio a la creación, a la poesía. Debemos recordar, en este sentido, la misma connotación del silencio en el Zen<sup>13</sup>, así como la hermosa frase de Khalil Gibran: "Sólo cuando bebáis en el río del silencio cantaréis verdaderamente."<sup>14</sup> De este modo, leemos en el poema de Gerbasi:

Yo pertenezco a este silencio del canto  
donde la lluvia dejó asomar algunas flores,  
a este territorio en que la soledad  
hace pasar el día con sus tristes aves ocultas.

También en el poema "Post meridiem" (*IEC*) encontramos de nuevo la imagen del

---

<sup>12</sup> Recordemos:

Por el agua estancada va taciturno el día,  
doblegando los juncos hacia barcas de olvido.

(*MPI*, III, 6,7)

El agua estancada con gérmenes de fiebre,  
el agua solitaria, perdida, abandonada,  
donde la garza inmóvil se mira en su tristeza.

(*MPI*, XVIII, 3-5)

<sup>13</sup> Puede consultarse al respecto el clásico libro de Alan W. Watts: *El camino del Zen*, EDHASA, Barcelona, 1971. Otra obra interesante, que estudia las relaciones y desemejanzas entre la poética zen y las poéticas de vanguardia, es la de Juan W. Bahk: *Surrealismo y Budismo Zen*, Verbum, Madrid, 1997.

<sup>14</sup> *Obras completas*, tomo II, Visión Libros, Barcelona, 1982, p. 391.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

agua estancada, de igual manera suavizada por la presencia femenina:

Hay un escarabajo de ardiente metal volando en mis sentidos,  
un clima de bambú para el silbo de la serpiente,  
un agua estancada donde una joven labriega recoge flores bermejas. (8-10)

El paso del tiempo se halla relacionado con un incesante sentimiento de soledad, y también, esta vez, teñido de una connotación negativa, como expresan los versos finales:

No se apaga este día de tierra de cementerio antiguo,  
de roca reverberante,  
de insecto que vuela por la orilla de mis ojos,  
de tortuga que mueve la cabeza hacia el agua.  
No se apaga este día.  
No se apaga esta soledad.  
Sobre mi cabeza vuelan lentos los cuervos de este día.

La imagen de los cuervos, referida al tiempo actual ("este día"), es retomada en el poema "Espacio secreto", también de *LEC*, pero alusiva ahora a la infancia: el poeta pide a sus ojos (órganos de la contemplación):

No me abandonéis en la llanura crepuscular,  
mientras veo mi infancia avanzar  
hacia una distancia malva donde vuelan los cuervos. (25-27)

Es decir, desde la llanura crepuscular (madurez de la vida) se produce el retorno a la infancia, por lo cual en esta ocasión la imagen de los cuervos pierde su negatividad, de manera semejante a como sucedía con el agua estancada.

En "Tiempo equinoccial" (*LEC*) hallamos la pregunta del poeta sobre el tiempo y sobre su propia existencia. El entorno propio queda expresado por la flora y fauna autóctonas, y el sentimiento en esta ocasión es de hastío bajo la canícula estival:

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

¿He de preguntarme por qué soy el mudo  
 bajo el árbol seco de los gavilanes? (3,4)  
 ¿He de preguntarme por qué el año no ha tenido cambios,  
 porqué las cigarras anidan en las cuencas de mis ojos  
 [...] ? (7,8)  
 ¿He de preguntarme por qué soy un inválido rodeado de escarabajos?  
 ¿Qué me ha traído el día? (11,12)  
 El aire huele a menta amarga.  
 ¿Qué me ha traído el año? (14,15)

Preguntas todas que tienen esa carga de tedio frente a la existencia. Incluso el aire que rodea al poeta posee una característica de amargura. La imagen de los gavilanes ha aparecido ya en el poema "Post meridiem", también asociada al sentimiento que produce la soledad del Trópico:

No se apaga este día que sostiene el fulgor de las colinas,  
 el vuelo de los gavilanes en el azul del sol (14,15)

Por su parte también las cigarras se asocian a la soledad en el mismo poema, como hemos visto anteriormente:

Estoy solo en medio de una luz de caña amarga,  
 como una estatua de la muerte,  
 cuando las cigarras inician nuestra soledad. (1-3)

"Tiempo equinoccial" viene significativamente seguido por un poema cuyo título es "Melancolía del año", que tiene por tema, en efecto, el paso del tiempo. Esta vez, en la aldea natal encontramos que ha transcurrido la vida, y los ancianos miran jugar a los perros sentados en los umbrales de las casas. También el poeta se describe como un caminante de la vida con esta imagen:

Mis pasos de viejos zapatos cubiertos de barro (9)

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

que nos recuerda al retrato del padre en el canto VII de *MPI*:

entre los fuertes zapatos chaveteados,  
y en las callejuelas de gastadas piedras (14,15)

El símbolo de los zapatos está sometido a un contraste en ambos ejemplos: en *MPI* expresaban la fuerza y la seguridad, asociadas al padre, en tanto que en *LEC* son los zapatos envejecidos y sucios del transitar por la existencia.

Los últimos versos del poema que comentamos contienen explícitamente la mención al tiempo:

oigo al tiempo acumulando café en los patios iluminados,  
sonando guaruras indígenas en las colinas de la tarde.

El año sostiene brillos en la melancolía de los ramajes.

El símbolo de las guaruras (bocinas de caracol) se asocia al paso del tiempo por su sonido grave y melancólico, que se pierde en la lejanía. En el poema "Rostros campesinos" de este mismo libro, volvemos a encontrarlo, vinculado a la noche y a la muerte:

Nos circunda la noche grano a grano,  
con música de fronda en los confines,  
con guaruras indígenas que llaman  
la tristeza sombría de los muertos. (10-13)

y también en "Valle de San Juan", si bien con un matiz:

El tiempo detiene aquí un sonido de guarura salobre (6)

El poema "Vivencia temporal" (*LEC*) es hartamente extraño en la obra de Gerbasi, pues en él el paso del tiempo llega hasta la descripción de la propia muerte del poeta. Por ello el título resulta más bien contradictorio. Lo incluimos en apéndice por su peculiaridad. Presenta este poema una atmósfera también extraña, un poco como de

película, por el acusado sentido visual que en él se manifiesta. El poeta describe “un sitio antiguo de ladrillo y mármol, / de abovedados techos relucientes”, lo que en realidad es un panteón donde contempla su propio cadáver.

Esta visión, debe recordarse, ha sido tratada por otros autores dentro de la literatura española. Acaso el ejemplo más notable sea el que ofrece Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, pero tenemos también otros sobre el mismo tema de Zorrilla en la escena final de *Don Juan Tenorio*, y, en el siglo XVII de Cristóbal Lozano en *El estudiante Lisardo*.<sup>15</sup>

En “Soledad marina”, del mismo libro, se encuentra también la mención al tiempo, esta vez asociado al mar. Nos viene a la memoria un título de Gabriel García Márquez: “El mar del tiempo perdido”<sup>16</sup>, que puede definir perfectamente este poema de Gerbasi:

¿Quién abandonó esta quietud de cocoteros  
que mueve un sonido de tiempo sombrío  
y sostiene el vuelo de las aves blancas? (5-7)

La relación de las imágenes siguientes con otras vistas en *MPI* es clara:

¿Vi llegar los leños pulidos como huesos,  
los gritos de antiguos ahogados refugiándose en las grutas,  
las madres muertas de los marineros  
mirando los confines entre sus largos cabellos oscuros? (15-18)

Cf.:

El velero lustroso de la muerte  
pasea tu silencio por mis mares sombríos,  
entre brillos de un agua negra en ondas,  
donde cantan marinos de otro tiempo,  
ahogados en la noche, rendidos a las algas  
que transportan las sombras. (VI,1-6)

<sup>15</sup> V. *Antología española de literatura fantástica*, ed. de Alejo Martínez Martín, El Club Diógenes, serie “Autores Españoles”, Valdemar, Madrid, 1994.

<sup>16</sup> *Todos los cuentos*, Plaza y Janés, Barcelona, 1978, p. 221.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Así como la imagen final del poema que comentamos:

Hay una barca abandonada a orillas del mes de agosto.

nos remite a estas otras de *MPI*:

doblegando los juncos hacia barcas de olvido (III,6)

En tu penumbra brillan barcas abandonadas (VI, 27)

En "La luz rechaza los pasos" (*LEC*) el poeta se refiere explícitamente a su tránsito por la tierra. Hay en este poema dos puntos de partida: el geográfico y el temporal, así como una proyección interiorizante:

¿Qué es este andar mío de tantos años  
 como si cruzara un espejo con rostros y telarañas?  
 El mundo va hacia dentro como una bóveda resonante.  
 Veo la iluminación de las aldeas nocturnas,  
 los ramajes que caen sobre los hombros.  
 Dejé comarcas de cacao que olían a crepúsculo,  
 rincones de conejos blancos,  
 fogatas en la penumbra de mis parientes. (1-8)

Hallamos el viaje desde la infancia y desde la aldea, simbolizadas respectivamente por las comarcas de cacao, los rincones de conejos blancos y las fogatas de los parientes. Los conejos blancos nos remiten de nuevo al poema inicial del libro, titulado de modo significativo "Nacimiento de la melancolía", es decir, la nostalgia por la inocencia perdida de la infancia.

En el verso 30 puede observarse la pregunta existencial, pero no de angustia, sino de reflexión:

*Yo me pregunto como un residuo del tiempo.*

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Y, en el último, una suerte de sentencia filosófica, lejos también de la dramática “Venimos de la noche y hacia la noche vamos” que regía *MPI*:

El tiempo labra los huesos del hombre.

El poema “Exterminio”, de *RSC*, sí tiene un tono dramático, al referirse a la destrucción. Vemos la imagen del caos, de la muerte, pero aun así el poeta conserva su serenidad, definiéndose con una imagen aérea y luminosa. Es la del hombre que observa desde una dimensión superior (la de la poesía) el dolor del mundo, sin implicarse ahora en él:

Llegó el exterminio y vi los ojos del desorden.

Yo iba huyendo en el trueno del corazón.

Así llegó el exterminio.

Vi a una mujer en un río de ataúdes

desde un barranco de siglos.

Yo era inolvidable

como una palmera en la luz.

“Entierro de la madre” (*RSC*) es uno de los poemas que podríamos denominar “de tiempo propio”, es decir, sobre el paso del tiempo que atañe al mismo poeta. Aquí prevalece el asombro, contrariamente a lo que pudiera pensarse de un dominio del dolor:

No sollozo, estoy atónito

es un verso que se repite en dos ocasiones (1, 14), manifestando un sentimiento como de ausencia del poeta frente a la circunstancia. Éste transfiere el dolor al entorno, al paisaje, en un rasgo propio del Romanticismo, como puede observarse en los versos 5-9:

(Por lugares antiguos  
olivos del tiempo bajan.

## LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

Bajan en lamentos por la muerte  
y por la tempestad  
y por relámpagos que van llorando tumbas).

El verso 6 alude directamente al título de un libro anterior de Gerbasi: *Olivos de eternidad* (1961).

Hay en este poema otro verso que se repite dos veces, expresivo del transcurso del tiempo y, en consecuencia, de la vida:

Ha pasado el tiempo (10, 15)

pero frente a la angustia dominante por el mismo motivo que hallábamos en *MPI*, aquí hay simplemente una afirmación, sin ningún dramatismo traslucido. El sentimiento que produce la pérdida de la madre es de asombro, sí, mas también de serena aceptación. El poeta es ahora un espectador frente a la vida y la muerte:

No sollozo, estoy atónito,  
viendo colinas pétreas  
por donde bajan mujeres enlutadas  
entre cujíes. (1-4)

En el último verso encontramos la imagen de un árbol que representa la soledad, como puede observarse en el texto del mismo libro titulado, precisamente, "Cují":

Me someto a la soledad  
de un cují [...] (1, 2)

Otro poema de este volumen dedicado a la muerte es "Funeral de un amigo". Hay en él un sentir pesaroso, explícito en el primer verso. La imagen de los candelabros se asocia estrechamente al velatorio, lo cual produce la aflicción del poeta y la imagen precisa:

## Candelabros en mi pesadumbre. (1)

Existe en esta ocasión una atmósfera que se corresponde con el entorno cósmico de *MPI*. En efecto, al amigo muerto

Lo rodean perfiles de mujeres,  
luces del firmamento,  
donde nos devora la eternidad. (7-9)

Imagen que nos recuerda, por expresiva, el célebre cuadro de Goya que representa al dios Cronos devorando a sus hijos.

También observamos el transcurso del tiempo en el poema "Soledad corroída" (*RSC*), complejo pues en él confluyen varios motivos difícilmente separables como son el sueño, el ser, el mito del paraíso asociado a la mujer y al erotismo... Hay, no obstante, una clara manifestación de la confluencia tradicional eros-tánatos<sup>17</sup> en la presencia de la mujer:

Ella me conduce a su paraíso absoluto,  
a los pavorreales que mueven planetas,  
allí donde soy la muerte  
del hombre primario.  
Mis huesos se iluminan  
en su propia soledad corroída.  
El tiempo pasa en el viento. (9-15)

La conciencia del poeta se remonta en el tiempo hasta el primer hombre, habitante del paraíso pero sometido también a la muerte; un paraíso que comparte el aspecto mítico

---

<sup>17</sup> Desde el Romanticismo, pero también y sobre todo en el Modernismo, donde la muerte ya no es una calavera, sino una mujer hermosa que atrae fatalmente. José Antonio Ramos Sucre, también venezolano (1890-1930) escribe en el poema "Preludio", de *La Torre de Timón*: "Ella es una blanca Beatriz, y, de pies sobre el creciente de la luna, visitará la mar de mis dolores. Bajo su hechizo reposaré eternamente y no lamentaré más la ofendida belleza ni el imposible amor." José Antonio Ramos Sucre: *Las formas del fuego*, Siruela, Madrid, 1987, p. 33.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

con la condición mortal, como si el poeta quisiera decir con ello que el final (muerte) está de igual modo en el principio, lo que produce una confusión de tiempos o, mejor, un ejemplo de la eterna circularidad. Así mismo, el último verso contiene la idea de que el tiempo, como el viento, está en todas partes y en ninguna. Ambos son, además, mensurables e inasibles, y comparten el simbolismo de la fugacidad.

“Las paredes de mi casa” (*RSC*) son un símbolo más concreto del transcurso arrasador del tiempo. Es éste un poema del tiempo perdido, en el cual la memoria del poeta se remonta hacia el pasado desde un presente de destrucción, expresado por el desastre de los árboles y las corrosiones visibles en la casa. La infancia está simbolizada por los juguetes y las cometas, características de esta época de la vida de Gerbasi. El pronombre se refiere a sus hermanas:

Ellas movieron mis juguetes entre girasoles,  
 elevaron cometas  
 sobre casas de colores.  
 Las paredes de mi casa tienen ahora corrosiones  
 semejantes a un éxodo de animales. (6-10)

La imagen final del éxodo de los animales es también denotativa de estas ideas de pérdida y destrucción.

El mismo espacio arrasado por el tiempo encontramos en el poema “Cuarto de mi vieja casa”, del mismo libro, en cuya brevedad se aposenta la muerte:

Entro a un cuarto abandonado,  
 a un fondo de paredes encaladas,  
 a una profundidad  
 con una ventana de madera  
 cerrada por los muertos.

En “Gota de agua”, también de *RSC*, el sonido persistente de la gota -que también se vincula al “caer del tiempo”, recordemos la imagen de la clepsidra- provoca en el

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

poeta el sentimiento de la muerte. Se trata de un poema sombrío como el sótano donde retumba el sonido (y el alma, remitiéndonos al poema "Selva", según veremos).

Hay referencias a elementos característicos que hemos encontrado en otros textos : el relámpago, los helechos, siempre vinculados a los sentidos (recordemos su gran importancia en la obra de Gerbasi). En este poema sí podemos hablar de angustia ante la muerte, como muestran los trascendentes versos finales:

Procuro salirme de la gota de agua,  
pero me aprisiona en el sótano  
donde lentamente retumba  
su sonido eterno.

Versos que se corresponden directamente con el final de "Selva", del mismo libro, como hemos apuntado:

El alma, con el trueno,  
retumba  
como un sótano del cielo.

El poeta escucha su muerte en la gota de agua, que es eterna y retumba en el sótano igual que su alma retumba con el trueno "como un sótano del cielo", imagen que fusiona la profundidad y la trascendencia.

"Mirando nubes lentas" (RSC) es un poema donde se funden la contemplación, el sentido del tiempo y la muerte. La imagen de los huesos del poeta es similar a la que vimos en "Soledad corroída":

Huesos de pesadumbre me sostienen  
("Mirando nubes lentas",1)

Mis huesos se iluminan  
en su propia soledad corroída.  
("Soledad corroída", 13,14)

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Ambas imágenes, que proceden de la vanguardia con su significado de multiplicidad y de soledad, representan la individualidad del poeta. En el poema que comentamos, el hombre se halla detenido en el tiempo, contemplando cómo vuelan los pájaros, cómo pasa la muerte:

Pájaros vuelan por espacios duros  
de cielos olvidados.  
Y me detiene el tiempo.  
Allá por la hondonada va la muerte. (6-9)

De nuevo un elemento (antes era la gota de agua) como las nubes provoca en el poeta la meditación sobre el tiempo y la muerte. El sentimiento dominante es la pesadumbre, como expresa el primer verso. La luminosidad es solitaria, a tono con el subjetivismo. De igual modo, expresiones como “espacios duros”, “cielos olvidados”, denotan el propio estado de ánimo.

En el poema que sigue, “Desamparo”, el relámpago es agente evocador, esta vez del pasado. Así lo expresan los tres primeros versos en los cuales regresa la imagen de las puertas, que funde la memoria con la casa:

El relámpago me devuelve  
la visión de puertas  
que gimen en la tiniebla.

El poema se refiere al tiempo pretérito, simbolizado también por las casas vacías del verso 4. Pese a todo vemos al poeta guarecido tras un escudo “que me ha regalado el tiempo” (8), escudo quizá contra las adversidades de la vida:

Las casas están vacías  
al pie de una montaña  
de luces metálicas.  
Brilla el escudo

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

que me ha regalado el tiempo. (4-8)

En "Cabezas de dioses antiguos" (*RSC*) encontramos de nuevo un sentimiento de aflicción. El poeta se halla en un recinto religioso que evoca un tiempo pasado, no sólo por el edificio, sino por un órgano físico como son las manos. La sensación opresiva se trasluce también en imágenes de sombras, piedras:

Me encuentro en medio de sombras  
 de piedras de altar,  
 en pesadumbres de siglos,  
 entre capiteles iluminados  
 en hojas de acanto,  
 esculpidas por manos que pasaron  
 [...] (1-6)

La imagen final de las aves migratorias refugiándose en los ojos de los dioses es también significativa del paso devastador del tiempo y de las ruinas que deja.

"El gran refugio", también de *RSC* es, en contraste con el anterior, un poema de esperanza, estrechamente conectado con "Amanecer" -ambos tienen el mismo motivo dominante-. El poeta ha escogido para el título una expresión búdica, ignoramos con qué grado de consciencia, pero en su caso el gran refugio está en el tiempo pasado, concretamente en la juventud -no la infancia, es curioso, aunque creemos que el sentido es el mismo-, identificada con el paraíso y con el amanecer de un nuevo día:

Hay un rincón de árboles de luna  
 donde se encuentra la juventud.  
 Vuela el ave del paraíso  
 al amanecer  
 entre hojas del mundo  
 que inician el color escarlata  
 de un nuevo día.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

La relación con el poema "Amanecer", de este mismo libro, es evidente. En los dos se produce el comienzo, no sólo del mundo en la metáfora, sino del erotismo en la juventud:

Estaba dispuesto a ver el amanecer y su hechicería,  
cuando aparecieron mujeres desnudas  
entre helechos primarios.

[...]

Las mujeres eran más bellas que las frutas  
y que algunas flores.

Así quedó el amanecer del mundo. (1-3, 6-8)

Es, de igual manera, la expresión del tiempo mítico, del paraíso. A propósito de los helechos, debemos recordar cómo se hallan relacionados con el tiempo original, con un sentido de pureza, según puede observarse en el poema "De la lluvia y la luna", perteneciente al libro *Círculos del trueno* (1953):

En un tiempo primario, lúcido como una noche de helechos (1)

## SIGNIFICACIÓN DEL CREPÚSCULO

Un elemento de frecuente presencia en estas obras de Gerbasi es el crepúsculo: simboliza también el paso del tiempo, y se asocia a la soledad y a la melancolía (en el apartado dedicado a la comunión con la naturaleza veremos cómo forma parte del paisaje en el sentido -una vez más- romántico de adecuar el entorno y sus elementos al espíritu del poeta). Así, por ejemplo, en el poema titulado "Crepúsculo de soledad" (*LEC*), que refiere la sucesión temporal a pesar de acontecimientos negativos como la muerte y la soledad. Es éste un poema donde domina la melancolía, expresada desde el mismo título, y en imágenes concretas a lo largo del texto, como la de los árboles quemados por el rayo, la mujer que tiende ropas fúnebres, la soledad, las mariposas negras, los guacamayos espectrales. La fuerza expresiva es tal que las propias flores denotan esta presencia de la soledad (v. Apéndice).

Respecto al sentimiento nostálgico nos recuerda Ricardo Gullón que la tradición de lo crepuscular, asociada a la melancolía y a las emociones indefinidas, tuvo su antecedente en Virgilio para luego reaparecer en el Romanticismo y pasar, con diferentes matices, al Modernismo, donde ejerce una función principalmente exaltadora de la añoranza. Ya Baudelaire había hablado "del más poético de los tonos, el melancólico" al comentar la obra de Allan Poe.<sup>18</sup>

En los últimos versos del poema "Alucinaciones crepusculares junto a mis hijos" (*LEC*), se produce una fusión de tiempos en la vida del poeta. Por un lado, Gerbasi desea regresar a su infancia, donde late el recuerdo de aquel burrito negro que lo acompañaba y lo llevaba de paseo (v. el texto "Mi primer poema", incluido en apéndice); y por otro, se instala en el tiempo presente, representado por sus hijos que a su vez son herederos de la infancia del poeta:

organizar un rebaño de pequeños asnos lanudos  
y seguir con mis hijos entre el vuelo de las cigarras azules.

En los poemas de Gerbasi, la presencia del crepúsculo tiene, como hemos dicho, el

<sup>18</sup> VV.AA.: *El Simbolismo. Soñadores y Visionarios*. J. Tablete Miquis Ediciones, col. "Oval", Madrid, 1984, pp. 24 y 29.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

poder de suscitar la melancolía y el sentimiento de la soledad. Así en “Paraje vespertino” (*LEC*) leemos los siguientes versos:

Desciende un césped de flores  
al fondo de la melancolía  
que reúne los silencios de la aldea.

[...]

Los ramajes se alejan con un movimiento de oro.  
De las aguas del fondo, la tarde levanta sus garzas  
en el aire quejumbroso del corazón. (5-7,20-22)

Otro ejemplo hallamos en “Médanos”, también del mismo libro, donde la nostalgia por el tiempo pasado llega hasta la infancia:

Era un temblor rojo de silencio,  
una penumbra ondulante,  
el nacimiento de una estrella  
en el fondo de la infancia (4-7)

“Espacio secreto”, igualmente de *LEC*, también relaciona la estampa del crepúsculo con la melancolía, y, de la misma manera, hallamos la constante temática de la infancia:

Los árboles secos en el horizonte vespertino  
señalan la frontera de fuego.

Hay lejanías mortales en las rayas de la mano,  
en las venas del corazón.

