

Garmendia, Ochoa y Pichardo

Vida, abyección y muerte
o proyecciones de un río

Jairo Brijaldo Acosta

*Este río para mí no es río
es agua que se mueve con pena
delante de mis ojos
Yo no quería mirarlo
¿A esto me trajeron?
Yolanda Pantin.*

TODO FLUYE

La imagen del río representa un leitmotiv dentro del pensamiento del hombre occidental desde sus más antiguos registros culturales. Es así como en la Grecia presocrática encontramos una dialéctica que plantea la existencia como el resultado del conflicto entre los contrarios, mercurizada por el fuego; “nada es” por cuanto todo es constante fluir, como el río en donde nadie se baña dos veces con la misma agua. Estas sentencias esgrimidas por Heráclito permanecen en el pensamiento del hombre moderno como el logos revelador de la intrascendencia del ser humano.

El río como isotopía se delimitará en este estudio a un río: El Río Turbio, hidropónimo que se ubica en el estado Lara (Venezuela) y funciona en este trabajo como estructura en una Travesía Temática Comparada (Camarero-Arribas, 2002) que sirve de conexión para relacionar un corpus compuesto por tres obras: *Memorias de Altagracia* (1974) de Salvador Garmendia, *Cantos Hiperrealistas* de José Luis Ochoa (Premio de poesía Paz Castillo 1992) y *Ofrendas al Asombro* (2002) de Orlando Pichardo (Premio de poesía Antonio Arraiz 1998). Un texto narrativo y dos libros de poemas.

Los tres autores a estudiar comparten, al igual que el río Turbio, una relación directa con la ciudad de Barquisimeto, aunque este análisis no pretende establecer una relación genética de causa, sino la imagen universalizada del río.

EL RÍO COMO ESCENARIO DEVELADOR

La fantasía es el recurso por excelencia de la niñez originándose de la relación lúdica con la realidad, que al decir de Umberto Eco (1996:145): “La ficción tiene la misma función que el juego”. Es así como el niño narrador en *Memorias de Altagracia* desarrolla lo fantástico en múltiples escenarios: la casa, los pasillos, el tejado, el río... éste último es el ambiente a estudiar ya que es en él donde el personaje narrador juega a los piratas y a la guerra en una simulación que lo separará de su verdadero contexto físico para instalarlo en el plano superior de lo fantástico y en donde percibirá la perturbadora imagen del *otro*. El narrador describe el aspecto de aquel río en su función de escenario de la siguiente manera: “No era un río verdadero del todo, sino un gran camino de arena roto en varios sitios por algunas venas de agua de color ceniza. [...] Era el río Turbio” (Garmendia, 1991: 120). La inocencia del niño se corresponde en su totalidad con la pureza del río; un río limpio en donde la vida se refleja constantemente en la naturaleza. Este ambiente natural es el centro de desarrollo de las aventuras del niño protagonista y de su amigo Alí.

El niño narrador invoca a la fantasía por medio de la lectura apasionada de cuentos de aventuras, entonces el río se transforma en mar, las rocas en grandes embarcaciones y la ciudad, conformada por vetustas iglesias y variadas chozas, es mirada por la fantástica visión infantil como una ciudad de blanquísimos palacios, fortalezas y calles de oro. No son Alí y compañía, sino Yánez y Tigre, personajes transfigurados del metatexto.

Para Milner (1990) la fantasía es el resultado del juego basado sobre los límites de la representación humana, es el aspecto lúdico como representación extralimitada de la realidad. En el río la fantasía le muestra al niño la imagen de la mujer, imagen diferencial representativa del *otro*. Y es precisamente durante el juego cuando unos personajes monstruosos raptan a la viuda doña Manuelita, de poco menos de 15 años, la arrastran y la llevan a quemar ante los ojos fantasiosos de los dos niños:

Oye, si vieras como patalea, la pobre. Tiene los fustanes remangados. Espera. Voy a mirarla ahí, en el medio, en todo el medio. ¡Ahí! ¡Dios mío, que cueva más enorme tiene! Debe ser la misma boca del infierno.

—¡Pardiez!
Mírala tú. (p. 122)

Dentro de los límites del río se inicia el reconocimiento corporal de la diferencia complementaria. Según Víctor Bravo (1991: 42) “la revelación del cuerpo es la revelación del infierno”. Esta inquietud no es más que la necesidad orgánica de encontrarse y de prolongarse para así continuar en el *otro*, ante la certeza de la finitud que implica la existencia humana y de la descalificación de ideales divinos y a sus consecuencias. Así pues el hombre en plena libertad, libertad paradójal que le permitirá descender hasta el fondo del infierno, en donde descubrirá la proclama de Heráclito que afirma “el bien y el mal son una sola cosa, que uno y el mismo es el camino hacia arriba y hacia abajo” (Tomado de Capelletti, 1991:8).

