

LA DOBLE MIRADA DE "ANFISBENA"

ENSAYO SOBRE LA NOVELA HOMÓNIMA DE J.M. BRICEÑO GUERRERO

Bernardo Enrique Flores

Universidad de Los Andes - Táchira

Resumen

El presente trabajo es una aproximación hermenéutica a "Anfisbena Culebra Ciega" de José Manuel Briceño Guerrero, escrita bajo el heterónimo de Jonuel Brigue y publicada en Venezuela en 1992. La obra devela a lo largo de su recorrido narrativo, un tema esencial: la caída del ser, escindido en dos pedazos como un Dionisios fragmentado. En el guerrillero, el personaje central de la trama, se debaten dos voces: A y B. Desde B se plantea una búsqueda de lo verdadero, esencial e inmutable, al tomar conciencia de su finitud, sin atreverse a dar el salto, a ir más allá de esa infinita mismidad, a realizar la apocasteis que podría finalmente reconstituirlo en su esencia totalizante, sino que prefiere reconstruirse a sí mismo, afirmarse a través de los recuerdos de las cosas vividas en su relación con el mundo. Por su parte, la voz de A se muestra como la Otredad, como la alteridad que revela la esencia, como destinador del sujeto (B) en la búsqueda de la comprensión de sí mismo y el mundo, representando una visión verdadera y permanente, desde una dimensión superior en el hombre, más allá de lo tangible, de lo verbalizable.

Résumé

Tout a long de son parcours narratif "Anfisbena Culebra Ciega", révèle un thème central la chute de l'être scindé en deux morceaux tel que Dionysos morcelé. Dans le guerrillero personnage central de la trame, combattent deux voix: A et B. Dès B se projète une recherche du

vrai, de l'essentiel et de l'immuable, mais elle préfère se construire soi-même, s'affirmer à travers des souvenirs, des événements vécus, dans sa relation avec le monde. Quant à A, sa voix se montre comme l'Autre, comme l'alterité qui révèle l'essence, comme le destinataire du sujet (B) dans la recherche de la compréhension de soi-même et du monde en représentant une vision vraie permanente, à partir d'une dimension supérieure chez l'homme, plus loin du tangible, du verbal.

Abstract

The present literary work is an hermeneutical approximation to "Anfisbena Blind Snake" of José Briceño Guerrero, written under the heteronym of Jonuel Brigne, and published in Venezuela in 1992. The essay tells us through his long narrative road, an essential theme. «The fall of man», divided in two pieces like a fragmented DIONYSIOUS. In the guerrilla man the central character of the plot two voices argue one against the other: A and B. From B a search for the true, the essential and the immutable of the human being is stated, taking conscience of his end without daring to give a jump, just to go beyond that endless sameness to perform the «Apocastásis» which could finally rebuild himself, to affirm himself through the remembrances of the living things in relationship with the world. On the other hand, the voice of A shows himself as the opposite thing, as the alterity that reveals the essence, as the receiver of the subject (B) in the search of the comprehension of himself and the world representing a true and lasting, vision, from an upper dimension in man beyond the tangible and the verbalizing things.

EL PROBLEMA DE LA OTREDAD

"Si fuéramos de una sola pieza seríamos cosas, no personas. Se es persona porque se lleva el espejo (...) dentro de sí. Espejo parlante, que nos permite vernos (casi) como vemos a los otros, como si fuéramos (...) otro yo".

José Luis L. Aranguren:
El Yo, el sí mismo, el otro y El Otro.

He aprendido de los artistas, cuando son auténticos creadores, que más que un elogio de su persona, estiman la crítica y la justa valoración de su obra. Me propongo en este trabajo intentar una aproximación a la multiplicidad de lecturas que sugiere la última novela de José Manuel Bricceño Guerrero, bajo el heterónimo de Jonuel Brigue, y que fue publicada por Ediciones Greca en Marzo de 1992 con el nombre de ANFISBENA Culebra Ciega; obra ésta signada por una extraña paradoja, pues a pesar de ser la que mejor revela la acmé del poética y filosófica, es sin embargo la que escritor y pone en evidencia su madurez menos comentarios, por no decir ninguno, ha recibido de la crítica literaria.

Es necesario señalar que la anfisbena, o morrona como es conocida en el Estado Trujillo, es una culebra ciega cuya cola imita perfectamente a la cabeza, y por ello ofrece el engañoso aspecto de un reptil bicéfalo, una especie de Jano metamorfoseado en serpiente. La novela que nos ocupa devela, a lo largo de su recorrido narrativo, un tema, a mi modo de ver, esencial: muestra la caída del ser, escindido en dos pedazos como un Dionisos fragmentado. En el guerrillero, personaje central de la trama, se debaten en encarnizada lucha, como Menelao rescatando a Helena en los campos de Troya, dos voces: A y B. El guerrillero ha sido capturado y condenado al exilio, está en una situación límite, como diría Heidegger, y toma consciencia de su propia finitud. Entonces actúa la voz de B. Intenta, inicialmente, búsqueda de lo una verdadero, de lo inmutable, de lo esencial. Pone en tela de juicio, como en una reducción o epojé, todas las cosas sabidas hasta ahora.