[...]

mientras veo mi infancia avanzar (1-4, 26)

Hemos visto ya la pregunta por el tiempo perdido en “La ropa de la infancia”. Otro elemento de enlace con esa época es la figura de la madre, pero en esta ocasión el

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

crepúsculo es imagen de su muerte:

A esta hora del crepúsculo  
comienzan a cantar los grillos  
sobre la tumba de la madre. (9-11)

En el poema "Atardecer" (RSC), la existencia del poeta se asimila a un típico juego infantil como es hacer barquitos de papel. Tal imagen denota de igual modo la fragilidad del hombre en el vasto océano del mundo. En este ejemplo la alegoría es clara: los niños rodean la fuente (símbolo de vida), pero las primeras penumbras (el paso del tiempo hasta el crepúsculo de la existencia) se los llevarán. La última imagen es en realidad una confluencia de dos: las nubes navales son tanto las nubes por el cielo como los barcos por el agua.

En "Canoabo", de este mismo libro, el atardecer suscita la evocación

de un instante lejano  
que siempre nos renace  
en la memoria. (10-12)

Mientras que en "Llanos" el crepúsculo provoca sentimientos de soledad y tristeza:

Ninguna intemperie será mayor  
que mi soledad expuesta a la tristeza  
de un atardecer veraniego. (1-3)

EL ESPACIO

Puede subdividirse este apartado en dos clases: el espacio natural y el espacio propio. El primero corresponde al gran escenario tropical donde se desarrollaba también *MPI*, y se vincula estrechamente con la sección posterior, que hemos denominado “La comunión con la naturaleza”, mientras que por espacio propio entendemos aquél que concierne directamente al poeta, esto es, la aldea natal y, dentro de ella, la casa familiar.

Como hemos visto en el estudio de *MPI* (recuérdese el capítulo dedicado al espacio natural), y veremos también en el apartado que sigue, la obra de Gerbasi adquiere íntima relación con su entorno. Es más, puede decirse que él es quien en verdad la produce. Recordamos, a este respecto, la obra de otro gran poeta hispanoamericano de hondo arraigo telúrico: Pablo Neruda. Ambos poetas se nutren del contacto directo con su tierra, la nombran y recrean en su poesía. Hemos de recordar aquí las palabras que dedica Gerbasi al poeta chileno en su ensayo *La rama del relámpago*: “Pablo Neruda, en gran parte de su poesía, expresa lo chileno y, más todavía, lo americano, pero al mismo tiempo la poesía de Neruda es una síntesis de las más nuevas corrientes poéticas universales.”<sup>19</sup> Y, en la página anterior de ese mismo libro, expresa Gerbasi la gran fuerza poética de América en palabras que describen su sentimiento telúrico:

*Nuestro mundo americano, con su áspera, desolada y diabólica geografía, con sus hechizadas selvas, con sus ríos mortales que arrastran oro y diamantes, con sus montañas hinchadas de fuego, con sus llanuras de soledad, con sus roídas costas, es un maravilloso caos que da profundidad y fuerza al alma de sus moradores.*

*Del continente americano, sin duda son las regiones equinocciales las que poseen mayor poder de sortilegio, ya que estas tierras se encuentran todavía en su estado original, y porque aquí la naturaleza conserva el dominio absoluto de su magia primigenia.*

*El trópico rodea a sus habitantes de encantamiento y de peligro. Aquí el veneno persigue al hombre bajo el verde húmedo del helecho, en las grietas rojas de la*

---

<sup>19</sup> *La rama...* p. 101.

*tierra o en las grandes hojas de las espesas arboledas.*<sup>20</sup>

Así pues, es ésta la tierra que nutre la poesía de Gerbasi, no sólo de material maravilloso, sino (como queda expresado en sus propias palabras) también de aspecto trágico, solitario y fantasmagórico. Canoabo es el paraíso de su infancia mil veces recreado en su memoria, pero no únicamente eso: también es fuente de nostalgia, de soledad y de dolor por lo perdido.

El segundo poema de *RSC* nos introduce de lleno en su aldea natal:

Este es el valle  
rodeado de montañas  
donde las aves  
hacen círculos luminosos. (1-4)

En ocasiones anteriores hemos observado cómo, al referirse a ella, el poeta la rodea de un aura luminosa que le confiere una dimensión mítica, semejante a las descripciones que daba del pueblo natal de su padre en *MPI*, canto VII:

Tu aldea en la colina redonda bajo el aire del trigo (1)  
Tu aldea estaba sola como en la luz de un cuento (25)  
Tu aldea se acercaba a los coros del cielo (33)

Todas ellas imágenes aéreas que la sitúan en esa dimensión superior, como a Canoabo rodean las aves con círculos luminosos. Tres son, a nuestro entender, los significados que posee esta imagen: aparte de la luz y las aves, símbolos de trascendencia y espiritualidad, tenemos el círculo, que puede relacionarse con un sentido mágico de aislamiento y protección: así los círculos que trazan los magos a su alrededor antes de officiar sus ceremonias, y los anillos mágicos que protegen a sus portadores, presentes en gran número de cuentos populares.

“Infancia en Canoabo” y “Canoabo en la noche” (*RSC*) son otras dos descripciones

---

<sup>20</sup> *Larama...* p. 100.

## LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

del pueblo del poeta. La primera es física:

Así mi aldea está rodeada  
de plantaciones de cacao.  
Montañas verdes de caminos rojos  
y montañas azules más lejanas  
esconden mi aldea y sus casas de colores (11-15)

en la cual encontramos también esa imagen de la aldea rodeada (protegida), esta vez de plantaciones de cacao. Todo el poema abunda en imágenes visuales, que surgen de una luz principal y delimitadora, así mismo, del espacio poético. El mundo se presenta ante los ojos del poeta con la lentitud propia del nacimiento, apto para ser aprehendido con igual morosidad y delectación por la belleza: las flores, las aves que se pierden entre las últimas estrellas, las frutas del cacao -paisaje característico del ámbito natal-, con esa imagen-sensación plenamente visual e intensificada, al tiempo, por el adecuado uso de la sinestesia, algunos de cuyos ejemplos se encuentran también en poemas de *LEC*<sup>21</sup> :

y por fin las frutas de cacao  
y su color morado áspero,  
muy especialmente hecho para que el sol lo matice  
al pasar entre las hojas. (7-10)

En el segundo de los poemas citados la descripción es más bien un estado de ánimo:

Me invadió la noche y estuve triste  
como una puerta cerrada.  
[...]  
Vi rostros en medio de hojas puras.  
Me detuvo el asombro,  
allí donde comienzan

<sup>21</sup> V. la sección sobre técnica.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

otras casas con puertas cerradas. (1,2-8-11)

Como podemos observar, la imagen de las puertas cerradas no es esta vez denotativa de protección, sino que produce un sentimiento negativo. En efecto, “Canoabo en la noche” es un poema característicamente nostálgico desde sus dos primeros versos, con esa imagen que nos remite al poema que abre *LEC*, en cuyo final puede leerse:

Yo iniciaba la era de las puertas.  
 Había puertas para los hombres y puertas para los caballos,  
 y puertas para los muertos,  
 y vi que las hormigas abrían puertas en la tierra,  
 y que las aves abrían puertas en los árboles,  
 y que la noche cerraba las puertas de las casas.

Esta imagen de las puertas, que podemos interpretar como un elemento simbólico de apertura hacia la vida y hacia el mundo sensorial, se “negativiza” -si vale la expresión- por la presencia de la noche en ambos ejemplos.

El poeta habla posteriormente de otras puertas, éstas sí -aunque también vinculadas a la noche- prometedoras de esa otra dimensión a la que accedemos por el conjuro de la palabra: son, a nuestro entender, las puertas del sueño:

Otras puertas organizaban  
 la historia de la noche  
 en astros de flores  
 de una edad nueva  
 con árboles de resplandor. (3-7)

“Región de Venezuela” (*RSC*) es un poema de gran sentido visual-descriptivo, semejante a una estampa (veremos después otros ejemplos). Presenta un lugar inmerso en un espacio mágico, expresado por los términos “leyenda oscura”, “profunda de aguas astrales”, la mención explícita a los brujos. En sus dos últimos versos encontramos la imagen de la culebra escondida en los helechos. Al representar estos vegetales el tiempo

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

original, la pureza y la creación, como veremos más adelante, en el apartado “El mundo vegetal”, la serpiente adquiere connotación referida al paraíso terrenal, símbolo religioso y que, al mismo tiempo, expresa la dualidad del mundo entre lo maravilloso y el peligro latente en el entorno, según pudimos leer en las palabras del propio poeta antes transcritas:

Tierra de escarabajos de luna,  
 sola de palmeras  
 dispersas en una leyenda oscura,  
 profunda de aguas astrales,  
 espacio de brujos  
 que ven el azul de la madrugada  
 en los ojos de una culebra  
 escondida en los helechos.

Es “Llanos”, de este mismo libro, un poema intensamente subjetivo, en el cual el poeta habla de su soledad, magnificándola comparada con la intemperie. En él se da el rasgo romántico que hemos observado en anteriores ocasiones: el poeta hace concordar la naturaleza con su estado anímico, y así leemos:

Ninguna intemperie será mayor  
 que mi soledad expuesta a la tristeza (1,2)

De igual manera, en “Selva” existe una identificación entre el alma del poeta y la selva, como puede verse en sus tres primeros versos:

Mi alma se mueve lentamente verde  
 en la lluvia de la selva  
 que gira con las orquídeas pálidas.

Versos que pueden relacionarse con el poema titulado “Malangas”, donde dice al principio:

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Las malangas contorsionan el dibujo de sus hojas  
en la luz verde de un yo acuático.

y, en el verso 15:

Ellas enredan los dibujos de sus hojas en mi alma

También se establece, en este poema que comentamos, una asociación entre el alma y la pantera, al modo como el poder de los chamanes les permite transmutarse en animales:

[Mi alma] Tiene lumbre de piedra preciosa  
en los ojos de la pantera  
tensamente recostada  
sobre una roca de cuarzo  
que brilla  
con el relámpago  
profundo de hojas. (4-10)

Los tres últimos versos de este poema contienen la imagen que da título al libro, vinculando también el alma a los fenómenos naturales:

El alma, con el trueno,  
retumba  
como un sótano del cielo.

Dentro del subapartado que hemos denominado “espacio propio”, hallamos poemas referentes a la casa del poeta. Así, el que lleva por escueto título “Mi casa” (RSC), que aúna en su evocación la casa y los padres del poeta, “Aquellos fundadores del alma”. Nos parece una prolongación del hermoso “Te amo, infancia”, que figura en *LEC*. La madre tiene una mención explícita, detenida en el tiempo bordando lirios. El padre está representado por los árboles que plantó, lo cual establece otra correspondencia

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

determinada con "Te amo, infancia":

Los árboles de cacao que plantó mi padre  
 maduraban sus frutos morados  
 ("Mi casa", 4,5)

¿Aún existen los naranjos  
 que plantó mi padre en el patio de la casa?  
 ("Te amo, infancia", 9,10)

También puede verse la imagen de los árboles como un símbolo de los hijos; así, los árboles y el padre comparten una imagen de poder y de respeto en la memoria del poeta.

El verso 13:

Llevo mi casa en el tiempo

es símbolo del refugio que acompaña al poeta en el transcurso de su vida, lo mismo que la infancia.

Es notable también, en los versos 6 y 7, el encantamiento frente al peligro representado por la serpiente. Así vuelven a unirse la maravilla y la amenaza del trópico:

en una penumbra verde  
 donde deslumbra la serpiente coral.

Otros poemas del espacio interior referidos a la casa son "Puertas", "Cuarto de mi vieja casa", "Movimientos de la luz" (RSC) y "La casa de mi infancia" (LEC). En el primero de ellos volvemos a encontrar la imagen de las puertas, que ya ha sido vista en poemas anteriores, como "Nacimiento de la melancolía", si bien con distinto significado.

Hay en el presente poema dos puertas, localizadas en la casa del poeta. Son dos elementos antagónicos: una simboliza el paso del tiempo, detrás esperan los muertos en hermética oscuridad. Todo en ella es lóbrego: hay oscuridad, soledad, sombra, telarañas. La otra puerta esconde la luz, el brillo, la blancura, el colorido y la presencia amorosa de

la madre en el recuerdo:

Detrás de esta puerta de mi vieja casa  
hay un espacio de oscuridad hermética  
reservado a mis muertos ancestrales.

[...]

Al fondo hay otra puerta invisible  
que si se abre deslumbra con una luz  
de mariposas que caen como nieve  
en el jardín que cultivó mi madre  
en mis ojos. (1-3, 9-13)

No son éstas puertas materiales (aunque el referente lo sea), sino puertas de la memoria, en las cuales el poeta divide sus recuerdos: una contiene los viejos miedos infantiles, simbolizados en fantasmas familiares<sup>22</sup>, mientras que la otra representa el refugio de la madre, portadora de todas las connotaciones luminosas.

Una significación negativa puede hallarse también en el poema "Cuarto de mi vieja casa", con esa atmósfera espectral que suscita la imagen del cuarto abandonado:

Entro a un cuarto abandonado,  
a un fondo de paredes encaladas,  
a una profundidad  
con una ventana de madera  
cerrada por los muertos.

La infancia está también presente en "Movimientos de la luz", poema que hemos adscrito al grupo de los de "espacio interior", y que comienza con una declaración un tanto desconcertante:

<sup>22</sup> Podemos recordar la infancia similar de Gabriel García Márquez, poblada de espectros que luego convocaría en *Cien años de soledad*. Para una comprensión cabal de su obra recomendamos la biografía de Dasso Saldívar, recientemente publicada: *El viaje a la semilla*, Alfaguara, Madrid, 1997.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

En cuanto comienzo a organizarme,  
 resulto una casa deshabitada

Puede interpretarse como una confesión poética: al poeta no le sirve la lógica, la razón. Cuando él da su verdadera medida es cuando utiliza su instinto natural, los sentidos tantas veces declarados capitales en la poética gerbasiana. La organización provoca en él ese "vacío espectral" del que nos habla en el verso 3.

La alusión se extiende así mismo a su casa, en la imagen del Cristo iluminado por la lámpara de aceite:

y aquella lámpara de aceite  
 que ilumina un Cristo  
 de noche larga  
 en ardores de la pared blanca. (5-8)

que nos remite a "La casa de mi infancia", de *LEC*, donde leíamos:

En mi aposento ardía una lámpara de aceite al pie de un Cristo ensangrentado.  
 (8)

Está también la visión alucinatoria debida a la luz, que mueve los dibujos de las goteras, y el canto de las ranas, que provoca el miedo<sup>23</sup>. Todas ellas son reminiscencias infantiles, recuerdos que pueblan este espacio interior del poeta y que emergen al conjuro de su palabra en una suerte de exorcismo. Igual podemos decir de "La casa de mi infancia" (*LEC*), donde se gesta el mundo lírico en las visiones de la nocturnidad, asociadas al terror, a la mitología popular, al elemento mágico que emerge de las sombras de la memoria.

Hay, además, en la obra de Gerbasi, otro espacio interior, que puede observarse

<sup>23</sup> Podemos recordar aquí "el chillido de las ranas", del célebre *Nocturno* de José Asunción Silva V Guillermo Sucre (coord.): *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, 2 vols. Monte Ávila Editores/USB-Equinoccio, Caracas, 1993, p. 74.



LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

Mis sentidos resuenan en la bóveda del cráneo (3-5)

Dentro de esta misma sección referente al espacio, existe una suerte de paréntesis diferencial representado por tres poemas en los cuales el escenario se traslada del mundo natural característico de Gerbasi a la ciudad, estableciéndose así un apreciable contraste que configura también un cambio en el tono de la escritura, según veremos. Los tres textos citados son "Martes de carnaval", "Noche de verano" y "En la luz de las avenidas", todos ellos correspondientes a *LEC*. En el primero de ellos el lenguaje se hace más contenido, lejos del deslumbramiento que observábamos en poemas anteriores. El poeta escribe:

He andado mucho para llegar a esta ciudad  
donde la llovizna hace un lago de avisos luminosos

[...]

Vine con zapatos de campesino,  
con yerbas en los bolsillos,  
con la costumbre de hablar con los animales  
y de mirar largamente las noches estrelladas (9, 10; 12-15)

Y se muestra sin máscara, con su verdadera personalidad en un mundo cambiante de placer simulado -en contraste con la pura alegría que supone la contemplación de la naturaleza-:

Bien, no llevo máscara,  
pero en torno mío llueven las serpentinas,  
veo una luz cambiante de cristalería,  
oigo el sonido de una fuente que se ilumina en la noche (5-8)

En los versos posteriores podemos observar claramente ese contraste entre el hombre acostumbrado al diálogo con la naturaleza en primordial inocencia y la visión de la ciudad, donde el poeta encuentra la pobreza -bien distinta a la "pobreza alegre" del canto VII de *MPI* (8)- y el dolor, expresado en la imagen de las espadas:

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Bien sé que hay muchas casas pobres,  
 aquí y junto a lejanos ríos,  
 en esos grandes puertos con carbón,  
 en el huracán de oscuras montañas despeinadas,  
 a orilla de los pinos y los hielos, casas con negros muros  
 en el tiempo, con niños pidiendo pan a media noche,  
 y padres que se desvelan en silencio.

Y sé que hay espadas en el vino,  
 espadas en la sangre,  
 espadas en las cárceles,  
 espadas que cortan ojos en la sombra. (22-32)

En el verso 25 hallamos una personificación de las montañas, como veíamos en *MPI* (XVI, 5):

cuando el fuego bajaba por el pecho de las montañas

pero en esta ocasión la imagen es negativa, en consonancia con el sentimiento opresivo que suscita la ciudad:

en el huracán de oscuras montañas despeinadas

Los últimos versos resumen esta idea, que llega incluso a la destrucción: la noche es un largo lamento

y resbalan en mis sentidos los colores  
 como un museo de cera que se incendia.

“Noche de verano” comienza con una impresión visual de la noche, en la cual el poeta establece asociaciones con las figuras de los naipes:

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

La medianoche clara enciende un universo de barajas:  
 el rey de copas entre las estrellas,  
 el caballo de espadas en oscuras colinas,  
 la sota de oros en los reflejos del estanque.

En este poema, como en el anterior, se da una visión negativa de la ciudad, con las imágenes recurrentes de la oscuridad y la pobreza:

El caminante busca las calles más oscuras,  
 donde habita la pobreza con puertas de hueso carcomido (13, 14)

“En la luz de las avenidas” es el tercero de los poemas que componen este breve conjunto diferencial relativo a la ciudad, lo cual se explicita desde el título mismo. En esta ocasión, sin embargo, no posee ese sentido negativo que hemos observado en los poemas anteriores, si bien hay un sentimiento de soledad entre la multitud, como se expresa en los primeros versos:

Estoy solo en el sol de la ciudad,  
 en el resplandor de los altos muros y las ventanas,  
 entre la multitud que avanza en la música,  
 como hacia un crepúsculo.

Es éste un poema donde predomina la luz, frente a la oscuridad de los otros textos dedicados a la urbe. En efecto, hallamos términos como “sol”, “resplandor”, “fulgor”, “enciende”, “hora clara”, que se propagan por todo el texto. Así en los versos siguientes:

Caen ramajes en las avenidas  
 y las hojas tiemblan con el aire del año,  
 con el fulgor que precede a la noche  
 y enciende las fuentes en sus verdes espacios. (5-8)

Incluso al final, por la noche, la oscuridad no es en absoluto opresiva, sino que viene

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

acompañada de un brillo y un olor balsámico:

cuando la ciudad oscurece y brilla  
en un suave olor de panadería.

Tampoco se observa un sentimiento agobiante de pobreza. Los niños no son aquellos que encontrábamos

[...] pidiendo pan a medianoche,  
y padres que se desvelan en silencio

en el poema "Martes de carnaval". En esta ocasión leemos por el contrario:

Veo los niños agrupados frente a los juguetes de las vitrinas.  
Ellos organizan un paraje en una hora clara:  
una campiña con trenes, pequeñas vacas entre las gramíneas,  
una huerta donde las aves cantan en la palma de las manos. (9-12)

Dentro de *LEC* existe también un pequeño conjunto de tres poemas en los cuales el poeta nos traslada a otro ámbito distinto. Así como hemos visto la trilogía de poemas dedicados a la ciudad ("Martes de carnaval", "Noche de verano" y "En la luz de las avenidas"), en esta ocasión nos encontramos con tres textos cuyo escenario es el mar. Se trata, respectivamente, de "Nuevo día", "Valle de San Juan" y "Soledad marina". Remitimos al apéndice, donde transcribimos íntegros los dos primeros. Ambos textos pertenecen a lo que hemos denominado "poemas estampa". "Nuevo día" posee un tono luminoso y evocativo, con esa luz color de sardinas que nos introduce por completo en el escenario marino. El poeta recurre de nuevo a la sinestesia cuando escribe

hacia la penumbra donde se balancean los veleros  
sobre lentos colores de algas (4,5)

lo cual sugiere las sensaciones conjuntas de movimiento suave y color.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

Los versos posteriores están teñidos de un leve erotismo, que evoca la imagen mitológica de Venus Anadiomena o el amor que surge del mar:

El amanecer tiene un olor de mujer despeinada  
que sale del mar.

Una resaca oscura trae caracoles  
y el día nos devuelve el cuerpo de la mujer  
que está hecho para recostarnos blandamente sobre la arena. (6-10)

“Valle de San Juan” tiene la sutileza de imágenes típica del poeta, así en las expresiones “aire de las palmas”, “brillo de espada en el ámbito caliente”, “absorta soledad”, “luz de los racimos de dátiles”. Encontramos en el verso 4 la mención a Cristóbal Colón como calificativo del aire, y en el verso 6 una imagen de gran significación:

El tiempo detiene aquí un sonido de guarura salobre

Las guaruras (bocinas de caracol) aparecieron también en el poema “Melancolía del año”, de igual manera asociadas al tiempo por su sonido grave<sup>24</sup> :

oigo al tiempo acumulando café en los patios iluminados,  
sonando guaruras indígenas en las colinas de la tarde. (16,17)

“Soledad marina” es un poema más extenso que los anteriores de igual temática. Sus cuatro primeros versos tienen también ese carácter de estampa:

La arena dispersa cangrejos  
en una luz de aceite caliente,  
de humedad que resplandece en los sentidos  
con olor de ostras abiertas.

<sup>24</sup> Puede recordarse el caracol sonoro de Darío, que aparece en el *Coloquio de los Centauros*. V. Rubén Darío, *Poesía*, introducción y selección de Pere Gimferrer, Planeta, Barcelona, 1987, p. 55.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Observamos así mismo en el verso 3 la mención explícita a los sentidos, elementos de importancia primordial en la poética gerbasiana. Mediante ellos, como hemos apuntado, el poeta aprehende la realidad que luego transmutará en el ejercicio creativo.

Las impresiones recibidas configuran imágenes similares que se recrean en cada verso. He aquí algunos ejemplos: en los versos 2 y 3 se alude a

[...] una luz de aceite caliente,  
de humedad que resplandece en los sentidos

lo cual nos remite al poema “Nuevo día”, en cuyo segundo verso leíamos:

La luz tiene color de sardinas.

De la misma manera, en el verso 10:

y aquí la lentitud de las algas golpeando en los escollos

hallamos una imagen similar a la del verso 5 del citado poema “Nuevo día”:

sobre lentos colores de algas

ambos aluden al suave movimiento de estos vegetales meciéndose en el agua.

Por otra parte, el verso 6 donde se describe la quietud

que mueve un sonido de tiempo sombrío

se nos asemeja al verso 6 del poema anterior “Valle de San Juan”, donde leíamos

El tiempo detiene aquí un sonido de guarura salobre

si bien se observa claramente una idea antitética en ambos versos: en el primero, la quietud de los cocoteros “mueve un sonido de tiempo sombrío”, mientras que en el

segundo el tiempo detiene el sonido.