El niño narrador observa el cuerpo de la mujer con sus hendiduras y resalta la presencia del órgano reproductor femenino como una cueva que lo podría conducir hasta el mismísimo averno, por lo tanto el personaje refleja gran inquietud por abordar ese infierno hasta ahora vedado. Esta imagen del cuerpo distinto develado en una proyección fantástica se hace reiterativa ante la mirada pícara de los dos personajes:

—Espera. ¿Ves a esas dos mujeres allá abajo? Están desnudas.
—¡Coño!
—Pero son flacas. Una bebe en un cráneo humano y la otra está mordiendo un brazo.
—¿Seguro que nos van a degollar?
—¡Eso me temo , mi fiel maharato!
—¡Fuego, fuego!
—¡Calla, imbécil! ¿No ves que han salido las bayaderas? ¡Ah, que música! Con sus velos de oro y plata. ¡Están desnudas!
—¿Todas desnuditas?
—Míralas bien. ¿No ves esa cosita negra, ese montoncito de pelos negros? Hay uno, dos, tres, trescientos. Es eso, ¿entiendes? ¿No lo habías visto nunca? Míralos, míralos bien; míralos hasta que te canses. ¡Míralos antes de morir, carajo!
—¡Ahora, fuego!
—¡Fuego ahí... ¡Con mil diablos, esto es el infierno! (p.127).

Bataille (1959:10) en *La literatura y el mal*, en su estudio sobre Emily Bronte expresa que “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”, también explica que el sexo supone la defunción, ya que es por medio de la sexualidad en donde el ser sufre un desdoblamiento que le permitirá reproducirse y “reproducirse es desaparecer” es dar paso a otro que nos susti-

tuirá en este devenir. El niño personaje es atraído en el río por el sexo opuesto en un *nisus sexualis* que según Heinrich Kaan (Foucault, 2000:258-259) el instinto sexual es una fuerza cuya única finalidad es la cópula, antecedida por todo un proceso que se desarrolla en el juego infantil basándose en la *phantasia* o “imaginación mórbida” y en la curiosidad por el conocimiento de su cuerpo y el del *otro*. Según Kaan es precisamente “la *phantasia* o la imaginación la que induce a todas las aberraciones del hombre” y nombra entre las más terribles: La onania (*onania sive masturbatio*), la pederastia (*poerorum amor*), el amor lésbico (*amor lesbicus*), la violación de cadáveres (*violatio cadaverum*), el bestialismo (*cocubitus cum animalibus*) y el hacer el amor con estatuas (*expletio libidinis cum statuis*). El sexo y la muerte según Baudrillard (2002: 7) es el resultado de la evolución, ya que la entropía era la forma primitiva de los seres vivos, costando millones de años el lograr la diferenciación que permite a las criaturas vivas reproducirse para luego morir en una relación sexo-reproducción-muerte.

La idea del movimiento como esencia de la vida también la comparte Bergson (1912: 39) quien propone que el ser viviente es sólo un lugar de paso, “cada generación se inclina en la que sigue”. De esta forma la vida no es más que prolongación. La ruptura de este curso vital representa la muerte inmediata, tal es el caso de los personajes Canela y Matagatos. Canela decide romper las reglas del paso generacional encerrándose en su casa, con el proyecto del camión llamado “peligro amarillo” hasta morir dentro del mismo. Matagatos con sus habituales prácticas zoofílicas –*Concubitus cum animalibus*, según Kaan– se aferra a su individualidad negándose a la tendencia reproductiva, situación que lo transforma en un monstruo inocuo que lo instala en el plano de la animalidad.

Las escenas de Canela y Matagatos se desarrollan en El Tocuyo, lugar que representa a la muerte en el texto y en donde todos los personajes están signados por la tragedia. La muerte relacionada con el pueblo y su movimiento telúrico, también tiene un río que como dice el propio narrador es “un río de veras que sigue su camino al mar” (p.181). Es un río que realmente tiene un punto final: el mar. Es desde allí, desde el pueblo devastado en donde la visión fantástica infantil se neutraliza. Surge el personaje con plena conciencia de su finitud y de su intrascendencia. El burócrata improductivo en medio de un ambiente sórdido que asume con resignación el seguir circulando, el continuar dando paso: “Debo marcharme entonces, debo irme de aquí, debo marcharme ahora, lejos” y así finaliza la historia de este personaje garmendiano en *Memorias de Altagracia*. Concluiré el capítulo con la estremecedora sentencia de Baudrillard (1989:47) quien afirma

que “el acto sexual se entiende como un acto ritual, ceremonial o guerrero, en el que la muerte es el desenlace inevitable”.