“Me habían enseñado doctrinas sobre Dios, el origen del mundo, el sentido de la vida, la misión del hombre sobre la tierra, los derechos y deberes, lo justo y lo injusto, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, la muerte y el más allá, los ideales, la patria, las virtudes, la felicidad. Yo las había aprendido ingenuamente como conocimientos, y resultó que no eran conocimientos sino creencias. Creencias cuya fuerza y valor dependían de que fueran creídas (...). No niego la utilidad ocasional de tal estado de cosas, pero yo esperaba y deseaba la certidumbre de lo verdadero”¹.

De pronto, parece cobrar consciencia de su propia fragmentación, de una escisión casi aporética, casi irresoluble.

“No pude aceptar que el hombre fuera la medida de todas las cosas. Cuando más, sería la medida de todas las cosas suyas, de las cosas hechas por él, pero era evidente para mí que el mundo hecho por el hombre anidaba en un mundo mayor, independiente de su juicio, y se construía con materiales dados, recursos formales dados, fuerzas dadas, desde un centro de consciencia dado que y ignoraba su origen. A menos que el hombre fuera Dios mismo, un Dios caído en la amnesia y la fragmentación, o desde siempre ignorante y en pedazos. ¿Podría ser Dios en tal caso?”².

B tiene consciencia de su finitud, y llega incluso a reconocer que la personalidad es una leve, efímera y evanescente máscara.

“Me gusta que hayas desarrollado tu personalidad de esa manera; —dice B— era de esperar según tu familia, tu crianza y tu inteligencia. Pero eso es un arreglo para enfrentar las cosas del mundo y los problemas de convivencia, una máscara en el mejor sentido de la palabra, una guardia, un sistema de actitudes y hábitos contruidos en torno a la chispa de tu espíritu, un vehículo de tu alma para transitar por las calles del ordenamiento social establecido. Ahora bien, yo no soy una cosa del mundo, ni un problema de convivencia, ni una calle. Quiero que, cuando estemos a solas tú y yo, se caiga ese parapeto, se derrita esa máscara o te la quites, para dar paso a la comunicación íntima, de chispa a chispa, sin mediaciones inútiles. No es en el ámbito de la personalidad sino en el de la esencia donde somos amantes”³.

Pero no se atreve a dar el salto, a ir más allá de esa finita mismidad, a realizar la apocatástasis que podría finalmente reconstituirlo en su

esencia totalizante, sino que prefiere construirse a sí mismo, afirmarse a través de los recuerdos de las cosas vividas, a través de su relación con el mundo; y ante la pregunta ¿quién soy yo?, recurre como sujeto a la memoria⁴. Yo soy porque recuerdo, parece decir, “mi patria es la palabra”⁵, y comienza la interminable analepsia, una infinita retrospectiva cuyo relato de la infancia y de la adolescencia está intertextuado de múltiples voces del folklore, de las supersticiones y creencias populares, de la medicina y la imagerie popular, de los juegos de palabras, trabalenguas y adivinanzas, chistes, albures y rimas a los que Darlo Rey llamaba “logorrea coprofílica compulsiva”⁶, y que constituyen en sí, como formas estilísticas que marcan la producción estética de la novela, el valor poético de Anfisbena, rica, por cierto, en figuras literarias de gran belleza, de las que extraigo algunas metáforas escogidas al azar:

Sobre la percepción visual:

“Antes de eso mi vida fue tornátil, leve y vagarosa como las nubes nacaradas de ciertos amaneceres. Una placidez impersonal presidía todos los cambios; los estados de ánimo se interpretaban fácilmente, se convertían los unos en los otros a través de incruentas transformaciones en un juego hecho de matices de luz. Detrás de la apariencia no habla nada; todo era superficie, brillo de sol, vano devaneo del color”⁷.

Sobre el sueño, como imágenes oníricas del subconsciente:

“El joven, sentado en una silla frente a mí, tenía los brazos y el rostro apoyados sobre una mesa; dormía; sobre él volaban murciélagos gigantes en bandada (...)”⁸.

Sobre el niño:

“Un niño es una hormiga, un niño es un cuaderno de gaviotas, un niño es una casa de guitarras infranqueable a la muerte”⁹.

Sobre la polaridad de los sexos:

“La humanidad es un pájaro que vuela con dos alas, una masculina y otra femenina”¹⁰.