Hallamos también, en el poema que comentamos, una serie de interrogaciones que se corresponden con “El caminante”, también de *LEC*. Todas ellas son preguntas formuladas por el poeta en torno a dos temas fundamentalmente humanos: el tiempo y la soledad. El poeta se encuentra solitario en el tiempo, en ese tiempo sentido en lo profundo del ser, en el “espacio del corazón” cuyos latidos van marcando las etapas de su existencia y resuenan en la soledad recordándole su fugaz condición. Así, el poeta pregunta:

¿De dónde vengo vestido de soledad para recorrer la tierra?

[...]

¿Hacia dónde he de guiar mis pasos  
que dejaron atrás graneros húmedos y brillantes,  
lumbres con guitarras en las fiestas labriegas?

(“El caminante”, 8, 20-22)

En “Soledad marina” el poeta se cuestiona:

¿Estuve aquí en la noche?

¿Acaso vi las primeras estrellas,  
las que ahora seca el sol sobre la arena? (12-14)

[...]

¿Quién me pregunta si existo? (22)

Ya hemos señalado antes, además, las similitudes de imágenes referentes a las barcas: en “Soledad marina”, el último verso, bien expresivo de la soledad:

Hay una barca abandonada a orillas del mes de agosto

nos remite a las “barcas de olvido” y a las “barcas abandonadas” que encontrábamos en *MPI* (III,7 y VI, 27, respectivamente).

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

También en *RSC* encontramos un poema cuyo escenario natural es el mar: "Duermevela". El título es explícito de la poética gerbasiana: ese estado intermedio entre el sueño y la vigilia, o esa vigilia ensoñada, encantada por el entorno y sus elementos que van suscitando estímulos sensoriales para la realización del poema. De ahí el término "fascinación" en el primer verso, declaratorio de esta manera de sentir:

Una fascinación de colores me sostiene  
en el mar de las esponjas.

El silencio cósmico en el cual están inmersas las medusas nos recuerda al de *MPI*, en tanto que los últimos versos prolongan el ser del poeta, integrándolo en el ámbito:

Mis brazos  
se tienden en un espacio verde  
y mis ojos duermen como algas en movimiento.

Imagen que presenta analogías con "la luz verde de un yo acuático", que puede observarse en el poema "Malangas", de este mismo libro.

## LA COMUNIÓN CON LA NATURALEZA

da infancia es bella y divertida en

Todos los animales. Obsérvenla



Dieudonné

y volverán a ser niños.

La infancia es bella  
y divertida  
en todos los animales.  
Obsérvenla  
y volverán a ser niños

SERIE LA ETERNA JUVENTUD

Hológrafo sobre fotografía  
20,3 x 25,4  
Caracas 1989

Al estudiar *MPI* señalamos, bajo el epígrafe “Espacio natural”, la importancia de este ámbito en la lírica gerbasiana. En aquel lugar afirmábamos que el paisaje es para el poeta algo no únicamente físico, sino también -y, sin duda, en mayor grado- emocional. Gerbasi establece un permanente vínculo con la tierra que recuerda, en determinadas ocasiones, la fuerza de este elemento en la poesía de otro gran autor hispanoamericano: Pablo Neruda. Este vínculo nutre su obra y la expande en ramificaciones diversas creando un peculiar y hondo sentido que se manifiesta como atributo esencial de sus textos. Puede hablarse, así, de un auténtico sentido de comunión con la naturaleza, si tomamos el término en su alcance absoluto.

Señalamos también que esta unión es de índole romántica, sustentada en dos fundamentales actitudes: el encantamiento y la contemplación. El rasgo particular romántico que define esta relación es que el poeta adecua el paisaje a su estado espiritual, haciéndolo partícipe de sus emociones. Transcribimos, a este respecto, las importantes palabras de Schelling correspondientes a su obra *La relación del arte con la naturaleza*<sup>25</sup>. Mas no ha de pensarse que la contemplación del poeta sea simplemente eso, sin más. Al tiempo que contempla la naturaleza está operando sobre ella, transmutándola y adaptándola a su vivir, pues como expresa María Zambrano

*no ha existido jamás una mera contemplación: cuanto más pura la contemplación, más ejecutiva, más decisiva. Se contempla para ser y no por otra cosa, por empapada de amor que la contemplación esté. Mas esto, que la contemplación esté empapada de amor, pertenece a la poesía.*<sup>26</sup>

Y aun diremos, recordando las palabras de Plotino, que contemplador y objeto

<sup>25</sup> Si no vemos las cosas en su esencia, sino sólo en su forma vacía y abstracta, nada nos dirán a nuestra intimidad; debemos prestarles nuestro propio sentimiento, nuestro propio espíritu para que nos respondan. ¿Pero qué es la perfección de cada cosa? No es más que la presencia en ella de la vida creadora, de la vida que la anima. Por consiguiente, aquél a quien la naturaleza se le aparece como algo muerto, en general, jamás podrá alcanzar aquel profundo proceso, semejante al químico, gracias al cual, como acrisolado en el fuego, nace el oro puro de la belleza y la verdad. *La relación del arte con la naturaleza*, trad. de Alfonso Castaño Piñán, SARPE, Madrid, 1985, p. 59.

<sup>26</sup> María Zambrano: *Filosofía y Poesía*. Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, p. 40.

contemplado han de fundirse en uno, pues jamás el ojo pudo contemplar el sol sin haber nacido a él semejante, ni alma alguna podría ver la belleza sin haberse hecho bella.<sup>27</sup>

Otro punto de la filosofía natural del Romanticismo es la consideración del Universo como unidad viva, mostrándolo como un proceso de inconsciente producción artística. También hallamos que el mundo está animado por un principio vital inmanente, considerado como su alma.

Y, por último, vimos otra imagen predominante en el Romanticismo alemán: la del Universo como libro abierto que hay que leer y descifrar. A esta idea aluden las palabras de Novalis en *Los discípulos en Sais*<sup>28</sup>.

Por todo ello hemos dicho que el ejercicio de la poesía, en su doble vertiente de contemplación y de comunión, constituye una auténtica clave para interpretar el Universo. Así, refiriéndose a Gerbasi, puede escribir el poeta y crítico venezolano Francisco Pérez Perdomo:

*Todo escritor define, tácita o expresamente, su propio oficio. Si Henri Michaux escribía para recorrerse a sí mismo y Antonin Artaud para descender a sus propios infiernos, Gerbasi escribe no para expresar, sino para descifrar los misterios de su tierra.*<sup>29</sup>

Y en este punto debemos recordar nuevamente que uno de los primeros libros de Gerbasi lleva el explícito título de *Poemas de la noche y de la tierra* (1943). Tal es la fuerza determinante del ámbito natural en el mundo lírico gerbasiano.

Pues bien, si este elemento cobraba gran importancia en *MPI*, podemos reiterar sin temor a la insistencia que en *LEC* y *RSC* se hace fundamental en ambos sentidos antes

<sup>27</sup> Plotino: *Enéadas*, Traducción y notas de Jesús Igal, Planeta De Agostini, Madrid, 1996, p. 122.

<sup>28</sup> *Marchan los hombres por caminos diversos. Quien les siga y compare verá nacer extrañas figuras; figuras que parecen pertenecer a esta gran escritura cifrada que se encuentra en todas partes: en las alas, en la cáscara de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales, en las formas de las rocas, sobre las aguas heladas, en el interior y en el exterior de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, de la claridad del cielo, en los pedazos de cristal y de resina cuando se les frota: en las limaduras atraídas por el imán, y en las extrañas conjeturas del azar. Allí se presiente la clave de esta escritura singular y su gramática; pero este presentimiento se resiste a ser fijado bajo ninguna forma y parece que rehúya transformarse en la clave suprema. El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán. Ed de Antoni Marí. Tusquets Editores, col. "Marginales", Barcelona, 1979, pp. 23,24.*

<sup>29</sup> Prólogo a Vicente Gerbasi: *Obra poética*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986, p. XIII.

mencionados: contemplación y comunión. Los dos libros están, como veremos, impregnados por la geografía de su tierra, así como por la fauna y flora en ella existentes. Examinamos en seguida este aspecto de la obra del poeta.

Hay en *LEC* un poema clave, titulado “Documento de los sentidos”, que puede considerarse como una suerte de poética para interpretar todo el libro. Gerbasi, extasiado por el bullente espectáculo de vida que le ofrece la naturaleza, quiere plasmarlo en su palabra, arriesgando todo en el empeño; al tiempo que ejerce el poder demiúrgico que le confiere la metáfora al nombrar los elementos. De ello surge esta poética que es, al mismo tiempo, un conjuro en su pleno sentido. Lo incluimos en Apéndice para mayor comodidad.

Partiendo de este texto puede establecerse todo un sistema creativo determinado, como el mismo título indica, por la fuerza de las impresiones sensoriales y, posteriormente, transmutado en el poema: crisol donde se funden la naturaleza en todo su esplendor y la sabia observación y adecuación del poeta. Éste se siente alucinado por el entorno y aspira a emularlo, por eso se trata de dar “un paso más a orillas del abismo”: asumir la condición creadora de la naturaleza, “hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”, según el propósito huidobriano:

*No se trata de imitar la Naturaleza. sino de hacer como ella: no imitar sus exteriorizaciones sino su poder exteriorizador.*

*Ya que el hombre pertenece a la Naturaleza y no puede evadirse de ella. debe obtener de ella la esencia de sus creaciones. Tendremos, pues, que considerar las relaciones que hay entre el mundo objetivo y el Yo, el mundo subjetivo del artista.*

*El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos.*

*Este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene, como éstos, su razón de ser en sí mismo y los mismos*

## LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

*derechos e independencia.*<sup>30</sup>

Así, el poeta ejerce su facultad en este ámbito exaltador de los sentidos, y desea

Hacer un relámpago sobre materiales de sombra,  
iluminar hongos en rincones forestales,  
despertar el agua en su silencio de serpientes azules. (5-7)

Obsérvese que la imagen del relámpago nos envía a la definición que, de la existencia humana, encontrábamos en el canto III de *MPI* :

Relámpago extasiado entre dos noches

la diferencia es, en cambio, evidente. Si en aquella ocasión el poeta se sabía condenado junto al resto de los hombres, a la fugacidad vital, ahora es él mismo quien asume su poder para crear "un relámpago sobre materiales de sombra": una chispa de vida que es el poema, ser palpitante de emoción y transmisor a su vez de intensas sensaciones espirituales.

De igual manera, el poeta se halla inmerso en el centro de esa bullente manifestación vital, como también en medio del tiempo, del fluir de la vida:

He aquí que soy un habitante del sonido, de la humedad, del hueso,  
en un espacio turbio de mercado,  
donde se derraman las manzanas y las piñas,  
donde brilla el ojo de la sardina. (8-11)

Observamos, en el verso 14, el motivo recurrente de los conejos, que simboliza como hemos dicho antes la inocencia, referido en esta ocasión a los hijos del poeta. Por oposición, el crepúsculo ilumina el pasado, que se pierde en el confín, donde se halla la imagen de los padres:

<sup>30</sup> Vicente Huidobro: "La creación pura (Ensayo de estética)", en *Obras completas (Poesía)*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, p. 720.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

Había dejado atrás a mis padres recogiendo bellotas en el crepúsculo,  
vistiendo espantapájaros en una luz de confín.  
Mis hijos vinieron de la sombra pastoreando conejos,  
recogiendo estrellas en el césped. (12-15)

Los versos:

¿Dónde estaba yo cuando descubrí la música  
que hace desbordar las flores del día como un espejo? (16,17)

nos muestran la iniciación poética, bajo el símbolo de la música, lo cual nos trae a la memoria el célebre poema de Darío que habla de “La iniciación melódica que de la flauta fluye”<sup>31</sup>, así como el cuento de Tolkien *Ainulindalë*, en el cual expone la creación del mundo a través de la música<sup>32</sup>. De igual modo, cabe recordar en este punto otro poema del propio Gerbasi: “Montaña nevada al sur de Italia” (RSC), donde el poeta sube con su flauta a las estrellas, “y su música fue haciendo más estrellas / entre olivos / y en el firmamento / multiplicó a las Tres Marías / poniéndolas en fila / hasta convertir el cielo en una rejilla árabe de oro.” Toda una confesión del poder demiúrgico de la poesía.

En el verso 20 de “Documento de los sentidos” hallamos también el símbolo de las cigarras, expresivo de la soledad, según hemos observado en el poema inicial del libro: “Nacimiento de la melancolía”, y que aparece explícitamente en “Post meridiem”, como veremos. Esta vez se trata de la soledad absoluta de la muerte:

Mi edad había iniciado una cacería de venados bajo las palmas,  
había guiado el entierro de un labriego  
hacia el paraje lúcido de las cigarras. (18-20)

Se encuentra así mismo una nueva mención a los mendigos en el verso 28, y el poema concluye de la misma manera que comenzó, con una declaración poética:

<sup>31</sup> Último poema de *Prosas profanas*. Puede verse en: Rubén Darío, *Poesía*, introducción y selección de Pere Gimferrer, Planeta, Barcelona, 1987, p. 94.

<sup>32</sup> J. R.R. Tolkien: *El Silmarillion*, Minotauro, Barcelona, 1984.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

He aquí un propósito de alucinado:  
fundar un espacio de lumbres, de escarabajos, de rostros  
en el documento de los sentidos.

El poema titulado “En el fondo forestal del día”, También de *LEC*, es uno de los textos que mejor muestran el vínculo del poeta con su tierra, en ese sentido profundo que hemos denominado de comunión. Lo remitimos también al apéndice.

Presenta este poema todo un cúmulo de sensaciones, una exaltación de los sentidos, como hemos visto también en el anteriormente citado, que perciben por completo ese entorno maravilloso que rodea al poeta y lo detiene extasiado. El poema supone la máxima expresión de la naturaleza en permanente y deslumbrador encantamiento.

En el texto de Gerbasi, la afinidad sensorial del poeta con su entorno es completa, como se manifiesta en el verso 10:

Reconozco aquí mi edad hecha de sonidos silvestres

y toda esta serie de sensaciones confluye en un fondo luminoso

donde se encantan mis huesos agrestes.

A propósito nos adelantamos hasta el poema “Consagración”, del libro *RSC*, donde pueden leerse los versos siguientes que expresan también de hermosa y determinante manera este sentido de comunión con la naturaleza:

Mi alma hecha de colmenas  
sale a volar  
entre flores de naranjo.

En el capítulo titulado “Espacio natural”, correspondiente al estudio de *MPI*, apuntamos, respecto al sentimiento de la naturaleza, la relación de Gerbasi con la poesía oriental, sobre todo con el haiku japonés, acerca del cual recogíamos unas palabras del

propio poeta que conviene repetir aquí:

*[...] soy un lector apasionado del haiku. Lo leo desde hace tiempo. Me fascina esa sencillez profunda, ese decir lo evidente, lo real, y que en esa sencillez y esa realidad intocada por la escritura se dé el misterio, lo metafísico, lo eterno.*<sup>33</sup>

Esta relación es de igual manera reconocida por Luis Alberto Crespo, quien - aunque se refiere especialmente a sus últimos libros- califica la escritura de Gerbasi como de instantes, casi silenciosa, en la que el material de base halla su expresión en un lenguaje breve y delicado “como si cuidara un afecto por el poema chino y japonés, donde la evidencia, lo real, lo cotidiano, se enigmatizan, revelan la oscuridad de lo sencillo.”<sup>34</sup>

Si tenemos en cuenta el método empleado por los poetas orientales, hallamos que puede aplicarse sin ningún esfuerzo a la creatividad gerbasiana. En la poesía china, cuando el lenguaje finaliza, el sentido continúa propagándose por sí mismo. El poeta, más que decir, sugiere, de ahí la importancia del silencio como un componente más en el poema o en la pintura, ambos estrechamente vinculados a la naturaleza. El artista chino es del todo receptivo; abre sus sentidos a la emoción contemplativa hasta que ésta lo posee por completo y se halla dispuesto para plasmar la revelación. No existe ninguna violencia, ninguna fuerza expresiva, sino que todo brota de manera, precisamente, natural.

Existe un hermoso cuento taoísta, que es más bien una parábola sobre el sentido del arte, y que por su belleza no nos resistimos a mencionar, siquiera en esencia. Trata de la hermosa conjunción que se produce entre el artista y los elementos cuando aquél

<sup>33</sup> “Vicente Gerbasi es la transparencia del misterio”, en *El diario de Caracas*, 28 de abril de 1990.

<sup>34</sup> Luis Alberto Crespo: “Vicente Gerbasi. El poema como Dios”, en *La semejanza transfigurada*, Monte Ávila Editores, XXXI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Fundarte, Caracas, 1996, p. 123.

logra captar su alma y expresarla en plenitud.<sup>35</sup> Pues bien, la poesía de Gerbasi se realiza según los mismos presupuestos de contemplación y diálogo con la naturaleza y sus elementos. Hemos citado anteriormente tres versos del poema "Consagración", de RSC; en ellos late este sentimiento de integración en el ámbito natural con el mismo tono que se encuentra en los haikus. Incluso nos atrevemos a afirmar que podrían constituir por sí mismos un haiku -bien que "occidentalizado"- si no formaran parte de un poema, tal es el intenso sentido evocador y, al tiempo, la gran capacidad de concreción que poseen:

Mi alma hecha de colmenas  
sale a volar  
entre flores de naranjo.

Recordamos, a propósito, el célebre cuento de Chuang Tzu que denota la misma idea, expresada igualmente con gran intensidad poética<sup>36</sup>. A este sentimiento de identificación con la naturaleza une Gerbasi una característica que comparte por entero con el Romanticismo: nos referimos al hecho de amoldar el paisaje a su propio estado espiritual, como ya hemos comentado. Esta apreciación valía para *MPI*, según vimos, y

---

<sup>35</sup> *Un mago construyó un arpa con la madera de un árbol que crecía en Lung Men. Era éste un instrumento prodigioso que sólo podía tocar el más grande de los músicos. Durante mucho tiempo formó parte del tesoro del Emperador de China, sin que ninguno de los muchos maestros que lo intentaron lograra arrancarle una sola melodía. En respuesta a sus desesperados esfuerzos, el arpa no emitía más que duras notas de desdén, pues se negaba a acatar la soberanía de ningún señor. El único que consiguió tocar con ella las más sublimes canciones fue Pai Yu, el príncipe de los arpistas, quien con delicados dedos acariciaba las cuerdas. Así cantó a la naturaleza y a las estaciones, a las altas montañas y a las aguas corrientes, y todos los recuerdos dormidos del árbol padre del instrumento iniciaron su despertar. Cantó también el amor y la guerra, la fuerza del viento, la gracia y la belleza de las flores, y el arpa respondía siempre a la suavidad y a la sabiduría de sus manos. Cuando el Emperador preguntó a Pai Yu la razón de su éxito, éste le respondió: -"Señor, todos los demás arpistas han fracasado porque únicamente se cantaban a sí mismos. Yo he dejado que el arpa escogiera el tema de su música y, en realidad, cuando tocaba, no sabía si el arpa era Pai Yu o Pai Yu era el arpa."* Puede leerse el cuento completo en: Kakuzo Okakura, *El libro del té*, trad. de Ángel Sambiancat, Kairós, Barcelona, 1978, p. 67. También se puede consultar *Textos de estética taoísta*, ed. de Luis Racionero, Alianza Editorial, Madrid, 1983, con una excelente introducción.

<sup>36</sup> *Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.* En: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares: *Antología de la literatura fantástica*, EDHASA, Barcelona, 1983, p. 159.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

volvemos a encontrar el mismo rasgo en *LEC*, donde figuran poemas hondamente teñidos de subjetivismo. Resulta explícito, a este respecto, el título "Melancolía del año", poema que presenta una descripción de la aldea poetizada, según hemos visto en otros textos. La realidad se halla transpuesta por medio de la metáfora, y la localización geográfica se representa por los siguientes términos: plátano, bucare, palmeras, venados, café:

El año sostiene las casas de la aldea  
rodeadas de luminosas hojas de plátano.

En los umbrales están sentados los ancianos  
contemplando el juego de los perros. (1-4)

En el verso 5 irrumpe nuevamente el rasgo maravilloso, estableciéndose un contraste con la descripción de tono real. Este elemento se encuentra, al igual que hemos observado en textos anteriores, relacionado de estrecha manera con los niños: sólo ellos pueden acceder a esa realidad mágica. Por lo demás, la imagen del huevo sugiere el comienzo y el color azul alude al ideal (recuérdese la Flor Azul de Novalis), en tanto que los pájaros son seres que trascienden -como los niños- la realidad. De todo ello resulta el verso de sentido absoluto:

Los niños se han ido en busca de huevos azules de pájaros. (5)

Hallamos también un nuevo ejemplo de sinestesia en la comparación de las campanas con las flores, donde se aúnan los sentidos del oído y de la vista, respectivamente. También se encuentra la imagen insólita de tintes oníricos que expresa de igual modo este sentimiento melancólico:

El año sostiene las campanas del domingo,  
anaranjadas como la flor del bucare  
que tiene alfombras para los habitantes del crepúsculo.

Mis pasos de viejos zapatos cubiertos de barro

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

aplantan pequeños gallos dormidos  
y la sangre mancha la penumbra de las piedras. (6-11)

En realidad, todas las imágenes de este poema confluyen en los versos finales que consiguen plenamente la expresión nostálgica mediante efectos sonoros y visuales. En ellos el tiempo aparece

sonando guaruras indígenas en las colinas de la tarde

y

El año sostiene brillos en la melancolía de los ramajes.

El poema titulado “Alucinaciones crepusculares junto a mis hijos” (*LEC*) manifiesta una serie de deseos, expresados mediante el empleo del infinitivo y tendentes todos ellos a conseguir la armonía con la naturaleza y sus elementos. La integración esta vez se concreta en el mundo animal: el poeta desearía introducirse en la mirada del caballo, como podemos leer en los versos siguientes:

Descubrir de nuevo el caballo  
en la luz vespertina del bosque;  
vagar en su mirada de agua lenta  
donde flotan pájaros heridos (1-4)

Por otra parte, en el verso 14 volvemos a encontrar la imagen del mendigo, personaje recurrente en la obra gerbasiana (v. apartado “El hombre”, donde dedicamos un espacio a esta figura):

donde vienen los mendigos a dormir en el aire de las luciérnagas

imagen similar a la que se halla en los versos finales del poema “La casa de mi infancia”:

Había un mendigo dormido de perfil,  
con barba de nube en el aire de la aurora.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Una nueva descripción poetizada de la aldea natal volvemos a encontrar en el poema que lleva por título “Paraje vespertino”, también de *LEC*. En su primer verso se observa una referencia a la luz, elemento que ilumina también otros poemas de este libro (“Post meridiem”, “Nacimiento de la melancolía”). Así como en estas ocasiones se trataba de una luz de amargura o de inocencia, respectivamente, ahora leemos:

Hay una luz de ramajes, de palmas, de cuervos lentos,  
en el valle vespertino de los coros (1, 2)

lo cual nos sitúa una vez más en esa dimensión maravillosa que hemos hallado en textos anteriores: en palabras de Iribarren Borges (1972:99) “Estamos ya en pleno mundo mágico; el que nada tiene, vestido de poderoso, realiza portentos y encantamientos...”