UN RÍO TURBIO Y UNA CIUDAD

“Un río turbio y una ciudad” poema perteneciente al libro *Cantos Hiperrealistas* (1997) del poeta José Luis Ochoa presenta a un río turbio en donde la palabra “turbio” funciona más como adjetivo que como nombre propio representando a la abyección universalizada. El río de *Cantos Hiperrealistas* ya no es el escenario de juegos fantásticos y maravillosos evocados en la visión garmendiana, sino la metaforización del hombre confundido, excrementicio, maloliente y por tanto excluido.

Estable al colocar la idea de la moral ya no dentro de un plano metafísico de verdad absoluta, sino como una invención histórica, y si la moral es una invención histórica, entonces es creada por el hombre al igual que la idea misma de Dios. Desde allí el hombre se instala en el centro del universo. Es el nuevo tiempo del humanismo, en donde el hombre se plantea infinitas inquietudes que lejos de aclararle el panorama lo dispara a un espacio sin ninguna estructura y con una gran sensación de abandono y desamparo. Ciorán (1993: 58) lo explica de la siguiente manera: “nos las ingeniábamos para demoler reputaciones, la de Dios en primer lugar; pero en nuestro descargo hay que decir que aún nos esforzamos con mayor encarnizamiento por arruinar la nuestra, al impugnar y desacreditar nuestras verdades”. Hablar de la moral y de Dios y de sus respectivas muertes, resultaría muy escueto sino se nombrara a uno de sus más polémicos estudiosos: Nietzsche. Sobre el origen de la moral y por extensión el de Dios Schutte (2002: 166) lo expone de la siguiente forma:

En *Más allá del bien y del mal* (Nietzsche) señala que la moral del rebaño surgió del temor, y en *La genealogía de la moral* sostiene que la moral del dominio, nació simplemente con la auto-afirmación. Por auto-afirmación entendió Nietzsche el hábito, por parte de las personas más poderosas en una sociedad, a considerar nobles sus propias decisiones (...). Además de esta interpretación, predominantemente política, Nietzsche consideró una interpretación del origen de la moral de orientación estética. (...) Fue consecuencia de la determinación de los seres humanos a aparecer menos vulgares, más humanos, más nobles de lo que realmente eran.

El hombre en este contexto es expuesto a las diversas visiones del mundo y a sus distintos discursos del poder aberrado, que excluye a las grandes mayorías y los transforma en seres marginales. Observemos como actúa la

exclusión y marginación del hombre caído en la metáfora del río presente en el poema de Ochoa:

Hoy he vuelto
un poco avergonzado a tus orillas
mi querido río maloliente
y he tomado un pedazo de tus aguas enfermas
entre estas manos vacías
las que te abandonaron como familiar descarriado
en tus primeros pasos
las que bebieron y corrieron
tras otros ríos
menos turbios
tras otros amores
y otras ciudades.

Uno de los principales motivos para justificar la marginación y exclusión social en la historia del hombre occidental ha sido precisamente el mal olor. Corbin (1987: 25), explica en su libro *El perfume o las miasmas* como “fetidez y humedad definen a la corrupción”, también muestra la visión del mundo desde los siglos XVIII y XIX y que aún hoy persiste, en donde los grupos sociales marginados eran calificados o descalificados según el grado de pestilencia. El mal olor significa pecado, y el pecado hay que castigarlo, argumento aún vigente para justificar el tratamiento discriminatorio para los grupos sociales considerados marginales o abyectos. Corbin (1987:159) afirma que “la ausencia de olor que importune permite distinguirse del pueblo pútrido, hediondo como la muerte, como el pecado, y de paso justificar implícitamente el tratamiento que se le impone”. Es así como el homosexual huele mal ya que comparte la fetidez que significa ser símbolo de la analidad y es partícipe de la hediondez animal; la palabra “puta” es un supuesto derivado del latín putida (hedionda), ya que “una práctica excesiva del coito provoca un verdadero derrame espermático en los humores de la mujer [...] y engendra un olor insoportable” (Corbin, 1987: 57). Además el campesino también huele mal y el símbolo perfecto resulta la porqueriza Dulcinea del Toboso; los judíos y los negros también huelen mal en este discurso que descalifica, como estrategia del poder aberrado en su búsqueda del dominio sobre el *otro*. Es así como el poeta Ochoa utiliza un sujeto lírico que habla a su semejante, el río:

Mientras tanto seguimos nuestra triste convivencia
Vuelvo a orinar
A defecar en tus riberas

Mi ofrenda diaria.
Mientras tanto miro la ciudad
Y la admiro y la reniego.