No obstante, es éste un poema también melancólico, como expresan los versos siguientes:

Desciende un césped de flores  
al fondo de la melancolía  
que reúne los silencios de la aldea (5-7)

y, como hemos observado en anteriores ocasiones, el poeta transfiere de igual manera su nostalgia a los personajes y elementos que pueblan el paisaje:

Sobre la yerba los lanceros duermen junto a sus caballos,  
en soledades grises de otro tiempo,  
entre los helechos de la memoria (11-13)

Los versos posteriores insisten en esta idea de melancolía:

Los ramajes se alejan con un movimiento de oro.  
De las aguas del fondo, la tarde levanta sus garzas  
en el aire quejumbroso del corazón. (20-22)

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Y en los últimos encontramos una nueva expresión sensorial del conjunto:

Todo podría ser una revelación de los sentidos  
o la música de un tapiz antiguo.

El poema siguiente, "Médanos", pertenece al grupo que hemos denominado "poemas estampa", del cual veremos otros ejemplos más adelante. De hecho todo el poema es una impresión, como si se tratara de un cuadro. Esto muestra el gran poder de visualización que posee Gerbasi para plasmarlo en su obra. El motivo que predomina es el crepúsculo, a cuyo alrededor se teje toda una serie de imágenes de hondo lirismo, y de igual modo propicia la evocación de la infancia, como ya hemos visto.

También el poema inmediato, "Espacio secreto", semeja una estampa o una impresión, aunque mucho más extenso. Hay, de la misma manera, en sus dos primeros versos una imagen visual del crepúsculo:

Los árboles secos en el horizonte vespertino  
señalan la frontera de fuego.

Y, como en el texto anterior, el ocaso produce un sentimiento melancólico que se expresa en los versos siguientes:

Hay lejanías mortales en las rayas de la mano,  
en las venas del corazón.

El poema entero está dominado por el sentido visual, que se hace explícito en estos versos:

Mis ojos caen entre insectos voraces.  
Mis ojos caen en las venas de las hojas.  
Mis ojos caen en las semillas que se abren.  
Caen mis ojos mortales. (14-17)

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

que pueden relacionarse con este otro de *MPI* :

Se nos cae la mirada en anillos de luto (IV, 37)

salvo que en la presente circunstancia no existe ese dramatismo, sino una observación de la naturaleza que lleva al poeta a fundirse con ella. El resto del poema es una exaltación de la vista, que permite aprehender las fascinantes imágenes. En los últimos versos el poeta ruega a sus ojos que no lo abandonen, y su visión retrocede hasta la infancia:

Ellos descubrieron el arcoiris de las llanuras fluviales,  
los horizontes con oscuridades de diluvio,  
el tiempo en las puertas carcomidas,  
una piedra con forma de mano.

Habitantes soberbios del secreto, abrid la arboleda  
donde el sol y la noche, en medio de relucientes leopardos,  
engendran los ojos del agua y de la estatua.

No me abandonéis en la llanura crepuscular,  
mientras veo mi infancia avanzar  
hacia una distancia malva donde vuelan los cuervos. (18-27)

## EL MUNDO ANIMAL

Dos poemas específicos sobre animales encontramos en *LEC*: “Cóndores” y “El leopardo”. Ambos pertenecen al grupo de los que hemos denominado “estampas”, como los anteriormente vistos “Espacio secreto” y “Médanos”.

“Cóndores” es un poema poblado de elementos negativos: sombra, oscuro viento, noche, abismo, silencio, muerte. Diríase que el animal está aquí en su entorno apropiado, por las malas connotaciones que habitualmente le corresponden, y también se vincula a la noche en su aspecto negativo, tenebroso y portador de muerte (v. Apéndice). En los versos 5 y 6:

Alguna estrella ilumina sus ojos  
que aún vigilan en la noche

nos recuerdan a otros que vimos en *MPI*, concretamente al principio del canto XIII:

¿Quién me llama, quién me enciende ojos de leopardos  
en la noche de los tamarindos?

En “El leopardo” también se presenta al animal en su entorno, y, al igual que los cóndores, posee connotaciones negativas, expresadas por los términos “noche”, “furor oscuro”, “sombra”. Lo remitimos así mismo al apéndice.

Se observa en estos dos poemas una característica común a ambos animales: la luz de su mirada, si bien en el cóndor se trata de una iluminación pasiva, reflejo de la luz de alguna estrella, mientras que en el leopardo es algo propio, un atributo de su poder y majestad.

En “Escarabajos”, correspondiente a *RSC*, encontramos un punto de vista simplemente descriptivo, sin ningún juicio particular sobre estos coleópteros. El poeta no halla qué decir de ellos, y se limita a presentárnoslos en sus distintos tipos y actividades. Parece como si se hubiera visto forzado a escribir este poema (acaso por un “encargo” de las destinatarias del mismo).

*LOS ESPACIOS CÁLDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

El poema "Soisola" (nombre onomatopéyico que se le da popularmente en Venezuela a la paloma torcaz grande) asocia esta ave al sentimiento de soledad y tristeza que embarga al poeta. Observamos un nuevo ejemplo de sinestesia en el calificativo empleado para su canto, a la vez que lo vincula con el ideal. Pertenece a *RSC*:

su música es un azul de cielo  
 en colinas lejanas.  
 Ella ahonda mi soledad  
 en colores sombríos de hojas.  
 Detiene una hora del día en la tristeza. (2-6)

Respecto a otro tipo de aves, los pavos reales, hemos visto que simbolizan una dimensión superior, y son incluso asimilados al paraíso, así en estos ejemplos pertenecientes a *RSC*:

Con la luz se abrían los pavorreales.  
 Se iban por paredes blancas  
 hacia otra dimensión de flores  
 ("Infancia en Canoabo", 1-3)

el paraíso terrenal  
 decorado con pavos reales  
 ("Razón de ser", 4-5)

Ella me conduce a su paraíso absoluto,  
 a los pavorreales que mueven planetas  
 ("Soledad corroída", 9-10)

## EL MUNDO VEGETAL

Existe en la obra gerbasiana una fuerte presencia del mundo vegetal, como ya vimos en *MPI*: el gran escenario tropical poblado de árboles y plantas de nombres mágicos y resonantes: bucare, cayena, tamarindo, malanga... En aquel libro contemplábamos la naturaleza en todo su esplendor, en estado salvaje, muy lejos de la dominación humana que presenta la poesía de Andrés Bello, quien, como vimos, muestra una naturaleza idealista, europeizada, moldeada por la civilización clásica.

En *MPI*, repetimos, el entorno natural alcanza maravillosas e insospechadas proporciones, reflejando con absoluta fidelidad el continente americano, denso y mítico, en su grandeza pero también en su dramatismo. Observamos que el hombre se encuentra a merced de los elementos naturales, que en un instante pueden aniquilarlo, sin posibilidad alguna de escapatoria: aguaceros torrenciales, volcanes amenazadores, la imponente majestad de la selva... todo puede conjurarse contra él, que adquiere un tamaño insignificante y frágil ante la naturaleza.

En *LEC* y *RSC*, el entorno se muestra más "suavizado" por la contemplación. Bien es verdad que en el libro anterior la naturaleza se encontraba, como vimos, sintonizada con la angustia del poeta, en un rasgo típicamente romántico. Ahora, el paso de la angustia a la melancolía se refleja también en el paisaje, que no ofrece ya ese aspecto dramático. Podemos observar tal evolución en el poema "Selva", de *RSC*, que manifiesta la identificación del poeta con su entorno:

Mi alma se mueve lentamente verde  
 en la lluvia de la selva  
 que gira con las orquídeas pálidas. (1-3)

De igual manera, en "Malangas", del mismo libro, puede verse esta concordancia entre las plantas y el poeta:

Las malangas contorsionan el dibujo de sus hojas  
 en la luz verde de un yo acuático.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

[...]

Ellas enredan los dibujos de sus hojas en mi alma (1,2; 15)

El Cují es un árbol emblemático de la soledad. Podemos encontrar este símbolo en dos poemas de *RSC* con el mismo sentido:

Me someto a la soledad  
de un cují, árbol empecinado  
(“Cují”, 1, 2)

y la soledad última y absoluta de la muerte:

Enterramos a la madre.  
La dejamos allí bajo una lápida,  
en una luz desierta de cujés.  
(“Entierro de la madre”, 16-18)

Pero el vegetal más importante que podemos hallar en la obra gerbasiana es el helecho, vinculado nada menos que con el comienzo, con la creación. Al estar a veces acompañado por serpientes, adquiere también la significación de planta del paraíso. De igual modo se asocia a la mujer desnuda, con el mismo sentido de pureza y origen. Así en estos ejemplos de *RSC*:

una mujer desnuda  
entre helechos de creación pura.  
(“Soledad corroída”, 5,6)

Estaba dispuesto a ver el amanecer y su hechicería,  
cuando aparecieron mujeres desnudas  
entre helechos primarios..

[...]

Así quedó el amanecer del mundo.

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

(“Amanecer”, 1-3, 8)

...el azul de la madrugada  
en los ojos de una culebra  
escondida en los helechos.

(“Región de Venezuela”, 6-8)

Mortifica el día  
al deslizarse  
la serpiente  
en mis ojos  
poblados de helechos.

(“Consagración”, 1-5)

y de LEC:

... cascabeles  
que envenenan el aire del helecho  
(“Rostros campesinos”, 3,4)

Y, en el poema “De la lluvia y la luna”, del libro *Círculos del trueno* (1953):

En un tiempo primario, lúcido como una noche de helechos (1)

LA NOCHE

Hay en *LEC* un poema de gran significación, que lleva por título “Dictado de la noche”. Vimos, al estudiar *MPI*, la determinante presencia de la noche a lo largo de todo el libro: presencia envolvente y delimitadora de la vida del hombre, así como del poema, según repite con obsesión el *leitmotiv* que lo recorre. En el caso de *LEC* y *RSC* la noche se halla también presente, aunque en mucha menor medida y, desde luego, sin ese tinte dramático que adquiriría en el libro anterior. Este poema se halla, como su propio título lo indica, escrito “al dictado de la noche”, observándola y plasmando su secreto mundo.

La noche se vincula en esta ocasión con la naturaleza, como se expresa desde los primeros versos:

Cierto es lo que la noche me dice al oído del caballo  
cuando se levanta y sacude la crin bajo el relámpago.  
De huesos está hecho y en sus ojos residen los boscajes,  
el brillo de los gallos dormidos. (1-4)

La imagen del caballo reúne en sí el elemento físico (huesos) y la integración en la naturaleza, como lo muestran sus ojos -no olvidemos que la vista es para Gerbasi el sentido primero para contemplar el mundo natural-. Puede hablarse de este modo de una identificación del propio poeta con el caballo, como deja traslucir el verso 1: “Cierto es lo que la noche me dice” no *a mi oído*, que sería la construcción lógica, sino *al oído del caballo*.

El dictado de la noche se realiza desde el origen mismo de la vida, simbolizada por su primer elemento: el agua. Así como vimos en *MPI* que la noche es el origen del hombre, aquí la noche le habla al poeta desde el fondo del agua, que es el origen de la vida. No se trata, como hemos dicho, de la noche angustiosa, sino de la noche asimilada a la naturaleza (vida) que, incluso, se parece al edén:

Me habla la noche desde el fondo del agua,  
donde los reflejos guían sombras monásticas a los ramajes.  
La noche poblada de hojas de plátano como en un rincón del paraíso.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

La noche más cerca, la noche en mis costados y mis sienes,  
 la noche en torno como una extensión del trueno  
 donde duermen familias labriegas. (5-10)

El verso 11:

Cierto es. Las luciérnagas cruzan las cuencas de mis ojos

establece una relación con los ojos del caballo, en los cuales, como hemos visto,

[...] residen los boscajes,  
 el brillo de los gallos dormidos.

Las luciérnagas cruzan igualmente

la fronda de los tamarindos,  
 e iluminan el espacio del helecho. (12, 13)

En "Rostros campesinos", también de *LEC*, la vista, el olfato y el oído son los sentidos predominantes, como puede verse en el Apéndice. Posee este poema un tono metafísico determinado donde la naturaleza trasciende los límites tangibles, y tanto ella como los hombres ingresan en una dimensión superior. Así, el olor del café se eleva hacia la luna, el maíz se ilumina en el silencio, la música de las frondas se extiende hasta el confín, las guaruras (bocinas de caracol) invocan a los muertos... Puede de igual manera observarse la presencia nocturna, también ahora envolvente y de resonancias míticas, como manifiestan los dos últimos versos que nos recuerdan el final del canto XVI de *MPI*, donde veíamos a los hombres congregados en la noche

bajo el silencio solitario de las estrellas.

En esta ocasión leemos:

En círculo, los rostros campesinos  
 oyen el cuento antiguo de los astros.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

Otros ejemplos de la vinculación de la noche con la naturaleza pueden verse en dos textos determinados: "Realidad de la noche" y "Sentido de la noche", ambos también de *LEC*. El primero de estos poemas se abre con dos versos alusivos a la amargura:

Una sombra de almendra amarga  
saboreo en medio del mundo.

Hay una proyección interiorizante, que se expresa en versos como los siguientes:

Debajo de mis párpados se encierra el furor de la noche  
y detrás de los días está el rumor del mar contra las escolleras.  
Mis sentidos resuenan en la bóveda del cráneo,  
en la tiniebla cóncava de las luciérnagas. (3-6)

También la individualidad del poeta se manifiesta en las distintas partes de su cuerpo que nombra:

Debajo de mis párpados se encierra el furor de la noche (3)  
Mis sentidos resuenan en la bóveda del cráneo (5)  
Hay un derrumbe de la noche como carbón  
en mi costado izquierdo (7, 8)  
He aquí mis manos moviendo lo cotidiano (16)  
con hijos que me llegan a la rodilla (20)

En esta ocasión la noche posee connotaciones negativas, como revelan los siguientes términos: "derrumbe de la noche como carbón", "espanto del agua", "sombras de arboledas venenosas", "sombra de los epilépticos, de los paralíticos, de los ciegos", "sombra de las medicinas", "convicción de la muerte", "desterrado en las avenidas crepusculares", "máscara nocturna".

Del mismo modo, en el poema "Canoabo en la noche" (*RSC*) la noche presenta un matiz negativo, aunque no trágico. Esta vez es agente provocador de tristeza, como

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

puede verse en sus dos primeros versos:

Me invadió la noche y estuve triste  
como una puerta cerrada.

En “Sentido de la noche”, de *LEC*, los seis versos iniciales presentan una serie de sensaciones diversas que trascienden -como es habitual en Gerbasi- la mera dimensión física para ingresar en el reino de lo sensorial:

Los silencios oscuros donde brillan los escarabajos,  
la pupila cálida como un rencor donde se incendia un pino,  
el miedo de la ardilla en medio de los ojos,  
un relámpago en el fondo fluvial de la memoria,  
he aquí un instante para convertirme en un poco de noche,  
en un instante de insomnio estelar.

El poeta despliega a lo largo de todo el poema su gran facultad de contemplación y asunción de todas las imágenes que le brinda la naturaleza para integrarlas en el crisol de su palabra. Ella recrea los elementos que constituyen -como hemos apuntado antes- la geografía no sólo física, sino también emocional del poeta: pino, ardilla, relámpago, noche, viento, agua. El verso final es de gran riqueza expresiva:

La noche avanza como un palacio sin fondo

y ofrece toda una serie de posibilidades interpretativas, como sugiere efectivamente la idea de un palacio sin fondo, susceptible de poblarse con los más diversos elementos, como el poema con las más diversas impresiones.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

EL HOMBRE

De manera similar a como sucede con la noche, el hombre aparece en algunos poemas de estos dos libros, pero no es una presencia tan señalada como en *MPI*. Podemos decir que en *LEC* y *RSC* la presencia humana es un elemento dentro del paisaje. No anecdótica, por supuesto, pero tampoco de magnitud trascendental. Se integra, como decimos, dentro de la naturaleza, según puede verse en los poemas “Rostros campesinos” y “Labriegos”, ambos de *LEC*.

En el primero ya hemos visto la asociación con la noche. Es éste un poema grave, que refleja la dura existencia de los habitantes del campo. Los términos denotan esa atmósfera: olor agrio, serpientes, sombra, penumbra, oscuridad, silencio, tristeza, muerte. En los versos siguientes puede hallarse una dimensión metafísica que nos recuerda a la de *MPI*:

Nos circunda la noche grano a grano,  
con música de fronda en los confines,  
con guaruras indígenas que llaman  
la tristeza sombría de los muertos. (10-13)

“Labriegos” es un ejemplo de la fuerza dramática que puede alcanzar Gerbasi en la expresión. En este poema todas las imágenes denotan también la dura vida del hombre en un ámbito como la naturaleza que, aunque nos parezca maravilloso, también llega a mostrarse hostil. Los términos empleados corresponden, como en el texto anterior, a este registro patético de la situación: pesado viento de ceniza, pelambre áspera de las cabras, duros perfiles, asno herido, niño muerto, yerbas duras, soledad (v. Apéndice).

En “El noctámbulo”, también de *LEC*, se manifiesta así mismo el ámbito geográfico tropical y sus elementos característicos: salamandras, astromelia, serpientes, caballo, luciérnagas, maíz. Cabe identificar al personaje con el propio poeta, integrado en el mundo natural y, por extensivo, con el hombre, en ese anhelo de Gerbasi de armonizar el género humano con su entorno ecológico. Podemos recoger aquí unas importantes declaraciones del poeta al respecto:

## LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

*Yo creo que el alma es ecológica. El alma es un hecho ecológico, y la poesía es un hecho ecológico. En la Biblia no se habla sino de fauna y de flora. Y en medio de esto aparece el hombre que también es un hecho ecológico. El Arca de Noé es el más bello milagro ecológico del mundo entero. Noé, cuando ve que todo se va a acabar, que va a haber un diluvio, viene, precioso caballero que se emborrachó al final, poeta grandioso, encerró en una barca hecha de madera todos los árboles que encontró, y reunió a todos los animales. Ese es el más bello acto ecológico del mundo. Nosotros los poetas somos unos Noé. Yo creo que el hombre dentro de la ecología es el animal menos protegido.<sup>37</sup>*

Así, en los primeros versos observamos esta completa integración del hombre con la tierra:

El noctámbulo descubre hojas, laúdes.  
Pisa salamandras,  
se aproxima al balanceo de la arboleda negra.  
En su mirada florece la astromelia,  
destila el veneno de las serpientes  
que abandonan su piel sobre las piedras. (1-6)

La noche no es la misma que hemos visto en los poemas anteriores dedicados a la ciudad, especialmente “Martes de carnaval” y “Noche de verano”. Ahora nos encontramos en una noche poetizada, con elementos mágicos expresados mediante sugestivas imágenes:

La noche impulsa rumores, estrellas, para el noctámbulo,  
y a su lado corre un caballo con crines de luciérnagas.

El noctámbulo siente bajar el maíz por las colinas,  
la vía láctea espesa

<sup>37</sup> Enrique Hernández D'Jesús: *Vicente Gerbasi en “Los espacios cálidos” de la memoria*. Biblioteca Nacional, Caracas, 1995, p. 8.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

como un rebaño de ovejas en la sombra. (7-11)

La vida se manifiesta bullente en la aldea con

[...] mercados que huelen a pelambre de asnos,  
que reúnen repollos y melones abiertos  
y mujeres envueltas en paños rojos. (13-15)

La integración del hombre en la naturaleza conlleva implícita la libertad y la sencillez o, de mejor manera expresado, la libertad que da la sencillez, lejos de los malos sentimientos y del lujo. De este modo se produce la similitud con el mendigo:

El noctámbulo desconoce el odio del mercader,  
desprecia los tapices.

Se recuesta y prefiere dormir como un mendigo. (16-18)

Ya hemos visto esta misma actitud en el canto XI de *MPI*, concretamente en los versos 16-18, donde el poeta le dice a su padre:

Por ti sé que el amigo es sagrado,  
y que más vale un árbol con frutos  
que brillantes monedas de oro.

Por otra parte, la imagen de la vía láctea “como un rebaño de ovejas en la sombra” nos remite al verso 4 del poema “La casa de mi infancia”, donde leemos:

Veía correr un río de apretujados conejos blancos en la sombra

ambos animales, ovejas y conejos, simbolizan por su blancura la inocencia, la pureza - como ya hemos apuntado-, frente a la significación negativa de la sombra.

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

En “La luz rechaza los pasos” (*LEC*) el hombre es el propio poeta, que asume el destino de sus semejantes. Hay una relación evidente con otro poema de este libro: “El caminante”, que puede advertirse leyendo ambos consecutivamente.

En el primer verso de “La luz rechaza los pasos”, el poeta se pregunta:

¿Qué es este andar mío de tantos años  
....?

Hay una rememoración de su infancia y de su aldea, en las imágenes de “comarcas de cacao que olían a crepúsculo”, “rincones de conejos blancos, / fogatas en la penumbra de mis parientes.” (versos 6-8), y, posteriormente, encontramos la pregunta existencial del hombre en su tránsito por la tierra:

Yo me pregunto bajo las constelaciones de las calaveras.  
Yo me pregunto bajo las constelaciones de las ciudades.  
Yo me pregunto bajo las constelaciones de las bahías.  
Yo me pregunto bajo las constelaciones  
de un venado solitario en la colina.  
Yo me pregunto como un residuo del tiempo. (15-20)

El verso 27, que da título al poema:

La luz rechaza los pasos

nos remite a aquél que leíamos en el canto IV de *MPI*:

No somos habitantes de la luz. (34)

En “El caminante” se muestra el ámbito natural, poblado por los elementos de la geografía gerbasiana: bosques, abejas, bambúes, gallos, árboles, leopardo, juncos, liebres, cañaverales. No obstante, el poema está teñido de un sentimiento de tristeza, de melancolía, que se trasluce en los versos siguientes:

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

¿De dónde vengo vestido de soledad para recorrer la tierra? (8)

[...]

He visto un leopardo dormido entre juncos,  
 en el mediodía del año,  
 cuando comienza a iluminarse la tristeza. (13-15)

Hay también una estampa de dolor, que podemos ver en los versos 16-19:

Vi el entierro de un niño bajar de la montaña  
 cuando las liebres huían entre las yerbas solares.  
 Vi una madre cubrirse el rostro con sus cabellos  
 para siempre.

La cual nos remite al poema "Labriegos", donde también hallábamos

... un niño boca arriba,  
 que había muerto en las horas de la noche (9,10)

El poeta se sabe predestinado a la ciudad, a abandonar el ámbito rural donde se han formado sus sentidos ("¿Escondo acaso el mundo en mis sentidos?", leemos en el verso 12):

¿Hacia dónde he de guiar mis pasos  
 que dejaron atrás graneros húmedos y brillantes,  
 lumbres con guitarras en las fiestas labriegas?

[...]

Buscaré una bella ciudad al amanecer,  
 aún con luces en los parques,  
 como una reminiscencia donde duermen las  
 golondrinas. (20-22, 26-29)

Los dos últimos versos denotan una esperanza en la infancia, la misma que deja atrás el poeta. Por eso, términos tan contrapuestos como niños / muerte encuentran una

LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO

armonía en el verso, un afán de superación en el territorio mítico que proyecta:

Pasaré el umbral de una antigua casa de piedra  
donde los niños festejen la muerte.

Puede interpretarse la imagen de la "antigua casa de piedra" como la infancia de Gerbasi. Así, la poesía le permitiría regresar a esa época en que la inocencia aún no ha descubierto la cruda realidad de la muerte. También se asimilaría por este sentido al paraíso perdido.

"Razón de ser" y "Ser" son dos poemas de RSC en los cuales también se manifiesta el yo poético bajo una declaración de la existencia. En el primero puede observarse, además un testimonio del autor, donde apreciamos de nuevo su vínculo con el entorno natural:

Existo por razones del espacio.

Se lee en el principio. En "Ser" hay también una declaración, esta vez sobre el poder creativo del poeta, con esa imagen del prestidigitador:

Traemos el traje del prestidigitador  
con un sombrero de copa,  
de donde vuelan palomas blancas (2,4)

que volverá a encontrarse en un libro más reciente, *El solitario viento de las hojas* (1989), casi idéntica:

...uno se convierte  
en un mago que  
saca del sombrero  
del Universo liebres  
interplanetarias. [...]

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

(“El sombrero del mago”, 3-7)

con un sentido más metafísico, como es de apreciar.

“Funeral de un amigo” (*RSC*) nos presenta un sentimiento hondamente subjetivo ante el cadáver. La imagen de los candelabros se asocia al velatorio y a la pesadumbre del poeta. “El amigo acostado en su vieja costumbre de morir” (2) nos recuerda el postulado existencialista que ya vimos al estudiar *MPI*: el hombre es un ser para la muerte. Hay en este poema también un sentido de soledad cósmica que se vincula con la noche (muerte), pero la presencia de la eternidad en el último verso le otorga un matiz trascendente que no se daba en *MPI* (recordemos que la noche era el principio y el fin de la existencia humana): al amigo

Lo rodean perfiles de mujeres,  
luces del firmamento,  
donde nos devora la eternidad. (7-9)

## LOS MENDIGOS

El personaje del mendigo es recurrente en la obra gerbasiana. Apareció en *MPI* y volverá a aparecer varias veces más en el transcurso de *LEC*, con frecuencia en actitud durmiente, como si el poeta quisiera, de algún modo, extraerlos de la sórdida realidad y concederles la libertad del sueño. Puede observarse en los ejemplos que siguen:

donde los mendigos duermen en los umbrales del tiempo

(“Martes de carnaval”, 11)

Sobre la arena comenzaron a acostarse los mendigos

(“Médanos”, 8)

adonde vienen los mendigos a dormir en el aire de las luciérnagas

(“Alucinaciones crepusculares junto a mis hijos”, 14)

y más lejos la colina del calvario donde duermen los mendigos

[...]

Había un mendigo dormido de perfil

(“La casa de mi infancia”, 3, 30)

Se recuesta y prefiere dormir como un mendigo

(“El noctámbulo”, 18)

Respecto a esta figura, afirma Iribarren Borges que comparte con los santos la vida como aspiración ascética. El mundo del mendigo es contemplativo, espiritual, por su renuncia -aunque sea forzosa- a los lujos superficiales.

*Todos hemos sido mendigos alguna vez. recuerdo que me respondió gravemente Gerbasi cuando le pregunté sobre la insistente presencia del desposeído en sus versos. (Iribarren Borges, 1972:32)*

*LOS ESPACIOS CÁLIDOS Y RETUMBA COMO UN SÓTANO DEL CIELO*

El citado crítico establece una semejanza entre la compasión de Gerbasi y aquella que se desprende de los cuadros de Brueghel el Viejo, imagen plástica que nos parece acertada, pues ambos comparten el patetismo de la picaresca española y se muestran comprensivos ante la visión de la desgracia humana.

En “La casa de mi infancia” podemos leer los siguientes versos:

Había un mendigo dormido de perfil,  
con barba de nube en el aire de la aurora. (30-31)

los cuales nos remiten a *MPI*, cuyo canto XXIII concluía con estos dos versos:

¡Ah, los mendigos!... ¡Ellos, los mendigos!...  
tan parecidos a los viejos muros y a los santos...

Existe en ambas imágenes un sentimiento de veneración hacia estos personajes, así como en “Noche de verano”:

El viejo mendigo dormido bajo el árbol  
parece un jugador de antiguos tiempos.  
Los avisos luminosos dan colores intermitentes  
a su rostro de santo  
como escondido en la penumbra de un templo. (8-12)

Y, en el poema “Invocación”, que abre *RSC*, la semejanza con el mismo Dios es manifiesta:

¡Dios,  
adornado con barba de nubes  
[...] (1,2)

VII  
TÉCNICAS

Hemos visto, en el capítulo correspondiente a la teoría poética de Gerbasi, la concepción que este autor tiene acerca de la poesía como “ejercicio trascendental del alma expresado a través del lenguaje”. Esta idea, según dijimos, halla su origen en el movimiento romántico alemán, el cual eleva la poesía a un nivel sagrado y otorga al poeta el papel de sacerdote del templo lírico.

A continuación vamos a examinar algunas de las técnicas que emplea Gerbasi. No pretendemos con ello descifrar la inagotable riqueza que encontramos en sus poemas, sino simplemente exponer los medios más relevantes con que el poeta construye su obra. Y escribimos *construye*, pues Gerbasi, como Neruda, elabora cada imagen, cada palabra, cada verso con el amor y la paciencia de un orfebre que engasta las piezas en su lugar justo y necesario, sin que nada sobre ni falte.

Es Vicente Gerbasi un poeta sobrio, cuya obra se va depurando con el tiempo hasta llegar a esa difícil sencillez que hallamos en los dos últimos libros estudiados. Existe, pues, una evolución claramente observable desde el grave y solemne estilo de *MPI* hasta la estructura lingüística más simple que rige *LEC* y *RSC*. Ello obedece también a los movimientos espirituales del poeta, que van desde la angustia metafísica de su juventud hasta el remanso contemplativo en su madurez. El lenguaje, así, se adecua a la necesidad expresiva de cada momento. Veamos cómo se manifiesta esta evolución en la métrica.

## MÉTRICA

En *MPI* Gerbasi opta por la expresión clásica, expandiendo su verbo en el ancho cauce del alejandrino. Recordemos que, con sus catorce sílabas, este verso es de gran importancia en la métrica hispana. Fue muy utilizado en el siglo XIII por los poetas del Mester de Clerecía, pero a partir del XV desapareció casi por completo. Los poetas románticos lo recuperaron, así como los modernistas (Rubén Darío en primer lugar).

Conviene esta medida a la suntuosidad de la elegía gerbasiana. Únicamente en este molde caben expresiones tan graves como el *leitmotiv* que recorre el poema:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos

No obstante, Gerbasi no se sujeta por completo al esquema: hay alejandrinos sin cesuras fijas, pero varios hacen la pausa en la séptima sílaba, como podemos observar en los tres primeros versos:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.  
Atrás queda la tierra envuelta en sus vapores,  
donde vive el almendro, el niño y el leopardo.

y, aparte del predominio de alejandrinos, hay otros versos de irregulares medidas.

Cruz M.R. de Contreras (1979:53) observa la presencia en ocasiones del encabalgamiento, “ya que la estructura fónica de cada verso es insuficiente para contener la estructura semántica correspondiente, sin embargo este encabalgamiento sintáctico no destruye la unidad del verso.”

Se da también, a veces, una estructura en los versos de frases homogéneas, como vemos en este ejemplo, enriquecido por el uso de la anáfora:

Atrás queda la tierra envuelta en sus vapores  
Atrás quedan los días, con lagos, nieves, renos  
Atrás quedan las tumbas al pie de los cipreses  
Atrás quedan las glorias como antorchas que apagan ráfagas seculares

## TÉCNICAS

Atrás quedan las puertas quejándose en el viento  
 Atrás queda la angustia con espejos celestes  
 Atrás el tiempo queda como drama en el hombre  
 Atrás queda la luz bañando las montañas  
 (canto I)

El uso continuo de la anáfora marca un ritmo martilleante que contribuye a expresar la sensación angustiosa del paso del tiempo.

Otro ejemplo de la misma figura podemos encontrar en el canto IV, donde el poeta usa reiteradamente oraciones introducidas por el artículo:

Lo que siento en mi sangre como un reloj de arena  
 lo que escucho en mi sangre como un rumor del día  
 lo que escucho en mi sangre como acordes de luto  
 lo que escucho en mi sangre como grano que cae  
 lo que escucho en mi sangre como flautas del sol

Todos estos versos presentan una estructura paralelística en la cual se da, además, una concatenación de símiles que relacionan elementos concretos y abstractos.

En el mismo canto IV hallamos otro ejemplo de carácter anafórico, esta vez mediante acumulación de elementos:

donde curva la noche su lentitud de estrellas,  
 con un rumor de cascos, de piedras, de esqueletos,  
 con guitarras caídas junto al corazón,  
 con una copla del diablo,  
 con el azufre del Tirano Aguirre (64-68)

y otro más en el canto VIII, en el cual el adverbio de lugar expresa la solidaridad con el sufrimiento:

donde nos duele el cuerpo del asno,

## TÉCNICAS

donde nos duelen los pies del mendigo,  
donde nos duele el canto de la triste quinquina (10-12)

Otro recurso, frecuentemente empleado por Gerbasi en *MPI* es el de la enumeración, mas no caótica, como puede darse en Neruda (por ejemplo en *Residencia en la tierra*), sino manteniendo un orden, una sucesión, que responde también al ritmo del poema. Así, en el canto X:

Y pasaron caminos, zamuros, caseríos,  
y viste un asno ciego atado a una ventana,  
y un niño sin parientes pasar por la llanura,  
y un vaquero llamando la sombra del ganado.  
Una puerta caliente se abrió para tu vida.  
Te llamaron las aguas con sus lenguas oscuras,  
los pájaros con gritos, y animales dolientes  
que lloran largamente en el alto follaje.  
Y llegaste a la puerta de la casa del brujo,  
de cuyo techo cuelgan gruesas hojas moradas,  
semillas venenosas, corazones de pájaros,  
Y viste la melaza correr en los trapiches.  
Y el toro que en la tarde avanza hacia la muerte,  
atado a dos caballos.  
Y viste la serpiente de agua, retorcida,  
que en la penumbra ahoga a la vaca sedienta.  
[...] (6-21)

La repetición es una técnica constante en el canto XVI. Ello produce una impresión visual que sugiere el movimiento de la memoria (los recuerdos que llegan por ondas):

Todas las colinas ondulaban hacia el sitio que buscabas.  
Los árboles ondulaban, ondulaban en la soledad de tu alma  
Ondulaban, ondulaban en el silencio de tu alma.

## TÉCNICAS

Ondulaban, ondulaban en el silencio de la tierra roja  
 Ondulaban, ondulaban en la atmósfera ardiente del colibrí  
 Ondulaban, ondulaban murmurantes  
 Ondulaban, ondulaban, y corrían los toros y los caballos  
 Ondulaban, ondulaban, y caían reflejos rojos  
 Ondulaban, ondulaban, los árboles en tu vida

Ya se ha comentado la similitud técnica con los poemas “Romance sonámbulo”, de Lorca, y “Crecida”, de Blas de Otero. Ambos apelan también a una obsesiva reiteración de términos (*verde* y *sangre*, respectivamente) que crean una atmósfera casi hipnótica.

La invocación al padre en *MPI* se expresa, como hemos apuntado, mediante una fórmula concreta e inmutable, que responde al esquema:

Padre de...  
 Y de mi poesía

En él podemos observar que el padre adquiere la categoría de progenitor no sólo físico, sino también anímico, conciliador de elementos a veces opuestos (cólera / canto, trigo / pobreza), y además presencia tutelar de la actividad poética:

Padre mío, padre de mi huracán. Y de mi poesía. (IV)

padre del remo, padre del pesado saco,  
 padre de la cólera y el canto. (VI)

padre mío, padre del trigo, padre de la pobreza.  
 Y de mi poesía. (VII)

Padre mío, padre de mi universal angustia.  
 Y de mi poesía. (VIII)

## TÉCNICAS

Padre de mis huellas,  
padre de mi tristeza nocturna.

Y de mi poesía. (XI)

Padre de mi soledad.  
Y de mi poesía. (XII)

Padre mío, padre de mis sombras.  
Y de mi poesía. (XIII)

Padre mío, padre de mi sangre.  
Y de mi poesía. (XIX)

Padre mío, padre de mi pesadumbre.  
Y de mi poesía. (XXV)

En *LEC* y *RSC* hallamos una métrica libre, en la que el poeta se expansiona sin límite alguno, adecuando los versos a cada estado de ánimo. De igual manera, los poemas presentan variable extensión, desde breves tipo estampa, hasta más largos, como "Post meridiem". Éste se halla constituido por veinticuatro versos. El primero es de catorce sílabas, pero no alejandrino, ya que carece de hemistiquios simétricos. No tiene, pues, la medida 7+7, sino 6+8:

Estoy solo en medio de una luz de caña amarga

Le siguen un verso eneasílabo, y otro con esquema similar al primero: 6+8, pero, por terminar en palabra aguda, se cuenta una más:

como una estatua de la muerte,  
cuando las cigarras inician nuestra soledad.

Se observa en estos versos un encabalgamiento que acentúa el ritmo en el poema. En los

## TÉCNICAS

versos siguientes hay una permanencia del ritmo, así mismo con encabalgamiento:

¿He descubierto, acaso, el secreto de la tierra,  
mirando las vacas como nubes de equinoccio  
entre las anchas hojas de tabaco? (4-6)

El primero de éstos sí presenta una división simétrica (8+8). Respecto al segundo, consta de catorce sílabas, pero tampoco es alejandrino, pues no existe cesura regular en él.

Una excepción, en *LEC*, la constituye el poema titulado "Rostros campesinos", sometido todo él al rigor métrico del endecasílabo. Son, en efecto, dieciocho versos que marcan un ritmo definido, con pausa en la séptima sílaba:

Un olor agrio de café maduro  
dispersa grumos rojos en la luna,  
grillos de luz violeta, cascabeles  
que envenenan el aire del helecho  
[...] (1-4)

## IMÁGENES

Hemos venido observando en el curso de este trabajo cómo Gerbasi utiliza de modo absoluto sus sentidos, los cuales se hallan desarrollados en plenitud para captar la realidad que se le manifiesta. Así, encontramos en su poesía gran abundancia de imágenes sensoriales, referentes a los cinco sentidos, aunque predominan claramente las de carácter visual. No obstante, a veces se dan mezclas entre ellas, originándose la sinestesia, como comprobaremos.

Por ejemplo, en el canto II de *MPI* podemos hallar un tipo de imagen auditiva:

Los pasos en el polvo (2)

## TÉCNICAS

que es, al mismo tiempo, visual, pues nos sugiere por un lado el ruido de los pasos, pero también las huellas que dejan sobre el polvo.

En el canto VII la imagen es plenamente auditiva, como expresan los versos 13 y 14:

entre las canciones del carpintero,  
entre los fuertes zapatos chaveteados

en los cuales escuchamos la música, el sonido de los instrumentos de trabajo y, de nuevo, los pasos, esta vez enérgicos y resonantes.

Más imágenes auditivas se encuentran en el canto VIII, esta vez asociadas a la noche, lo que da un tono enigmático, casi espectral, y amenazador:

Y aún era la noche oscura como un tambor,  
salvaje como las patas, las uñas y los dientes del tigre.  
La noche, la noche llena de rumores de tamarindos,  
de cocoteros movidos por una brisa (53-56)

En el canto IX el tañido de la campana en la memoria confiere a la imagen un tono hondamente nostálgico:

yo vago por la orilla de un lago taciturno,  
oyendo una campana de antiguos molineros. (15,16)

Otras veces la imagen auditiva se refiere al silencio, pero es un silencio que se oye dentro del poema, por la intensidad de la representación. Así, en este ejemplo del canto XIII:

Callan las guitarras al soplo misterioso de la muerte,  
y las voces callan, y sólo los niños aún no pueden descansar.  
Ellos son los habitantes de la noche,  
cuando el silencio se difunde en las estrellas,

## TÉCNICAS

y el animal doméstico se mueve por los corredores (3-7)

Existe también un tipo de imágenes alusivas al tacto. En esta ocasión se sugiere la solidaridad: el hombre acompañando al hombre en su tránsito por la existencia:

la mano sobre el hombro (II,2)

Otro ejemplo, en *LEC*, éste suave, acariciador, que muestra la compenetración del hombre con la naturaleza a través de un animal:

la mano que resbala por la espalda tibia del caballo  
(“En el fondo forestal del día”, 3)

también hallamos la mención al tacto personal del poeta, en “Realidad de la noche”, del mismo libro:

He aquí mis manos moviendo lo cotidiano (16)

y, más general:

Las manos que hacen el pan socavan la noche (*ídem*, 23)

El olfato está representado en algunos poemas. Se trata, generalmente, del olor del trópico, con sus elementos característicos:

Un olor agrio de café maduro  
(“Rostros campesinos”, 1, *LEC*)

Algunas aves volaban entre las últimas estrellas  
y olían a café...  
(“Infancia en Canoabo”, 4, 5, *RSC*)

## TÉCNICAS

que a veces se confunde con la nostalgia:

Dejé comarcas de cacao que olían a crepúsculo  
 (“La luz rechaza los pasos”, 6, *LEC*)

y su variante:

el olor del cacao en los patios crepusculares  
 (“Nacimiento de la melancolía”, 6, *LEC*)

Innumerables son en la obra gerbasiana las imágenes visuales. Ya hemos indicado que la vista es el sentido principal, y se relaciona estrechamente con la contemplación de la naturaleza. Este ejemplo es uno de los más ilustrativos. Pertenece al poema “Espacio secreto”, de *LEC*:

Mis ojos caen entre insectos voraces.  
 Mis ojos caen en las venas de las hojas.  
 Mis ojos caen en las semillas que se abren. (14-16)

Este sentido también se transfiere al padre del poeta cuando observa, extasiado, el nuevo mundo al que llega:

Viste las madrugadas de las lluvias calientes  
 [...]
   
 Y viste el estallido de las grandes semillas,  
 y el nacer de la hoja y el abrir de la flor.  
 (*MPI*, XV, 12-16,17)

La vista está íntimamente asociada a la luz, y su presencia se remonta hasta el nacimiento del poeta:

Lentamente fui despertando en una luz de conejos

## TÉCNICAS

(“Nacimiento de la melancolía”, 1, *LEC*)

El empleo de la sinestesia es constante en toda la obra de Gerbasi. Uno de los poemas en que mejor se ve es el titulado “En el fondo forestal del día”, de *LEC*. En él se hallan representados los cinco sentidos -y, nos atrevemos a decir, uno más: el de la asimilación por parte del poeta- mediante este recurso técnico, como puede observarse en estos ejemplos que entresacamos:

el tacto:

la mano que resbala por la espalda tibia del caballo (3)

el olfato:

el olor sideral de la flor del café (4)

el gusto y la vista:

el sabor azul de la vainilla (5)

la vista:

Hay un resplandor cóncavo de helechos (7)

el oído:

una resonancia de insectos (8)

la vista y el oído:

una presencia cambiante del agua en los rincones pétreos (9)

la vista:

lumbre de orquídea (11)

el oído:

el pájaro carpintero hace sonar el tiempo (13)

la vista:

Aquí el atardecer inventa una roja pedrería,  
una constelación de luciérnagas,  
una caída de hojas lúcidas hacia los sentidos (14-16)

Este procedimiento sinestésico se caracteriza, como hemos visto, por la asociación de dos o más palabras que pertenecen a esferas sensoriales distintas. Relacionado con la *enálage* (figura gramatical que consiste en mudar las partes de la oración o sus accidentes) y con la metáfora, se observa por vez primera en la literatura clásica (Virgilio), y en España la utilizaron los poetas barrocos. En Francia, tanto Baudelaire en su célebre soneto “Correspondencias”<sup>1</sup> como Rimbaud en el no menos famoso poema “Alquimia del verbo”, donde inventa el color de las vocales y postula un verbo poético accesible a todos los sentidos<sup>2</sup>, emplearon este tropo, pasando luego a los poetas simbolistas y parnasianos y, a través de ellos, al Modernismo. Respecto a esta técnica, Philip Wheelwright señala que

*la sinestesia puede a veces aumentar la vitalidad epifórica* [referida a la superación y extensión del significado mediante la comparación], *dado que la comparación de un tipo de impresión sensorial con la que nos suministra otro sentido diferente incita al lector a la contemplación reflexiva y simultánea de dos de sus canales de sensación.*<sup>3</sup>

Dentro de la profunda angustia existencial que hemos visto en *MPI*, se dan algunas imágenes aéreas referentes a la aldea natal del padre, que es de esta manera idealizada.

<sup>1</sup> “La Naturaleza es templo de pilares vivientes / en donde a veces brotan palabras confusas; / en donde el hombre pasa por bosques de símbolos / que con mirada familiar le observan. // Como difusos ecos que desde lejos se funden / en tenebrosa y profunda unidad / tan vasta como la noche y la claridad / los perfumes, colores y sonidos se responden.” *Las flores del mal*, trad. de Jacinto Luis Guereña, col. Visor de Poesía, Madrid, 1982, p. 43.

<sup>2</sup> “¡Inventé el color de las vocales! A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde. Armonicé la forma y el movimiento de cada consonante y, con ritmos instintivos, me precié de inventar un verbo poético accesible, un día u otro, a todos los sentidos.” *Una temporada en el infierno / Iluminaciones*, versión de Jesús Martínez, Libros de autor, col. “La biblioteca de cristal” Madrid, 1994, p. 25.

<sup>3</sup> Philip Wheelwright : *Metáfora y realidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 77.

## TÉCNICAS

Por ejemplo, en el canto VII leemos:

Tu aldea en la colina redonda bajo el aire del trigo (1)  
 Era una pobreza alegre bajo el azul eterno (8)  
 Entre el sol y sus techos volaban las palomas (23)  
 Desde el azul sereno llamaban las estrellas (28)  
 Tu aldea se acercaba a los coros del cielo (33)

esto puede corresponderse con lo que denomina Gastón Bachelard “estado de imaginación abierta”<sup>4</sup>, pero, en contraste, también podemos hallar imágenes de caída, que expresan en sentido propio el estado angustioso del que hemos hablado. En el canto IV:

es lo que descende en secreto hacia mi muerte (23)  
 Se nos cae la mirada en anillos de luto (37)  
 Atrás quedan abismos en que mis ojos caen (42)

en el V:

A veces caigo en mí, como viniendo de ti (1)  
 donde caen las sombras, donde el silencio cae (8)

en el XIX:

y cae, y muere, con los ojos abiertos hacia el cielo (5)  
 Y todo cae en el silencio de la tierra (16)

Son frecuentes en la obra de Gerbasi imágenes de construcción paralelística, así como otras similares entre sí, mas con leves variantes. Como ejemplo del primer tipo hallamos en *MPI* estas dos:

Escucha: yo te llamo desde un reloj de piedra (V,7)  
 Escucha: yo te llamo desde mis soledades (III,22)

<sup>4</sup> Gastón Bachelard: *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, col. “Breviarios”, México, 1993, p. 15.

## TÉCNICAS

En ellas se da un sentido de estatismo temporal, simbolizado por el reloj de piedra, a la vez que se manifiesta la angustia de la soledad humana.

Como ejemplo de imágenes similares con variante damos éstos de *LEC*:

Por la arena de la noche galopaba un jinete sin cabeza

(“La casa de mi infancia”, 1)

el paso del jinete sin cabeza por la calle de la noche

(“Nacimiento de la melancolía”, 22)

en los cuales la diferencia está únicamente en la sustitución de elementos: *arena / calle*.

## SÍMBOLOS

Es necesario, en primer término, señalar dos particularidades del símbolo: su estabilidad y su carácter repetible, ya que, cuando una imagen se utiliza por vez única no puede decirse, propiamente, que funcione como símbolo. Para ello es necesario que dicha imagen presente una recurrencia determinada en la obra de un poeta.<sup>5</sup>

Varios son los símbolos que podemos encontrar a lo largo de la obra gerbasiana. Ya hemos señalado, en el capítulo referente a la teoría poética, la constante presencia del relámpago como elemento de revelación, pero que también puede interpretarse como expresivo de la fugacidad de la vida, según leíamos en el canto III de *MPI*:

Relámpago extasiado entre dos noches,

[...] eso somos. (1-5)

La noche es, en el citado libro, símbolo de la nada, principio y fin de la existencia del hombre. En este sentido adquiere connotación cósmica, asociada a un patente nihilismo provocado por la angustia que domina toda la obra. El símbolo evoluciona, en los dos volúmenes posteriores, despojándose de ese carácter dramático para vincularse en mayor medida a la naturaleza: en *LEC* y *RSC* la presencia de la noche es tropical,

<sup>5</sup> Philip Wheelwright : *Metáfora y realidad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 95.