Hasta que un día
También tú y yo río inmundo mío
Ya no estaremos en cualquier ciudad mal querida
En esta tierra de gracias
Desapareceremos lentamente y sin sosiego
“como dicen que mueren los que han amado mucho”.

Río y hombre en planos paralelos alimentados por lo excrementicio y putrefacto. Son hombre y río en el limbo del abismo, aislados, satelizados ante la mirada indiferente de la ciudad que está hecha a su imagen y semejanza: “ tu ciudad que te da la espalda/ te mira con desdén y tapa sus narices/ para no aspirar/ tus pestilencias./ Ella no sabe/ que está hecha a imagen y semejanza tuya”... Dice el poeta Ochoa.

Es la presencia del hombre orgánico con todos sus fluidos y debilidades, con todas sus pestilencias en medio de la inhóspita ciudad que se transforma en río escatológico donde el hombre desvelado se presenta con toda su corporeidad:

Caracas sin amor es lo peor
repite con cansancio un impúdico Eros
y muestra sus genitales
se masturba sin decoro en las esquinas
de la ciudad indiferente. Deambula entonces sin sentido
el dios leproso
por los cines
por los centros comerciales
por los prostíbulos sin amantes
que oculten ya sus pasiones
su dolor
en los cuartos rotos por el tiempo
de tanto desamor.

Fragmento del poema “Eros en las calles de Caracas” del mismo libro de Ochoa en donde Eros no tiene nada en común con el dios alado, es un hombre que deambula con el peso de su corporeidad y organicidad por la ciudad in-munda como el río en una aislada y satelital relación con el mundo. La ciudad hecha a imagen y semejanza en el planteamiento poético de José Luis Ochoa da lugar al argumento y análisis de los elementos claves que

caracterizan el lado oscuro de la ciudad moderna: el suburbio y la calle torcida, la calle de la tolerancia e hija del suburbio. Pero se debe aclarar el concepto de suburbio y tomaremos la palabra de uno de los más grandes urbanistas de occidente, se trata de Le Corbusier (1975: 54) quien lo enuncia como “casitas mal construidas, barracas de plancha (...), dominio de pobres diablos que agitan los remolinos de una vida sin disciplina: eso es el suburbio”. El esfuerzo investigativo de Le Corbusier lo lleva a expresar que “los suburbios son los descendientes degenerados de los arrabales” (p.51), a los que condena a la pena de muerte en su libro *La ciudad del futuro* cuando afirma “que hay que suprimir el cinturón piojoso de los arrabales, trasladar éstos más lejos” (1962: 59). La lucha del urbanista suizo-francés no fue sólo contra los arrabales, sino también contra las calles torcidas por considerarlas el producto de la animalidad y en contraposición plantea la idea de la calle ortogonal, la recta, ya que esta última implica perfección.

Pero la tendencia de los “indisciplinados” –como los llama Le Corbusier– a recorrer los caminos oblicuos resulta bastante común en la literatura y en la cultura del hombre occidental. “Me encontré en una selva oscura, por haberme desviado del camino recto” dice Dante consternado en sus primeras líneas de la *Divina Comedia* en su entrada al infierno. Y es que esta calle sesgada, la del arrabal, es la misma por donde camina “el impúdico Eros”, por donde se pasea el Marqués de Sade, en donde se detiene Don Juan Tenorio; es la misma calle en la que circula apresurado Pasolini en búsqueda de la muerte. Esta calle inmundicia al igual que el río escatológico siempre estará presente en la ciudad, “que está hecha a imagen y semejanza” suya. Le Corbusier finalmente admitió, con cierto dejo de tristeza que “también tenemos derecho a decir que una calle recta es muy aburrida para recorrer a pie; nunca se termina (...). La calle curva en cambio divierte por sus imprevistos contornos” (1962: 126).