## TÉCNICAS

poblada de árboles y ruidos de animales, atravesada por la danza de las luciérnagas y los ojos del leopardo. Compárense estos dos ejemplos:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos (*MPI*)

La noche impulsa rumores, estrellas, para el noctámbulo,  
y a su lado corre un caballo con crines de luciérnagas.

(“El noctámbulo”, 7,8, *LEC*)

Los animales cumplen también una función simbólica en la obra del poeta. Generalmente expresan la ternura, el amor a la naturaleza y la comunicación con ella. Algunos, como el conejo, denotan la pureza, la inocencia, por su color blanco, y simbolizan el inicio:

Lentamente fui despertando en una luz de conejos

leemos en el primer verso de *LEC* (“Nacimiento de la melancolía”). Otras veces adquieren un sentido trascendente, como los pavos reales que nos conducen a una dimensión superior, incluso al paraíso, como vemos en estos ejemplos de *RSC*:

Con la luz se abrían los pavorreales.

Se iban por paredes blancas  
hacia otra dimensión de flores

(“Infancia en Canoabo”, 1-3)

el paraíso terrenal  
decorado con pavos reales

(“Razón de ser”, 4-5)

Ella me conduce a su paraíso absoluto,  
a los pavorreales que mueven planetas

(“Soledad corroída”, 9-10)

## TÉCNICAS

También pueden expresar el dolor ante el sufrimiento. En este caso se les representa como víctimas:

Había un asno herido por un alucinado,  
 un asno con los ojos abiertos  
 que no había aprendido a quejarse  
 (“Labriegos”, 5-7, *LEC*)

Encontré la desdicha al amanecer,  
 en un caballo que sangraba  
 con la cabeza un poco caída en la yerba  
 (“Penumbras secretas”, 1-3, *LEC*)

Junto a los animales hallamos la presencia vegetal. De todas las plantas mencionadas en la poesía gerbasiana, la más importante es el helecho. El poeta hace de ella el símbolo de la máxima pureza, asimilándola a la creación e incluso al paraíso terrenal, con la serpiente incluida. Así, en estos ejemplos de *RSC*:

una mujer desnuda  
 entre helechos de creación pura.  
 (“Soledad corroída”, 5,6)

Estaba dispuesto a ver el amanecer y su hechicería,  
 cuando aparecieron mujeres desnudas  
 entre helechos primarios..  
 [...]  
 Así quedó el amanecer del mundo.  
 (“Amanecer”, 1-3, 8)

...el azul de la madrugada  
 en los ojos de una culebra  
 escondida en los helechos.

## TÉCNICAS

(“Región de Venezuela”, 6-8)

Mortifica el día  
al deslizarse  
la serpiente  
en mis ojos  
poblados de helechos.

(“Consagración”, 1-5)

y de *LEC*:

... cascabeles  
que envenenan el aire del helecho  
(“Rostros campesinos”, 3,4)

Y, en un libro anterior, *Círculos del trueno* (1953):

En un tiempo primario, lúcido como una noche de helechos  
(“De la lluvia y la luna”, 1)

El agua, en *MPI*, simboliza, como en la metáfora tradicional, el tiempo, pero es un agua estancada, corrompida, que denota el estado angustioso del poeta:

El agua estancada con gérmenes de fiebre,  
el agua solitaria, perdida, abandonada,  
donde la garza inmóvil se mira en su tristeza.  
(XVIII,3-5)

y en *LEC* el símbolo se suaviza por la presencia de la mujer, que figura la protección, la maternidad:

Y aquí, junto a mí, el agua estancada,

## TÉCNICAS

con su limo de espesos colores  
 como una tela bordada por las madres de la noche.  
 (“Soledad del día”, 4-6,)

un agua estancada donde una joven labriega recoge flores bermejas.  
 (“Post meridiem”, 8-10)

Con respecto a otros elementos naturales, Gerbasi los utiliza para representar las pasiones humanas, y como tal, utiliza la prosopopeya. Así puede verse en estos ejemplos de *MPI*:

cuando el fuego bajaba por el pecho de las montañas (XVI,5)  
 Con las ráfagas gimen tus hondas soledades (VI, 28)  
 donde gimen los pinos en el viento del hielo (VII, 35)  
 y las tempestades agitaban los mares de tu corazón  
 con truenos y estrellas caídas  
 en las oscuras soledades del alma (VIII, 22-24)  
 Es el agua de alma solitaria (XX, 14)

El crepúsculo, presente en varios poemas de *LEC*, simboliza el paso del tiempo, que conlleva la nostalgia por la fugacidad de la vida. Puede vincularse a la infancia, como en el poema “Espacio secreto”:

No me abandonéis en la llanura crepuscular,  
 mientras veo mi infancia avanzar  
 hacia una distancia malva donde vuelan los cuervos. (18-27)

o, directamente, a la muerte:

A esta hora del crepúsculo  
 comienzan a cantar los grillos  
 sobre la tumba de la madre.

## TÉCNICAS

(“La ropa de la infancia”, 9-11, *RSC*)

Otro símbolo que puede encontrarse en los poemas de Gerbasi es el de las puertas. Admite una doble lectura: por un lado denota el comienzo, la apertura a la vida:

Yo iniciaba la era de las puertas.  
 Había puertas para los hombres y puertas para los caballos,  
 y puertas para los muertos,  
 y vi que las hormigas abrían puertas en la tierra,  
 y que las aves abrían puertas en los árboles  
 (“Nacimiento de la melancolía”, 44-48, *LEC*)

y puede presentar, por el contrario, una significación negativa, como en el poema “Canoabo en la noche”, de *RSC*. en cuyos dos primeros versos se lee:

Me invadió la noche y estuve triste  
 como una puerta cerrada.

o indicar el paso del tiempo, como en “Espacio secreto”, de *LEC*:

el tiempo en las puertas carcomidas (20)

Éstas son algunas de las imágenes que funcionan como símbolos en la poesía de Gerbasi, denotativas, como hemos visto, de un amplio registro que permite al poeta expresar con riqueza su mundo lírico. Algunas son universales (el agua, el crepúsculo), mas todas ellas están cargadas de una nueva energía que las actualiza, adecuándolas perfectamente a la expresión requerida.

VIII  
CONCLUSIÓN

## CONCLUSIÓN

Hemos visto, en el transcurso de este trabajo, cuáles son los temas principales que constituyen el mundo lírico de Vicente Gerbasi, centrándonos en tres obras suyas que consideramos de las más importantes. El poeta venezolano se nos revela como un autor telúrico: el hondo arraigo en la naturaleza configura un mundo creativo intenso y original dentro de la lírica hispanoamericana contemporánea. Queremos ver en ello una similitud con la obra de otro gran poeta: Pablo Neruda. Se observa una clara evolución desde la angustia existencial del primer libro estudiado, *MPI*, hasta la actitud más tranquila y reflexiva ante la vida que traslucen los libros posteriores. Ello da lugar, ciertamente, a una paradoja significativa: si en *MPI* el dramatismo venía dado por la fugacidad de la existencia humana, es decir, por el paso inexorable del tiempo, tanto en *LEC* como en *RSC* el mismo paso del tiempo ha atemperado los ánimos del poeta, dándole un sosiego que determina, además, un cambio en la escritura: de la torrencial expresión léxica que se daba en *MPI*, a la más remansada de los otros dos libros.

Gerbasi se adscribe a la gran tradición romántica que hace de la poesía una actividad trascendente, y que establece una interacción del hombre con la naturaleza. Así, el paisaje refleja el estado espiritual del poeta en cada momento. Esto es absolutamente constatable en la obra de Gerbasi: en *MPI* la naturaleza se muestra apasionada y amenazadora (bien lejos del frío clasicismo de poetas como Andrés Bello) con el hombre, lo cual refleja las turbulencias anímicas que padece el poeta en sus críticos años de juventud. Por el contrario, en su sosegada madurez vital, la naturaleza se hace más apacible, acorde con la serena contemplación del poeta.

Otros elementos que comparte Gerbasi con el Romanticismo son la fuerte presencia de la noche (también adecuada a su espíritu: no es igual la noche de *MPI*, que se identifica con el vacío, que la de los dos libros posteriores, más asimilada al entorno natural), el interés por los sueños, indisolublemente unidos a ella, el anhelo de regresar a la pureza, expresado en Gerbasi por la recreación de la infancia...

También hallamos rasgos vanguardistas en la obra del poeta: así la presencia del vacío, de la nada (obsesiva en *MPI*), frecuentes imágenes de caída, de multiplicidad, la misma exploración onírica. No ha de verse en ello una contradicción con lo anteriormente expuesto: creemos que la vanguardia -en particular el Surrealismo, que

## CONCLUSIÓN

tuvo tanta influencia como el Romanticismo en el poeta venezolano- puede ser considerada como un segundo advenimiento del espíritu romántico. No obstante, observamos que la vanguardia en Gerbasi carece por completo de violencia. El poeta ha tomado elementos suyos, pero adaptándolos a sus necesidades expresivas, sin ceder al afán por el escándalo que caracterizó a los poetas vanguardistas en general. Se ve - ciertamente- violencia en algunos pasajes de *MPI*, pero está, repetimos, adecuada al espíritu del poeta y significa, por lo tanto, una necesidad vital, dictada por las circunstancias. Es, en todo caso, otro tipo de violencia, distinto al que manifestaban los artistas de vanguardia de principios de siglo.

Otra corriente destacable en la obra de Gerbasi (*MPI*) es el Existencialismo, que procede de las lecturas filosóficas realizadas por el poeta en su juventud, guiado por sus amigos Mariano Picón Salas y Humberto Díaz Casanueva. Basándose en el principal postulado de este movimiento, que afirma que el hombre es “un ser para la muerte”, Gerbasi lo utiliza para expresar su angustia frente al destino humano, pero también para erigir con su poesía toda una celebración de la existencia y un testimonio de gratitud y maravilla por el mundo y sus criaturas. De ahí la certera imagen con que define al hombre como un “Relámpago extasiado entre dos noches”, en el canto III de *MPI*.

Un rasgo propio de la obra gerbasiana es su perfecta coherencia y circularidad. Vimos, al estudiar *MPI*, las frecuentes remisiones entre versos e imágenes; de igual manera, el libro se abría y se cerraba con el mismo verso: *Venimos de la noche y hacia la noche vamos*. En *LEC* esta circularidad es también notable: el primer poema, “Nacimiento de la melancolía”, se refiere a la aldea natal del poeta, mientras que los dos últimos se titulan, respectivamente, “Regreso a la aldea” y “Canoabo”. Puede esto relacionarse con la intención de los taoístas, que querían integrarse cándidamente en el conjunto armónico de la naturaleza, buscando con ello el retorno a la simplicidad, al estado original: “aquel estado donde se restablece de nuevo la relación entre la Gran Madre y su hijo, el ser humano”.<sup>1</sup> La remisión de imágenes y la evocación del solar natal son igualmente perceptibles en el tercer libro, *RSC*.

La obra de Gerbasi puede ser englobada bajo el rótulo “La poética de los sentidos”. En efecto, éstos son primordiales elementos por medio de los cuales el poeta aprehende la realidad para recrearla en el crisol de su palabra. Como todo gran poeta, no se limita a

<sup>1</sup> Lao Tse: *Tao Te King*. Traducido y comentado por Richard Wilhelm. Sirio, Málaga, 1989, p. 151.

## CONCLUSIÓN

plasmarla mecánicamente, sino que opera sobre ella, captando su esencia, el alma del mundo, según la expresión romántica.

Estas son, a nuestro entender, las claves que cifran la poesía gerbasiana. Claves, por cierto, comunes a otros poetas, pero individualizadas por la fuerza creativa de un gran autor que hace suyo el destino de los hombres y que, al mismo tiempo, les ofrece la posibilidad de redimirse por la actitud poética ante el mundo y ante la vida. Creemos que su obra es ejemplar dentro de la lírica hispánica actual y le deseamos larga presencia en la memoria de los lectores sensibles a la belleza.

IX  
CRONOLOGÍA<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fuente: Stefanía Mosca, en *La semejanza transfigurada*. Fotografías de Enrique Hernández D'Jesús intervenidas por Vicente Gerbasi. Monte Ávila Editores, XXXI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Fundarte, Caracas, 1996, p. 127.

## CRONOLOGÍA

1913

El dos de junio nace el poeta Vicente Gerbasi en Canoabo, un pueblo del Estado Carabobo inmerso en los imponentes espacios de selva nublada en Venezuela. Sus padres son Juan Bautista Gerbasi y Ana María Federico Pífano, oriundos de Vibonati, aldea viñatera del Apenino italiano, frente al golfo de Policastro que dibuja el Mar Tirreno. Éste es el paisaje de su niñez.

1923

A los diez años el Atlántico le depara un prematuro viaje inverso: su padre decide regresar a Europa. Desde Puerto Cabello se embarcan hacia Italia. La ciudad y el mar son imágenes nuevas. El mundo se le muestra increíblemente por primera vez: "Ahí comienza mi poesía".

1924

Este año lo pasa en Cápura (Italia), donde asiste al colegio. Estudia secundaria hasta el año 29 en Florencia. Cursa estudios de Filosofía y Letras.

1925

En Venezuela muere su padre. Es un momento de dolor en la biografía del poeta. Él solía relacionarla al recuerdo de su partida desde Puerto Cabello, rumbo a Italia, a bordo de un barco llamado "Venezuela".

El padre muere donde nació el poeta, en Canoabo. Se fija así el paisaje que será definitivo para la poesía de Gerbasi.

1928

Regresa a Venezuela, a Canoabo.

1929

Llega a Valencia. Es empleado en una institución bancaria. Publica sus primeros poemas en los periódicos valencianos. Viaja en cortas jornadas a Caracas.

Frecuenta la tertulia del poeta Jacinto Fombona Pachano, y a sus contertulios: Fernando

## CRONOLOGÍA

Paz Castillo, Rodolfo Moleiro, Enrique Planchart, entre otros. Establece contacto con los poetas más conocidos de la época.

1931

En Valencia encuentra a la mujer que será su esposa y compañera para siempre: Consuelo Orta Bercht.

1933

Se muda a Caracas, donde desempeña varios oficios.

1936

Como representante de Venezuela en la Exposición Nacional del Libro, viaja a México, pero su estancia se prolonga durante seis meses. Pasa una época de escasez económica, en la cual el oscuro oficio de secretario en el Sindicato de Tranviarios lo sostiene, hasta que en Acapulco conoce a un viejo capitán de barco mercante, lector y poseedor de una buena biblioteca de poesía, que se ofrece para llevarlo a Venezuela gratuitamente.

1937

Entra en el mundo del periodismo como redactor del diario *Abora*, dirigido por el poeta venezolano Luis Barrios Cruz.

Conoce en México a Waldo Frank y a Nicolás Guillén.

Funda, junto a Rómulo Betancourt y otros líderes venezolanos, el PDN (Partido Democrático Nacional).

Publica su primer libro: *Vigilia del naufrago*, con prólogo de Ángel Miguel Queremel, en la editorial Élite de Caracas.

Se funda el grupo literario "Viernes", predominantemente poético, integrado por Vicente Gerbasi, Pascual Venegas Filardo, Luis Fernando Álvarez, José Ramón Heredia, Oscar Rojas Jiménez, Pablo Rojas Guardia, Fernando Cabrices, Ángel Miguel Queremel y Otto de Sola.

Triunfa el PDN y Gerbasi es nombrado secretario del Concejo Municipal de la ciudad de Caracas.

## CRONOLOGÍA

1938

Conoce a Humberto Díaz Casanueva, quien llega a Venezuela junto con otros profesores para fundar el Instituto Pedagógico de Caracas, por iniciativa de Mariano Picón Salas.

El 26 de noviembre se casa con Consuelo Orta Bercht.

1939

Con los demás integrantes del grupo "Viernes" funda la revista del mismo nombre, y dirige sus tres primeros números.

Es secretario de la Revista Nacional de Cultura, fundada y dirigida por Mariano Picón Salas.

Nace Beatriz, su primera hija.

1940

En la Tipografía La Nación es publicado su libro de poemas *Bosque doliente*.

1942

En la serie *Ensayos Críticos* aparece su libro *Creación y Símbolo*, que trata sobre la poesía de Luis Fernando Álvarez, Otto de Sola y Humberto Díaz Casanueva.

Nace su hijo Fernando.

1943

Su libro *Liras* merece el Premio Municipal de Poesía del Distrito Federal.

Este año también aparece *Poemas de la noche y de la tierra*.

1944

Con Mario Briceño-Iragorri funda la revista *Bitácora*.

1945

Se publica *Mi padre, el inmigrante*.

1946

Deja su cargo como secretario de la Revista Nacional de Cultura.

## CRONOLOGÍA

Ingresa al Servicio Diplomático como Agregado Cultural de la Embajada de Venezuela en la República de Colombia. En Bogotá tiene la oportunidad de conocer a los escritores Germán Arciniegas, Eduardo Carranza, Aurelio Arturo, Jorge Rojas, Gaitán Durán, Carlos Martín, Fernando Charry Lara, Fernando Arbeláez y otros.

1947

Se publican en Colombia sus *Tres nocturnos*.

En la misma ciudad de Bogotá publica *Poemas*.

Nace su hijo Gonzalo.

1948

Es nombrado Agregado Cultural y Cónsul en La Habana por diez meses.

Cónsul General en Ginebra, Suiza.

Junto a José Herrera Petere, Claude Aubert, Gilbert Triolle, George Haldas y otros funda el grupo "Jeune Poésie Genevois", cuya revista surge más tarde.

Conoce en París a Octavio Paz.

A raíz del golpe de estado al gobierno de Rómulo Gallegos, renuncia al cargo de Cónsul y regresa con su familia a Venezuela. Entre 1948 y 1949 ejerce diversos trabajos para sobrevivir, y se incorpora a la lucha clandestina contra el gobierno del dictador Marcos Pérez Jiménez.

1949

*Mi padre, el inmigrante* es traducido al francés por el escritor Robert Ganzó, y publicado en la colección "Appel Poétique".

Con el poeta Juan Sánchez Peláez funda y dirige la revista *El perfil y la noche*, prohibida desde su primer número por el gobierno dictatorial. Además funda y dirige las revistas *Poesía venezolana* y *Revista del Caribe*.

1952

Crea la revista *Shell*. Por razones políticas sólo llega a dirigir dos números, y se ve forzado a renunciar a su cargo.

Publicación de *Los espacios cálidos*.

## CRONOLOGÍA

Juan Liscano prologa la reedición de *Mi padre, el inmigrante*, en Mar Caribe

1953

Publica *Círculos del trueno*.

Aparece *La rama del relámpago* (notas sobre poesía).

1955

Publica *Tirano de sombra y fuego*.

Claude Couffon traduce al francés *Los espacios cálidos*, que edita Pierre Seghers.

1956

En la Biblioteca Popular Venezolana aparece su primera *Antología poética*.

1958

A la caída de Pérez Jiménez se reincorpora al Servicio Diplomático. Lo nombran Consejero Cultural de la Embajada de Venezuela en la República de Chile. A partir de entonces pasará trece años en el extranjero.

Conoce a Pablo Neruda, con quien estrecha una fuerte amistad.

El grupo "Fuego" de Chile edita *Por arte de sol*.

1959

Embajador en Haití.

1960

Embajador en Israel durante cuatro años. En Jerusalén se publica su poemario *Olivos de eternidad*.

1963

Con prólogo de Golda Meir aparece una selección de sus poemas, traducidos por Phina Navé.

## CRONOLOGÍA

1964

Claude Aubert traduce al francés su libro *Olivos de eternidad*, que se publica en Ginebra. Ejerce el cargo de Embajador en Dinamarca y Noruega.

1965

La Compañía Anónima de Divulgación Venezolana edita *Poemas de Vicente Gerbasi*, una selección de sus textos.

1966

El Ateneo de Valencia publica *Alegría del tiempo*.

1968

Le es otorgado el Premio Nacional de Literatura.

Monte Ávila Editores publica en su colección "Altazor" *Poesía de viajes*.

Una selección de su obra es traducida por Robert Ganzó, Claude Couffon, Edmond Vandercammen y Fernand Verhesen, y publicada por la Maison Internationale de la Poésie en Bruselas, bajo el título *Poèmes*.

1969

Embajador en Polonia.

1970

Aparece en Monte Ávila Editores su *Antología poética (1943- 1968)*.

1971

Regresa a Venezuela. Lo nombran director de la *Revista Nacional de Cultura*, donde trabajará hasta su muerte.

Se edita, en un portafolio, *Rememorando la batalla de Carabobo*.

1977

Publica, en Monte Ávila Editores, su poemario *Retumba como un sótano del cielo*.

## CRONOLOGÍA

1978

Muere su hermano José.

1981

Monte Ávila edita su libro de poemas *Edades perdidas*. Maraven (filial de Petróleos de Venezuela) reedita *Por arte de sol*.

La Universidad del Zulia le otorga el título de Profesor Honoris Causa.

1982

*Edades perdidas* recibe el Premio CONAC (Consejo Nacional de la Cultura) de Poesía al mejor libro del año.

La Universidad Simón Rodríguez de Caracas lo nombra Profesor Honoris Causa.

1983

Para conmemorar sus setenta años graba en disco su poema *Mi padre, el inmigrante*.

1984

Recibe, de la Universidad de Valencia, el Doctorado Honoris Causa.

Se reedita su libro de ensayos *La rama del relámpago*.

1985

Aparece *Los colores ocultos*.

1986

La Biblioteca Ayacucho publica su *Obra poética*, con prólogo de Francisco Pérez Perdomo.

1987

Monte Ávila Editores publica *Un día muy distante*.

El Instituto de Cooperación Iberoamericana publica en Madrid *Antología poética*, prologada por Salvador Garmendia.

## CRONOLOGÍA

1988

Cleto de Assis traduce al portugués *Los espacios cálidos*, publicado en Brasilia por la Fundación Nossa América.

Recibe el Premio Bienal de Humanidades Arturo Uslar Pietri.

1989

Es nombrado miembro de la Academia de la Lengua.

1990

Se publica *El solitario viento de las hojas*. en Tierra de Gracia Editores, Caracas.

El tres de abril fallece su esposa Consuelo.

Monte Ávila Editores publica *Iniciación en la intemperie*.

1991

Coordinado por Enrique Hernández D´ Jesús aparece publicado el gran homenaje del poeta a su esposa Consuelo: *Diamante fúnebre*, su último libro publicado en vida.

1992

Es nombrado director emérito de la *Revista Nacional de Cultura*.

El 28 de diciembre fallece Vicente Gerbasi.

1994

Monte Ávila Editores publica *Los oriundos del paraíso*, donde se recogen sus últimos manuscritos.

1995

Darío Puccini traduce al italiano *Mi padre, el inmigrante*.

Como reconocimiento de la Biblioteca Nacional, el 1 de julio se inaugura la Plaza Vicente Gerbasi en el Foro Libertador.

X  
BIBLIOGRAFÍA GENERAL<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pese a la disposición usual de cita (lugar, editorial, año), me atengo al sistema de las ediciones consultadas.

## BIBLIOGRAFÍA

## OBRAS DE VICENTE GERBASI

## POESÍA

- Vigilia del naufrago*. Prólogo de Ángel Miguel Queremel, Editorial Élite, Caracas, 1937.
- Bosque doliente*. , Tipografía La Nación, Ediciones "Viernes", Caracas, 1940.
- Liras*. C. A. Artes Gráficas, Caracas, 1943.
- Poemas de la noche y de la tierra*. Prólogo de Juan Liscano, Tipografía Garrido, Ediciones SUMA, nº 5, Caracas, 1943.
- Mi padre, el inmigrante*. C.A. Artes Gráficas, Ediciones SUMA, col. "Unicornio", Caracas, 1945.
- Tres nocturnos*. Prensa de la Universidad Nacional, plaquetas de la revista *Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá, 1946.
- Poemas*. Ediciones Librería, Siglo XX, col. "Cántico", nº 12, Bogotá, 1947.
- Los espacios cálidos*. Cromotip, Ediciones Mar Caribe, Caracas, 1952.
- Círculos del trueno*. Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1953.
- Tirano de sombra y fuego*. Tipografía La Nación, Caracas, 1955.
- Antología poética*. Ediciones del Ministerio de Educación, col. "Biblioteca Popular Venezolana", nº 56, Caracas, 1956.
- Por arte de sol*. Imprenta Central de Talleres del Servicio Nacional de Salud, Ediciones del grupo "Fuego", Santiago de Chile, 1958.
- Olivos de eternidad*. Jerusalem Post Press, Jerusalem, 1961.
- Poemas*. Selección de sus libros publicados. Prólogo de Félix Guzmán. Compañía Anónima de Divulgación Venezolana, col. "Breviarios de Poesía", nº1, Caracas, 1965.
- Alegría del tiempo*. Industrial Gráfica, C.A. Ateneo de Valencia, Cuadernos Cabriales, nº 35, Valencia, 1966.
- Poesía de viajes*. Monte Ávila Editores, col. "Altazor", Caracas, 1968.
- Antología poética, 1943-1968*. Epílogo de Francisco Pérez Perdomo. Monte Ávila Editores, col. "Altazor", Caracas, 1970.
- Retumba como un sótano del cielo*. Monte Ávila Editores, col. "Altazor", Caracas, 1977.
- Antología poética 1943-1978*. Segunda edición aumentada. Apéndice de Francisco Pérez

## BIBLIOGRAFÍA

- Perdomo: "Una posición frente a la poesía de Vicente Gerbasi". Monte Ávila Editores, col. "Altazor", Caracas, 1980.
- Edades perdidas*. Monte Ávila Editores, col. "Altazor", Caracas, 1981.
- Por arte de sol*. 2ª edición. Prólogo de Juan Mendoza Pimentel. Ediciones Maravén, Caracas, 1981.
- Los colores ocultos*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1985.
- Obra poética*. Prólogo de Francisco Pérez Perdomo, Cronología y Bibliografía de Eli Galindo. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986.
- Antología poética*. Prólogo de Salvador Garmendia. Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1987.
- Un día muy distante*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1988.
- El solitario viento de las hojas*. Tierra de Gracia Editores, col. "Rasgos comunes", Caracas, 1989.
- Iniciación en la intemperie*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.
- Diamante fúnebre*. Ediciones Encantamientos para Encantados, Caracas, 1991.

## ENSAYO

- Creación y símbolo*. C.A. Artes Gráficas, Ediciones "Viernes", Caracas, 1942.
- La rama del relámpago. Notas sobre poesía*. Ediciones Mar Caribe, Caracas, 1953. 2ª edición con prólogo de Oscar Sambrano Urdaneta en Ediciones La Casa de Bello, col. "Zona Tórrida", Caracas, 1984. (Contiene los dos libros citados, más otros textos).

## BIBLIOGRAFÍA

## ALGUNAS TRADUCCIONES DE SU OBRA

-*Mon père, l'émigrant*. Traducción y prólogo de Robert Ganzó. Jean Paul Vilbert, col. "Appel Poétique", París, 1949.

-*Les espaces chauds*. Traducción y prefacio de Claude Couffon. Ediciones Pierre Seghers, París, 1955.

-*Poesías*. Versión hebrea de Phina Navé. Instituto Central de Relaciones Culturales, Jerusalem, 1963.

-*Oliviers d'éternité*. Traducción y prólogo de Claude Aubert. Presses de Savoie, col. "Echanges", Genève, 1964.

-*Poèmes*. Traducción de Robert Ganzó, Claude Couffon, Edmond Vandercammen y Fernando Verhessen. Ediciones de la Maison Internationale de la Poésie, Bélgica, 1968.

## BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE VICENTE GERBASI

## OBRAS GENERALES

- BARROETA, José (1992): *El padre, imagen y retorno*. Monte Ávila Editores, col. "Estudios", Caracas, 173 pp.
- BRAVO, Víctor (1994): *Letras en el sueño*, Ediciones Solar, Col. "Ensayo", Mérida (Venezuela), 95 pp.
- CAÑIZALES MÁRQUEZ, José (1956): *Páginas de interpretación*. Jaime Villegas Editor, Caracas, 247 pp.
- COOK, Guillermo Alfredo (1940): *Apuntes sobre tres poetas nuevos de Venezuela*. Editorial Venezuela, Caracas, 23 pp.
- DÍAZ SEIJAS, Pedro (1966): *La antigua y la moderna literatura venezolana*. Ediciones Armitano, Caracas.
- (1972): *Deslindes*. Ernesto Armitano Editor, Caracas, 133 pp.
- (1989): *Hacia una lectura crítica de la obra de Vicente Gerbasi y de otros poetas venezolanos*. Academia Venezolana, col. "Argos", Caracas, 104 pp.
- ESCALONA ESCALONA, José Antonio (1945): "Mi padre, el inmigrante", en *Revista Nacional de Cultura*, n° 53, pp. 148-150, Caracas.
- (1954): *Ángulo. Notas de crítica y poesía*. Imprenta del Ministerio de Educación, Caracas, 120 pp.
- FUENTES, Guillermo (1941): *Seis poetas venezolanos, 1935-1940*. Impresores Unidos, Caracas, 61 pp.
- GARCÍA MORALES, Luis (1986): "El secreto de la unidad y la armonía", en *Mi padre, el inmigrante* (apéndice), pp. 79-84, Monte Ávila Editores, Caracas.
- GARMENDIA, Hermann (1946): *Páginas*. El Tocuyo, Tipografía Alcides Losada, "La Quincena Literaria", Año II, Mes XV, N° 21, 57 pp.
- GARMENDIA, Salvador (1987): "El discurrir existencial de la poesía de Vicente Gerbasi", prólogo a Vicente Gerbasi: *Antología poética*. Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid.
- GUERRERO, Luis Beltrán (1944): *Palos de ciego*. Impresores Unidos, Editorial Cecilio Acosta, Caracas, 192 pp.

## BIBLIOGRAFÍA

- INSAUSTI, Rafael Ángel (1958): *Insinuaciones críticas*. Gráficas Stiges, Caracas, 103 pp.
- LEO, Ulrich (1960): *Interpretaciones hispanoamericanas*. Ensayos de teoría y práctica estilísticas 1939-1958. Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, 237 pp.
- (1972): *Interpretaciones estilísticas*. Italgráfica, S.R.L. Ediciones de la Presidencia de la República, col. "Fuentes para la historia de la literatura venezolana", n° 2, Caracas, 391 pp.
- LISCANO, Juan (1973): *Panorama de la literatura venezolana actual*. Publicaciones Españolas, S.A., Organización de los Estados Americanos, Caracas, 414 pp.
- (1985): "Homenaje a Vicente Gerbasi", en *Lecturas de poetas y poesía*. Academia Nacional de la Historia, col. "El libro menor", Caracas.
- LIZARDO, César (1959): *Diálogo y vigilia*. Tipografía Garrido, Caracas, 156 pp.
- MARTÍN, José Antonio (1977): "El Mito de Prometeo en *Mi padre, el inmigrante*", en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, n° 13, pp. 115-142, Maracaibo, LUZ.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1978): *Lugar común, la muerte*. Monte Ávila Editores, col. "Documentos", Caracas, 220 pp.
- MEDINA, José Ramón (1956): *Examen de la poesía venezolana contemporánea*. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, col. "Letras venezolanas", n° 4, Caracas, 55 pp.
- (1960): *Razón de poesía*. Ediciones Paraguachoa, S.A., Caracas, 251 pp.
- (1962): *Visión de la literatura venezolana contemporánea*. Prensa Latinoamericana, S.A., Publicaciones de la Embajada de Venezuela en Chile, n° 7, Santiago de Chile, 94 pp.
- (1969): *Cincuenta años de literatura venezolana*. Monte Ávila Editores, Caracas, 319 pp.
- (1981): *Ochenta años de literatura venezolana*. Monte Ávila Editores, Caracas, 473 pp.
- (1993): *Noventa años de literatura venezolana*. Monte Ávila Editores, Caracas, 638 pp.
- OLIVARES FIGUEROA, Rafael (1939): *Nuevos poetas venezolanos (notas críticas)*. Editorial Élite, Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, n° 19, Caracas, 180 pp.
- OSSOT, Hanni (1987): *Imágenes, voces y visiones*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 113 pp.
- PACHECO, Bettina (1985): *Entrelíneas*, Ediciones GRUPO 83, San Cristóbal, Venezuela, 205 pp.

## BIBLIOGRAFÍA

- PADRÓN, Julián (1957): *Obras completas*. Editorial Aguilar, S.A., sección de crítica literaria, México.
- SAMBRANO URDANETA, Oscar, y MILIANI, Domingo (1972): *Literatura hispanoamericana*, vol. II. Editorial Texto, Caracas.
- SAMBRANO URDANETA, Oscar (1984): "Ideario poético de Vicente Gerbasi", prólogo a Vicente Gerbasi: *La rama del relámpago*. Ediciones La Casa de Bello, col. "Zona Tórrida", Creación y Crítica, Caracas.
- SÁNCHEZ TRINCADO, José Luis (1944): *Siete poetas venezolanos*. Tipografía de La Nación, Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, n° 47, Caracas, 70 pp.
- SILVA, Ludovico (1983): *Ensayos temporales. Poesía y teoría social*. Academia Nacional de la Historia, col. "El libro menor", n° 45, Caracas, 247 pp.
- SOUCRE, Carlos (1977): *El hombre y la palabra*. Gobernación del Estado Miranda, col. "Biblioteca Popular Mirandina", Los Teques, 205 pp.
- STOLK, Gloria (S.F.): *37 apuntes de crítica literaria*. Editorial Edime, Caracas, Madrid, 259 pp.
- VENEGAS FILARDO, Pascual (1941) *Estudios sobre poetas venezolanos*. Editorial Élite, Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, n° 28, Caracas, 91 pp.
- (1980): *Tiempo en poesía*. Editorial Arte, Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, n° 150, Caracas, 95 pp.

## BIBLIOGRAFÍA

## MONOGRAFÍAS

- AÑEZ MEDINA, Alberto (1993): *La poiesis gerbasiana*. Universidad del Zulia, Dirección de Cultura, col. "464 años Ciudad de Maracaibo", 89 pp.
- CONTRERAS, Cruz M.R. de (1979): *Cuatro décadas en la poesía de Vicente Gerbasi*. Ediciones del Departamento de Cultura y Publicaciones, Instituto Universitario Pedagógico, Caracas, 104 pp.
- HERNÁNDEZ D´JESÚS, Enrique (1995) *Vicente Gerbasi en "Los espacios cálidos" de la memoria*. Biblioteca Nacional, Caracas, 16 pp.
- (1996): *La semejanza transfigurada*. (libro) Fotografías intervenidas por Vicente Gerbasi. Monte Ávila Editores, XXXI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Fundarte, Caracas, 132 pp.
- Imagen Latinoamericana* (1993), revista, Enero-Febrero, n° 100-92, Caracas, 94 pp.
- IRIBARREN BORGES, Ignacio (1972): *La poesía de Vicente Gerbasi*. Editorial Tiempo Nuevo, S.A., col. "Letras de Venezuela", Caracas, 107 pp.
- La semejanza transfigurada*. (1995). Catálogo de la exposición de fotografías de Enrique Hernández D´Jesús intervenidas por Vicente Gerbasi, julio-agosto, Biblioteca Nacional de Caracas, 12 pp.
- MONTEJO, Eugenio (1983): *Taller blanco*. Fundarte, col. "Antares", n° 4, Caracas, 123 pp.
- PÉREZ PERDOMO, Francisco (1986): "La poesía de Vicente Gerbasi", prólogo a Vicente Gerbasi: *Obra poética*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Poesía* (1984), homenaje a Vicente Gerbasi. Revista bimestral de poesía y teoría poética, n° 62/63, julio-octubre 1984, Ediciones del Departamento de Literatura de la Universidad de Carabobo, Estado Carabobo, Valencia, 97 pp.
- Revista Nacional de Cultura* (1993), n° 291, Oct./Nov./Dic., Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, 272 pp.
- SILVA, Ludovico (1974): *Vicente Gerbasi y la modernidad poética*. Ediciones de la Dirección de Cultura, Universidad de Carabobo, Valencia, 37 pp.
- (1985): *Ensayos sobre Vicente Gerbasi*. Fundarte, serie Monografías n° 3, Caracas, 81 pp.

## BIBLIOGRAFÍA

## OTRAS OBRAS CONSULTADAS

- ALONSO, Dámaso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5ª ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1993.
- ALONSO FERNÁNDEZ-CHECA, José Felipe: *Diccionario de Alquimia. Cábala. Simbología*. Master, S.L. Madrid, 1993.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 vols. Fondo de Cultura Económica, col. "Breviarios", México, 1986.
- BACHELARD, Gastón: *El aire y los sueños*. Fondo de Cultura Económica, col. "Breviarios", México, 1993.
- BAKH, Juan W.: *Surrealismo y Budismo Zen*. Verbum, Madrid, 1997.
- BASHO, Matsuo: *Haiku de las Cuatro Estaciones*. Ed. de Francisco F. Villalba, Miraguano Ediciones, "Libros de los Malos Tiempos", Madrid, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*, trad. de Jacinto Luis Guereña, col. Visor de Poesía, Madrid, 1982.
- BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John: *Estética, historia y fundamentos*. Cátedra, Madrid, 1990.
- BÉGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica, sección de Lengua y Estudios Literarios, Madrid, 1993.
- BELLINI, Giuseppe: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Castalia, Madrid, 1990.
- BLOOM, Harold: *Poesía y creencia*. Cátedra, Madrid, 1991.
- BORGES, Jorge Luis: *Obras completas*, 3 vols. EMECÉ EDITORES, Barcelona, 1989.
- *Rosa y Azul*, Sedmay Ediciones, Madrid, 1977.
- BORGES, Jorge Luis (con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares): *Antología de la literatura fantástica*, EDHASA, Barcelona, 1983.
- BRETÓN, André: *Manifiestos del Surrealismo*. Labor, Barcelona, 1992.
- CARPENTIER, Alejo: *El reino de este mundo*. Edhasa, Barcelona, 1979.
- CHAR, René: *Furor y misterio*, Visor, Madrid 1979.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline: *El surrealismo*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona, 1985.

## BIBLIOGRAFÍA

- CONTRAMAESTRE, Carlos: *Metal de Soles*. Ediciones Actual, Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 1983.
- CRESPO, Luis Alberto: *Venezuela, tierra mágica*. Corpoven, Caracas, 1990.
- CULLERÉ, Carlos: *Alción. Ocultismo y Occidente*. Monte Ávila, Caracas, 1977.
- DARÍO, Rubén: *Poesía*, introducción y selección de Pere Gimferrer, Planeta, Barcelona, 1987.
- Diccionario Oxford de literatura española e hispanoamericana*, ed. al cuidado de Philip Ward, Crítica, Barcelona, 1984.
- Diccionario Rioduero de Mitología griega y romana*. Ediciones Rioduero, Madrid 1984.
- Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, 2 vols. Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- Diccionario de términos literarios*. Akal, S.A., Madrid, 1990.
- DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard: *André Breton. La escritura surrealista*. Guadarrama, Madrid, 1976.
- Enciclopedia de la Literatura*. Garzanti/Ediciones B, Barcelona, 1991.
- Enciclopedia de la Filosofía*. Garzanti/Ediciones B, Barcelona, 1992.
- ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*. Labor, Barcelona, 1983.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. Taurus, Madrid, 1990.
- FONTÁN JUBERO, Pedro: *Los existencialismos. claves para su comprensión*. Ediciones Pedagógicas, Madrid, 1994.
- FRAZER, Sir James George: *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica, España, 1986.
- FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*. Planeta-Agostini, "Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo", Barcelona, 1992.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Todos los cuentos*. Plaza y Janés, Barcelona, 1978.
- GARCÍA GUAL, Carlos (ed.): *Antología de la poesía lírica griega, siglos VII-IV a. C.*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- GARMENDIA, Salvador: *Memorias de Altagracia*. Cátedra, Madrid, 1982.
- GERBI, Antonello: *La disputa del nuevo mundo*. FCE, México, 1993.
- GONZÁLEZ LEÓN, Adriano: *Viejo*. Alfaguara, Santafé de Bogotá, 1995.
- GRAVES, Robert: *La Diosa Blanca*. Alianza Editorial, Madrid, 1983.

## BIBLIOGRAFÍA

- GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía*. Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del Modernismo*. Gredos, Madrid, 1971.
- HEIDEGGER, Martin: *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica, col. "Breviarios", Madrid, 1995.
- HUIDOBRO, Vicente: *Obras completas*, 2 vols., Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976.
- HUMBERT, Juan: *Mitología griega y romana*. Gustavo Gili, Barcelona, 1928.
- JIMÉNEZ, José Olivio: *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*. Biblioteca Universal Contemporánea, Luis de Caralt Editor, S.A., Barcelona, 1984.
- KANTERS, Robert y AMADOU, Robert: *Antología del Ocultismo*. EDAF, col. "La Tabla de Esmeralda", Madrid, 1988.
- KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª ed. Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1992.
- KEENE, Donald: *La literatura japonesa*. Fondo de Cultura Económica, col. "Breviarios", México, 1980.
- KHALIL GIBRAN: *Obras completas*, 3 vols., Visión Libros, Barcelona, 1982.
- LAO TSE: *Tao Te King*. Traducido y comentado por Richard Wilhelm. Sirio, Málaga, 1989.
- LAPESA, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*. Cátedra, Madrid, 1979.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y CORREA CALDERÓN, Evaristo: *Cómo se comenta un texto literario*. Cátedra, Madrid, 1985.
- MARÍ, Antoni (ed): *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Tusquets Editores, col. "Marginales", Barcelona, 1979.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo (Ed.): *Antología española de literatura fantástica*. El Club Diógenes, serie "Autores Españoles", Valdemar, Madrid, 1994.
- MENARD, Louis (ed.): *Los libros de Hermes Trismegisto*. Visión Libros, Barcelona, 1979.
- MIDDLETON MURRY, J.: *El estilo literario*. Fondo de Cultura Económica, col. "Breviarios", México, 1975.
- MORÍNIGO, Marcos A.: *Diccionario del español de América*. Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1996.
- NERUDA, Pablo: *Canto General*, ed. de Enrico Mario Santí, Cátedra, Madrid, 1990.

## BIBLIOGRAFÍA

- NOVALIS: *Himnos a la noche. Enrique de offerdingen*. RBA Editores,S.A., Barcelona 1993.
- Escritos escogidos*, Visor, Madrid 1984.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael: *La poesía*. Síntesis, col. "Teoría de la Literatura y Literatura Comparada", Madrid, 1992.
- OKAKURA, Kakuzo: *El libro del té*. Trad. de Ángel Samblancat, Kairós, Barcelona, 1978.
- ORTEGA, Julio: *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. Siglo XXI Editores, México, 1987.
- Figuración de la persona*. EDHASA, Barcelona, 1971.
- OSORIO T. Nelson (ed.): *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988.
- PARIENTE, Ángel: *Diccionario temático del surrealismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- PAZ, Octavio: *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, sección de Lengua y Estudios Literarios, México, 1986.
- Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona, 1993.
- Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Seix Barral, Barcelona, 1990.
- PELLEGRINI, Aldo: *Antología de la poesía surrealista*. Argonauta, Barcelona/Buenos Aires, 1981.
- PFEIFFER, Johannes: *La poesía*. Fondo de Cultura Económica, col. "Breviarios", México, 1983.
- PIOBB, P.-V.: *Formulario de alta magia*. EDAF, Col. "La Tabla de Esmeralda", Madrid 1986.
- PLATÓN: *El banquete o Del Amor*. Traducción y notas de Luis Gil, Aguilar, Madrid, 1987.
- PLOTINO: *Enéadas*. Traducción y notas de Jesús Igal. Planeta De Agostini, Madrid, 1996.
- QUEVEDO, Francisco de: *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1990.
- RACIONERO, Luis (ed.): *Textos de estética taoísta*. Alianza Editorial, Madrid,1983.
- RAMOS SUCRE, José Antonio: *Las formas del fuego*, edición a cargo de Katyna Henríquez Consalvi, Siruela, Madrid, 1987.
- RIMBAUD, Arthur: *Una temporada en el infierno/Iluminaciones*, versión de Jesús

## BIBLIOGRAFÍA

- Martínez, Libros de autor, col. "La biblioteca de cristal" Madrid, 1994.
- SALDÍVAR, Dasso: *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*. Alfaguara, Madrid, 1997.
- SCHELLING, Friedrich: *La relación del arte con la naturaleza*. SARPE, Madrid 1985.
- SHELLEY, Percy B.: *Defensa de la poesía*. Ediciones Península/Edicions 62, Barcelona 1986.
- SUCRE, Guillermo (Coord.): *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, 2 vols. Monte Ávila Editores/USB-Equinoccio, Caracas, 1993.
- Textos bíblicos. Antología*, Ediciones ORBIS, S.A. y Editorial Origen,S.A., Barcelona, 1982.
- TOLKIEN, J.R.R.: *El Silmarillion*, Minotauro, Barcelona, 1984.
- VALENTE, José Ángel: *Las palabras de la tribu*. Tusquets Editores, col. "Marginales", Barcelona, 1994.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del: *La lámpara maravillosa*. Espasa Calpe, col. "Austral", Madrid, 1995.
- VV.AA.: *El Simbolismo. Soñadores y Visionarios*. J. Tablate Miquis Ediciones, col. "Oval", Madrid, 1984.
- Viernes* (revista), edición facsimilar en dos volúmenes. Banco Central de Venezuela, Caracas, 1990.
- WATTS, Alan W.: *El camino del Zen*. EDHASA, Barcelona, 1971.
- WHEELWRIGHT, Philip: *Metáfora y realidad*. Espasa-Calpe, col. "Boreal"; Madrid, 1979.
- YURKIEVICH, Saúl: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Ariel, Barcelona, 1984.
- ZAMBRANO, María: *Claros del bosque*. Seix Barral, Barcelona, 1990.
- Filosofía y Poesía*. Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.

XI  
APÉNDICE

## APÉNDICE

## LIMINAR

*VIERNES, es decir, víspera del reposo. Antiguamente, antelación del año séptimo cuando se dejaban descansar las viñas. Hoy, día del rumor, de la prisa, premura, afán por estar listos para el sábado, ese sábado, mañana, cuando ya estemos tranquilos y otros vengan al juicio de nuestros actos.*

...

*Viernes es un grupo sin limitaciones. Y es ésta -viernes- una revista que expone poesía; y que se expone. Aquí se encuentran y se reencuentran las excelencias de dos generaciones. Porque cuando otros países insisten, todavía, en plantear "el pleito de las generaciones" nosotros, que tenemos prisa por salir del atolladero, resolvemos el problema así: de una "peña" -viernes- cordial pero intrascendente, hicimos un "grupo" -viernes- interventor de la cultura. Que se identifica con la ro-sa-de-los-vientos.*

*Todas las direcciones. Todos los vuelos. Todas las formas.  
(¿Acaso sé yo las normas de mis compañeros?).*

...