DAR DE BEBER ES MI MÁS ANTIGUA COSTUMBRE

“Río Turbio” poema perteneciente al libro *Ofrendas al Asombro* (2001) del poeta Orlando Pichardo es el último elemento literario en esta Travesía Temática Comparada, ya que a diferencia de la visión fantástica garmendiana en *Memorias de Altagracia* en donde el río devela, y del aspecto abyecto y maloliente del río en la poesía de Ochoa, observamos un río receptor de inmundicias que en su función revitalizadora cumple con un importante desempeño en la ciudad moderna.

Todos se burlaban de él
Tiraban sus excrementos

En los hombros de su orilla
Nadie pensó
Que podría en su silencio
En su escondida fuerza
En el aroma de su historia
Poseer de nuevo
Como un dios enamorado
El valle que talló en el tiempo.

El poeta Pichardo muestra un río pasivo que cumple con su función de limpiar que a decir de Corbin (1987: 107) “limpiar no es tanto lavar, sino drenar, lo esencial es asegurar el desalojo, la evacuación de las inmundicias”. El continuo movimiento implica la expulsión de toda la porquería producida por el exacerbado consumo de la ciudad. El río cumple a cabalidad con la labor que le ha tocado desempeñar gracias al mal entendido “progreso”, en donde la función primigenia del río de “dar de beber” al hombre y observada ya en la visión garmendiana se transfigura en cloaca. El río del progreso sesgado es un río inmundo, que una vez prostituido pasa a ser un elemento marginal más; se integra al plano de los excluidos, como lo explica Rigoberto Lanz (2000:76) “la promesa modernista del “progreso” de la humanidad ha sido rudamente desmentida por las miserias de la civilización occidental”, pero desde su mansedumbre el río como metáfora del hombre y de su desilusión se transforma en cuerpo vivo, se estremece en forma violenta para recuperar su espacio perdido, su protagonismo y vitalidad por medio de la destrucción. Observemos el apocalíptico río en la propuesta de Pichardo:

Y se vino con fuerza y todo
Y trajo la muerte
Y derrumbó vanidades y puentes
De nuevo señoreó en la tierra
Y dijo
—Soy el río—
Es más antigua mi historia
Que la que el hombre ha erigido sobre su sangre
No es mi sino el doblegarme
Tampoco incitar a la muerte.
Dar de beber es mi más antigua costumbre...

“Destruir es actuar, es crear a contracorriente” esto dice Cioran (1993: 75) e implica la muerte y la muerte no es más que el paso a la vida en una regeneración, tal como el invierno a la primavera. El río ya no como manantial de pureza, sino como canal de drenaje, como intestino, como fluir deyectivo que se encoleriza y ocasiona tragedia. Según Cioran (1993:34) “el

progreso es el equivalente moderno de la caída, la versión profana de la perdición”. El río es el medidor y reflejo de esa caída implícita en el progreso, es el río formando parte del plano in-mundo, el de los marginales junto al loco, al homosexual, a la meretriz y al lado de todo cuanto pueda oler mal a una sociedad enmascarada que se desdobra y proyecta en las pútridas aguas del río para luego renegarlos. Y es que cada ciudad que se digne de ser moderna debe tener, cuando menos, un río-símbolo que sea espejo y representación de su sociedad... que huela a excremento, a infierno...

Bibliohemerografía:

- Bataille, Georges. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1959.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. (5ta ed). Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. *La ilusión vital*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.
- Bergson, Henry. *La evolución creadora*. Madrid: Renacimiento, 1912.
- Bravo, Víctor. “Del cuerpo y de la fealdad”. *Solar*, (Mérida), (7):41-44, ju’-sep’; 1991.
- Camarero-Arribas, Jesús. “Comparatismo y teoría literaria”. *Anthropos* (Barcelona), (196): 127-137; 2002.
- Capelletti, Angel. *La estética griega*. Mérida: Consejo de Publicaciones, 1991.
- Cioran, E.M. *La caída en el tiempo*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- Corbin, Alain. *El perfume o el miasma*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Corbusier. *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Infinito, 1962.
- _____. *Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*, (3ra ed). Barcelona (Esp): Ariel, 1975.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona (Esp): Lumen, 1996.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Garmendia, Salvador. *Memorias de Altigracia*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Lanz, Rigoberto. *El discurso posmoderno: crítica de la razón escéptica*. (3ª ed). Caracas: UCV-CDCH, 2000.
- Milner, Max. *La fantasmagoría*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Ochoa, José Luis. *Cantos Hiperrealistas*. Caracas: Eclepsidra, 1997.
- Pichardo, Orlando. *Ofrendas al asombro*. Barquisimeto: Fondo Editorial UCLA, 2001.
- Schutte, Ofelia. *Más allá del nihilismo*. Madrid: Laberinto, 2000.