*Hemos compartido muchas albas porque aprendimos a tocar las puertas de la noche. Nos compartimos, sin egoísmos, la luna. Estamos paladeando la geografía del Continente con un propósito. Nuestra poesía es inevitable.*

...

*Personalmente queremos advertir que en esta mesa -viernes- hemos compartido, y compartiremos, el pan y el vino. Muy a pesar de que por esta mesa -viernes- pasan*

## APÉNDICE

*ideologías distintas. Dicho sea sin trascendencia.*

*Ojalá este viernes sea la víspera definitiva del gran reposo -ya en marcha hacia lo continental- de lo venezolano.*

*Viernes, Caracas, n° 1, p. 1, mayo de 1939.<sup>1</sup>*

## CREPÚSCULO EN LA ALDEA

El crepúsculo tañe sus bronces en el alma,  
 cual angustias que vuelan hacia fuegos arcanos,  
 y la nostalgia vaga en la apacible aldea,  
 y va por las colinas hasta un azul lejano.

Hora nuestra y remota, de recuerdos hundidos,  
 vemos entre las nubes un fugarse de mundos,  
 como del existir se fugan silenciosos,  
 con sus secretas formas, los anhelos profundos.

Persistimos en la mágica tristeza vespertina,  
 mas algo nos inunda con luces de vitrales,  
 y absortos nos sentimos bajo la inmensa cúpula,  
 en medio de los coros, cerca de los ramajes.

En todo nos hundimos como la misma tarde,  
 cual alma que en las almas se hunde al despedirse,  
 y vamos con las arpas rendidas a la umbría,  
 con los cantos alegres o con los sonos tristes.

Vemos el labrador que se acerca a la aldea,

---

<sup>1</sup> *Viernes*, edición facsimilar en dos volúmenes. Banco Central de Venezuela, Caracas, 1990.

## APÉNDICE

y es su vida una sombra que se acerca a la sombra,  
mientras en la espesura de opaco brillo, un ave  
eleva con su canto la calma de la hora.

La penumbra violeta que flota entre las rocas,  
sobre el asno que pasta y en los lentos bambúes  
mecidos junto al río, en sus reflejos mueve  
las hondas melodías de nuestra pesadumbre.

El sol de los venados dora las altas cumbres,  
y el doliente mugido del toro en lontananza  
repercute en nosotros como eco de una vida  
que en el desierto clama perdida y condenada.

Es el mismo crepúsculo perdido en estos valles:  
luz que ciega las aves que mueren contra el muro,  
dios que enciende en la selva los reflejos azules,  
y las constelaciones raudas de los cocuyos.

Su caída en la noche es honda en nuestras almas.  
Sus brumas en la ausencia son de una hora grave.  
Entre rumores llegan el llanto de los hijos,  
la voz de algún amigo, la sombra de la madre.

Con los últimos tintes que diluye el poniente,  
la aldea va encendiendo sus lumbres al misterio,  
y se abre hacia lo eterno el corazón ansioso  
como la flor del campo bajo el primer lucero.

## APÉNDICE

## EL SUEÑO DEL VIEJO

El viejo ha enterrado sus anillos de oro,  
sus pipas europeas. El viejo está dormido,  
oigo pasar el viento sobre su vida extinta,  
como silbos ardientes entre colinas yermas.

Hablaba de la oveja, del durazno y de las viñas,  
de las horas de invierno con pinos quejumbrosos,  
de noches junto al fuego, de lobos en la nieve,  
de flautas de pastores bajo la primavera.

Su mano dibujaba la bíblica colina  
de su aldea, con trigos, campanas y canciones,  
su adorable colina cerca del Mar Tirreno,  
al pie del Apenino, bajo la luz de un cuento.

Aquí bajo las cálidas y hondas horas nocturnas,  
cuando todo está inmóvil y silba la serpiente,  
soñaba en algo extraño, como en la soledad,  
y con su voz se oía la música del mar.

Y sus sueños cayeron al lado de mi aldea,  
y ahora se levanta cuando viene la noche,  
y van con los suspiros del aire en los ramajes,  
o vuelan hacia el alma cual lumbre de luciérnagas.

Enigmas luminosos en el silencio oscuro,  
los sueños de los muertos en la soledad moran,  
y brillan con las flores que se abren en el césped,  
o van con la nostalgia de nieblas solitarias.

## APÉNDICE

¿Qué interroga de noche el viejo en su misterio?  
¿Le responde a lo lejos el canto de algún ave?  
¿O acaso mi tristeza, que por los campos vaga  
y fluye hacia los ecos del misterioso valle?

Cuando duerme la aldea, brisas extrañas pasan,  
y rumores oscuros se van por las colinas.  
No es el viajar del río, ni el paso de animales,  
es algo que en secreto visita la existencia.

He ido al cementerio bajo la media noche  
y todo ha estado en calma en medio de las cruces,  
mas junto a las viviendas o entre los tamarindos,  
a mi lado he oído la voz de algún enigma.

Ellos, los solitarios en la noche del mundo,  
ellos siguen soñando, los muertos de la aldea,  
y algún peligro apartan o algún llamado hacen  
en la sagrada sombra de nuestro corazón.

Yo los veo pasar por la orilla del río,  
y mover con su sombra las hojas del helecho,  
cerrar bajo el rocío la lenta adormidera,  
o vigilar atentos la sombra de los pobres.

El viejo está dormido al lado de la aldea,  
y sus sueños parecen hundidos en mi infancia.  
Por eso cuando vago en la quietud nocturna,  
veo que ascienden serenos a las nieves del cielo.

## APÉNDICE

## MPI, XXIV

De todo tu andar de antiguo caminante,  
de todo tu sufrir en desamparo,  
de soportar el peso del hacha o del saco,  
de asistir al herido y repartir el pan,  
sólo te quedó una casa,  
a cuya puerta escribiste algunas palabras de la Biblia.  
Aquella casa fue mi casa.  
Mi casa pintada de cal, allá en mi aldea,  
escondida entre el café y el cacao.  
Otras casas había, rojas, azules, verdes, amarillas,  
en mi aldea, que entre árboles  
jugaba con niños y caballos.  
Había una plaza con cabras y almendrones de apacible sombra,  
y una iglesia de donde salía un Cristo,  
en una urna de cristal, cuando la Semana Santa.  
Yo nací en tu casa con palabras de la Biblia,  
y allí estabas callado, con tus libros,  
junto a mi madre y a mis pequeños hermanos.  
Allí estaban tus noches,  
todavía con las estrellas de otro mundo,  
y allí tu amorosa soledad, tu vida, tus recuerdos.  
Y allí estaba yo como una angustia para ti,  
y tu trabajo y el sudor de tu frente,  
y el canto de los sapos en las sombras,  
y el tinajero en el corredor de la medianoche,  
y las lluvias nocturnas que nos lanzaban a un oscuro amanecer.  
¡Estábamos tan cerca de los árboles, del río y la montaña!...  
Yo con mi alegría donde cantaba el cristofué,  
tú con tu vida dura, con golpes y nostalgias,

## APÉNDICE

de pie ante los días de mi infancia.

## MI PRIMER POEMA

*Yo no sé cómo escribí mi primer poema, tampoco lo he escrito. Mi primer sueño fue cuando tenía algo así como dos años, estaba todavía dormido en el cuarto de mis padres, detrás de la cuna había un pequeño altar con imágenes de santos y un vaso de aceite con un corcho, y una pequeña vela encendida que iluminaba todas las imágenes. Desperté una madrugada, no vi ni a mi padre ni a mi madre sino que escuché unos gritos en mi casa de Canoabo, que es un pueblo que está en medio de la selva entre Urama y Bejuma, en medio de la selva de Canoabo. Esa vez yo grité mucho y hubo una persona que estaba en mi casa, ella era una empleada italiana, me dijo: "No siga gritando porque su papá está matando una culebra". Mi padre no estaba matando una culebra, lo que sucedía esa noche era que estaba naciendo mi primera hermana. Mi primera hermana llamada Queti, así me lo contaron después. Yo no sabía quién era Queti. Yo estaba solo en la casa. Hay otra cosa más importante. Esa cosa es el misterio del poeta. A los diez años sucedió lo del viaje a Italia. Mi padre, que era italiano, había decidido que nos marcháramos a Europa. Antes yo andaba por Canoabo, asistía a la escuela primaria, y montaba en un burrito negro que mi padre me había regalado cuando tenía seis años, y ese burrito era mi compañero, me lo ensillaban en la casa, y cuando yo salía de la escuela paseaba por el pueblo, como hacen hoy en día los muchachos con sus bicicletas o sus motos. Para mí, el burrito era esa bella bicicleta o esa bella moto. La noticia del viaje a Italia no me dejó dormir y oí en Canoabo, ese pueblo rodeado de montañas, de cacaotales, de cafetales, de camburales, donde viven las serpientes, donde viven leones y dantas, animales maravillosos, oí, digo, las campanas del pueblo al amanecer. Nos alejábamos de Canoabo, mi madre iba montada en una mula con su paraguas de*

## APÉNDICE

*siempre, mi padre en un gran caballo y mis hermanas y yo en nuestros burritos negros, y mi hermano Chepino, quien estaba recién operado, venía acostado dentro de una hamaca llevada por dos hombres.*

*Pasamos todo el día lluvioso. Al atardecer llegamos a Urama, y ese día vi por primera vez en mi vida, a los diez años, el automóvil y la carretera. Mi padre había alquilado dos automóviles, nos montamos en ellos. Mi padre me llevaba a su lado. A Chepino lo llevaba mi madre en sus brazos. El automóvil pasó por El Palito, allí vi el mar por primera vez. Puerto Cabello me pareció una ciudad más bella que Roma, más bella que París, más bella que Londres, más bella que Nueva York. Mi padre nos llevó al hotel Universal, y al llegar ahí subí las escaleras, fui a la azotea, desde la azotea vi una ranchería, donde los arrieros de mulas, de burros, traían de los pueblos cercanos sacos de café, sacos de cacao, y al mismo tiempo cargaban a las mulas y burros con mercancías que vendían esas grandes casas alemanas como Blohm y Boulton, telas, comestibles que enriquecían y llenaban las pulperías y los negocios de esos pequeños pueblos.*

*Al anochecer mi padre me tomó de la mano, me llevó a visitar una familia de apellido Palermo, quienes tenían un bar en Puerto Cabello. Él se sentó a hablar con su amigo, y yo vi en un rincón del negocio una vitrina con una copa de chocolatines, eran chocolatines italianos. Palermo me llenó un bolsillo de chocolatines. Después mi padre me tomó de la mano, me llevó a los muelles. Estaba un barco allí que se llamaba el Venezuela, y resulta que como estaba iluminado el barco, me pareció mucho más grande y mucho más bello que el propio Puerto Cabello.*

*Al día siguiente salimos de Puerto Cabello, pasamos por Trinidad, por las Islas Canarias. En las Islas Canarias vi por primera vez las cerezas, que las vendían en una barquita. En Barcelona vi volar un zepelín. El destino era Italia, íbamos en un barco escorado. Para mí fue un descubrimiento extraordinario, me creó un sentido de la soledad, del océano. Recuerdo que en la proa del barco había unos mecates enrollados, yo me sentaba allí, veía el océano, y me iban apareciendo unas islas con el sol de las*

*tardés doradas, eran las Islas Canarias, después las costas de España, todo me parecía dorado. Llegamos a Génova y atravesamos Italia, hasta la provincia de Salerno. Ahí comienza mi poesía.*

*Comienza desde la selva de Canoabo, donde debajo de mi cama dormían ranas, y pasa por todos esos lugares extraordinarios como si uno estuviera volando cometas, cometas de trenes, de barcos, de ciudades, de hoteles, de luces, de música de barco. Creo que esta es una manera maravillosa de confesar su propia infancia, y la manera de cómo se ve el mundo. La poesía se inicia cuando uno comienza a ver el mundo. Pero el mundo lo ha visto mucho antes. Yo empecé a ver el mundo la noche que lloré en mi cuna. Cuando niño soñaba mucho. Mis tíos que vivían en Italia me traían libros de regalo, estaban llenos de dibujos muy bellos, de cuentos preciosos. Me los leía mi madre y me enseñaba italiano, eran cuentos hermosos de Pinocho, de castillos, de muchachos que viajaban por el mundo.*

*Cuando uno comienza a tener esta visión, con esa imaginación viajadora, que le producen a uno mucho los padres y los parientes, uno al fin y al cabo termina siendo un viajero. Se es un viajero, y un viajero de la muerte, incluso, de la vida y de la muerte.*

*A mí la muerte me preocupa horriblemente. Yo me someto a ciertos sentimientos religiosos, en los cuales no creí mucho cuando joven, cuando muchacho. Hoy día creo que tengo que someterme a ellos, porque de lo contrario estaría perdido en la nada, aunque yo soy un existencialista a la manera kierkegaardiana, en una nada mística. Yo pertenezco casi a una nada mística que me preocupa, y me mortifica inmensamente en la imagen de la muerte. Además yo no quiero sufrir, no quiero sufrir ni mi propia muerte, ni la muerte de los demás. Creo que la muerte es totalmente negativa para uno que está vivo.*

*En "Mi padre, el inmigrante", que comienza: -Venimos de la noche y hacia la noche vamos-, es una muerte total, es una muerte que comienza en la muerte y termina en la muerte. Comienza en la oscuridad y termina en la oscuridad.*

## APÉNDICE

*La muerte es simplemente un milagro, o simplemente un ciclo, que se cumple como una metamorfosis de la vida hacia la muerte, entonces lo conduce a la nada. Hay que filosofar un poco. La nada, la muerte es la nada. Puede ser que tenga una vida superior, o esté más allá donde está el Padre Eterno para que nos ayude en esta tremenda angustia en que nosotros, los seres humanos, vivimos.*

*Poesía (1984: 88)*

## TE AMO , INFANCIA

Te amo, infancia, te amo  
 porque aún me guardas un césped con cabras,  
 tardes con cielos de cometas  
 y racimos de frutas en los pesados ramajes.

Te amo, infancia, te amo  
 porque me regalaste la lluvia  
 que hace crecer los riachuelos de mi aldea,  
 porque le diste a mis ojos un arcoiris sobre las colinas.

¿Aún existen los naranjos  
 que plantó mi padre en el patio de la casa.  
 El horno donde mi madre hacía el pan  
 y doradas roscas con azúcar y canela?

¿Recuerdas nuestro perro que jugando  
 me mordía las piernas y las manos?  
 Nacían puntos de sangre, un pequeño dolor,  
 pero todo pasaba pronto con el sabor de las guayabas.

Te amo, infancia, te amo

## APÉNDICE

porque eras pobre como un juguete campesino,  
porque traías los reyes magos por la ventana.

Un día llevaste a la puerta de mi casa  
un hombre de barba que hacía bailar un oso a golpes de tambor,  
y otro día le dijiste a mi padre que me regalara un asno negro.

¿Recuerdas que tú y yo lo bañábamos en el río?  
¿Recuerdas que había una penumbra de bambú y helecho?

Te amo, infancia, te amo  
porque me ponías triste cuando estaba enfermo,  
cuando mi madre me hablaba de su tierra lejana.

¿Recuerdas? Una vez me mostraste un eclipse a las diez de la mañana  
y las aves volvieron a dormir.

¿Existe aún aquel niño sin parientes  
que un día bajó de la montaña  
y me pidió el pan que yo comía en la plaza de la aldea?

Te amo, infancia, te amo  
porque me dabas panales de miel en la casa de la escuela,  
porque me llevabas al sitio donde vivían las vacas.

Te amo, infancia, te amo  
porque me regalaste mi aldea con su torre,  
y sus días de fiesta con toros y jinetes y cintas  
y globos de papel y guitarras campesinas  
que encendían las primeras estrellas más allá de los árboles.

Te amo, infancia, te amo

## APÉNDICE

porque te recuerdo a cada instante,  
 en el comienzo del día y en la caída de la noche,  
 en el sabor del pan,  
 en el juego de mis hijos,  
 en las horas duras de mis pasos,  
 en la lejanía de mi madre  
 que está hecha a tu imagen y semejanza  
 en la proximidad de mis huesos.

## CLAUDIA

Mi nieta de dos años  
 se acerca a la cayena roja.  
 Comienza en su alma  
 un día de golondrinas.  
 Cada hoja es distinta en la brisa.  
 Todo vuela.  
 Un oso se mueve lento en las nubes.  
 Nieta, te regalo una garza  
 volando sobre el agua de las palmeras.  
 Para mí las palmeras en el agua son tristes.  
 Te regalo la mariposa azul  
 que vuela alrededor de la lámpara  
 de mi infancia.  
 Te regalo las telas  
 que bordaba mi madre.  
 Mi madre veía los naranjos oscuros.

## VIVENCIA TEMPORAL

Me llevaron a un sitio antiguo de ladrillo y mármol,  
 de abovedados techos relucientes.

## APÉNDICE

En la penumbra donde moraban los muertos.  
 Había campanas en los rincones,  
 cierta soledad de telarañas.  
 Podían ser sacerdotes, pues vestían largos trajes oscuros  
 y dedicaban su tiempo al cultivo de la huerta.  
 Desde una ventana pétrea me dijeron: "En aquella colina  
 verde también hay muertos. Por eso le hemos sembrado eucaliptos".

Los colibríes se acercaban a las flores con un poco de sol.  
 Vi lámparas de aceite en los corredores,  
 oí murmullos en las sombras.  
 Abrieron un ataúd  
 donde descubrieron mi rostro  
 hecho para oír el silencio melódico de las arboledas matinales.

## CREPÚSCULO DE SOLEDAD

Vuelve a pasar el día por estos árboles quemados por el rayo,  
 por estas grandes rocas donde danzaron los enmascarados,  
 donde una mujer sale y tiende ropas fúnebres,  
 o algún pañuelo rojo  
 que bate el viento cálido del canto de los gallos.

Vuelve a pasar el día por esta soledad,  
 por esta soledad de espesas flores,  
 de negras mariposas  
 que vuelan lentamente por los ojos,  
 por la orilla del cielo,  
 donde los negros abren las moradas frutas del cacao  
 y miran un crepúsculo de guacamayos espectrales.

## APÉNDICE

## NUEVO DÍA

Recordamos vagamente el mar al amanecer.  
La luz tiene color de sardinas.  
Las calles van hacia las redes,  
hacia la penumbra donde se balancean los veleros  
sobre lentos colores de algas.  
El amanecer tiene un olor de mujer despeinada  
que sale del mar.  
Una resaca oscura trae caracoles  
y el día nos devuelve el cuerpo de la mujer  
que está hecho para recostarnos blandamente sobre la arena.

## VALLE DE SAN JUAN

Nada más que el aire de las palmas  
donde se refugian los contrabandistas,  
y barriles que van rodando hacia la sombra.

Aire de Cristóbal Colón,  
brillo de espada en el ámbito caliente.  
El tiempo detiene aquí un sonido de guarura salobre,  
casas ocultas entre flores,  
y ofrece una absorta soledad  
en la luz de los racimos de dátiles.

## DOCUMENTO DE LOS SENTIDOS

He aquí un propósito de alucinado,  
un paso más a orillas del abismo,  
hacia el fondo agreste de la música,

## APÉNDICE

donde duerme una pastora rodeada de las yerbas del año.

Hacer un relámpago sobre materiales de sombra,  
iluminar hongos en rincones forestales,  
despertar el agua en su silencio de serpientes azules.

He aquí que soy un habitante del sonido, de la humedad, del hueso,  
en un espacio turbio de mercado,  
donde se derraman las manzanas y las piñas,  
donde brilla el ojo de la sardina.

Había dejado atrás a mis padres recogiendo bellotas en el crepúsculo,  
vistiendo espantapájaros en una luz de confín.  
Mis hijos vinieron de la sombra pastoreando conejos,  
recogiendo estrellas en el césped.

¿Dónde estaba yo cuando descubrí la música  
que hace desbordar las flores del día como un espejo?

Mi edad había iniciado una cacería de venados bajo las palmas,  
había guiado el entierro de un labriego  
hacia el paraje lúcido de las cigarras.

¿Hacia dónde iba yo cruzando las noches del bambú  
y la luz de los gavilanes?

Entré en la ciudad oyendo campanas,  
mirando las ventanas abiertas en un mes claro.

El perfil resume a los arcángeles,  
despierta estatuas en el crepúsculo.  
La ciudad después de la lluvia  
es el espejo oscuro de los mendigos.

## APÉNDICE

He aquí un propósito de alucinado:  
fundar un espacio de lumbres, de escarabajos, de rostros  
en el documento de los sentidos.

## EN EL FONDO FORESTAL DEL DÍA

El acto simple de la araña que teje una estrella en la penumbra,  
el paso elástico del gato hacia la mariposa,  
la mano que resbala por la espalda tibia del caballo,  
el olor sideral de la flor del café,  
el sabor azul de la vainilla,  
me detienen en el fondo del día.

Hay un resplandor cóncavo de helechos,  
una resonancia de insectos,  
una presencia cambiante del agua en los rincones pétreos.  
Reconozco aquí mi edad hecha de sonidos silvestres,  
de lumbre de orquídea,  
de cálido espacio forestal,  
donde el pájaro carpintero hace sonar el tiempo.

Aquí el atardecer inventa una roja pedrería,  
una constelación de luciérnagas,  
una caída de hojas lúcidas hacia los sentidos,  
hacia el fondo del día,  
donde se encantan mis huesos agrestes.

## CÓNDORES

Los cóndores se agrupan para dormir  
en la roca solitaria de la sombra,

## APÉNDICE

encogidas las cabezas en la curva de las alas,  
bajo el oscuro viento de los frailejones.  
Alguna estrella ilumina sus ojos  
que aún vigilan en la noche,  
y abajo, en el abismo de las luciérnagas,  
el sueño mueve las cabezas ásperas de las serpientes.  
De piedra en piedra baja la montaña,  
de silencio en silencio de la muerte,  
donde bala escondida alguna oveja.  
La noche reúne sonidos en los precipicios,  
brilla en las ramas deshojadas,  
como hielo de relámpago  
en la frontera melódica de los cráneos.

## EL LEOPARDO

El leopardo se refugia en la noche de las grandes hojas  
que brillan como fuentes,  
hunde en sus huellas escarabajos dormidos,  
da vueltas en su furor oscuro  
que tiene lumbre en los ojos.  
En torno suyo la sombra huele a vegetales de menta,  
dispersa luciérnaga entre las lianas.  
Los cazadores toman su piel  
y la tienden al viento como una constelación.

## ROSTROS CAMPESINOS

Un olor agrio de café maduro  
dispersa grumos rojos en la luna,  
grillos de luz violeta, cascabeles  
que envenenan el aire del helecho.

## APÉNDICE

Se ilumina la sombra de las cumbres  
y baja por los árboles el río  
sonando lirios blancos de penumbra  
hasta la oscura casa del silencio,  
donde enciende el maíz perlas quebradas.  
Nos circunda la noche grano a grano,  
con música de fronda en los confines,  
con guaruras indígenas que llaman  
la tristeza sombría de los muertos.  
En la luz de la lámpara va huyendo  
un espacio de yerbas, de tabaco,  
de terrones azules y de ranas.  
En círculo, los rostros campesinos  
oyen el cuento antiguo de los astros.

## LABRIEGOS

Los labriegos vinieron a la tierra roja  
contra un pesado viento de ceniza,  
hundiendo las manos en la pelambre áspera de las cabras,  
con duros perfiles frente a las lejanías.  
Había un asno herido por un alucinado,  
un asno con los ojos abiertos  
que no había aprendido a quejarse,  
y más aún, una mujer acostada,  
y junto a ella un niño boca arriba,  
que había muerto en las horas de la noche.  
Crecían las yerbas duras  
y había una soledad caliente de azules moscardones.  
Los labriegos cavaron en la tierra roja una cruz olvidada.