En realidad, todo el discurso de B no es sino la primera de las dos miradas del engañoso reptil bicéfalo, y estamos tentados a sospechar,

conociendo el manejo diestro que el autor hace de la ironía, que se trata de la mirada invidente de su cola.

“La culebra ciega no se sabe si va para un lado o para el otro. Pero en realidad no tiene dos cabezas. Es anfisbena para los enemigos. Yo me llamo Juan Parao, el del caballo jerrao con el casquillo al revés, pa’ que lo busquen pa’ un lao, cuando pal’ otro se jué”¹¹.

La segunda mirada, verdadera y permanente, resuena a través de la voz de A que confronta e inter-pela con frecuencia a B interrumpiendo su relato, como el nivel de una dimensión superior en el hombre, más allá de lo tangible, de lo verbalizable.

“Tu más bello mundo –le dice–: basura, basura dispersada al azar. Basura verbal (...). Despídete y consuélate pensando que las personas y las cosas son bellas solamente cuando te ves obligado a abandonarlas. Te mortifica la idea del exilio, pero qué tal si resulta que vas a tu patria verdadera; que el exilio real es ese basurero verbal donde te has apatriado vilmente. (...)”¹².

A se muestra como la otredad, como alteridad que revela la esencia, como destinador del sujeto en la búsqueda de la comprensión de sí mismo y del mundo.

“Te llamo desde la frontera de las palabras. Cuando la cruces callaré para siempre. Despídete. Pronúncialas por última vez. Una dimensión del ser donde no hay verbo te espera. El verbo es el hijo pródigo; regresa al silencio del padre”¹³.

B es el destinatario de los mensajes de A. Se siente “interpelado desde una dimensión más alta que las voces audibles”¹⁴, por una voz que lo instruye, que lo aconseja. Pero duda, y de nuevo se refugia en la palabra. “Los mensajes de la dimensión superior son sibilinos”¹⁵, se dice a sí mismo; y continúa el interminable relato de lo vivido. Finalmente, A se revela como la otredad con mayúsculas, omniabarcante, omnisciente, esa instancia de la que José Luis Aranguren se interroga metafísicamente “¿hay una otredad radical (...) más originaria que otredad y aliedad, de la cual todo procedería?. Remontándonos a ello el círculo aliedad -alteridad- mismidad se cerraría en la Otredad totalmente otra”¹⁶ He aquí la última sentencia de A.

“Yo grande, yo sublime, yo independiente del tiempo y del espacio, existo y soy consciente en virtud de la misma división que los engendró a ellos, yoes finitos y cosas finitas. Pero todos, yoes y cosas, proceden de la unidad originaria dividida; son una sola familia a la cual yo también pertenezco a pesar de mi inmensa superioridad.

La unidad originaria, la unidad sin más, sigue siendo. La división no la afecta. Quiero cerrar la herida incomprensible que engendró los yoes y las cosas, y también a mí, yo grande. Pero no puedo regresar a la inconsciencia inicial, a la inexistencia, solo. Por eso llamo a todos los seres, yo el gran ser, para que me acompañen en el viaje hacia la unidad inconsciente. Mientras quede uno solo, aún el más insignificante, no podré llegar, no se habrá cerrado la herida.

La herida es la palabra. Se derrama en mundos cada vez más sombríos y más caóticos sostenidos por la ilusoria coherencia del lenguaje. Abandónalos. Destruye esa falsa coherencia. Ven a mí, vayamos a la palabra inicial, madre sangrienta de todas las palabras, encontrémosla para destruirla también y cese toda multiplicidad”¹⁷.

Sentencia que enmudece y produce momentáneo terror en B y de la que apenas alcanza a balbucear:

“Mamá, mamá, ¡un loco!”¹⁸.

Comprender esta alteridad, esta disolución del propuesta de lectura: leer primero todos los discursos narrador en dos niveles de sí mismo, a lo largo de la estructura discursiva del relato, se facilita con la siguiente de A que aparecen en la obra; luego leer los de B y, finalmente, hacer una lectura lineal completa de la novela, de principio a fin.

Una observación cuidadosa de Anfisbena Culebra Ciega muestra que es una novela totalmente confesional y autobiográfica y está planteada desde la fenomenología, la búsqueda de lo trascendente, pues partiendo de la propuesta Husserliana la deriva hacia la fenomenología de Heidegger, hacia la visión de lo existencial. Es también una obra simbólica que nos abre el campo de la consciencia. El símbolo, nos dice Chevalier «tiende a percibir todas las dimensiones, todos los aspectos de la realidad; es decir, lo sensible y lo velado, lo manifiesto y lo oculto, lo inteligible y cuanto está más allá, lo consciente y lo inconsciente (...).

En otros términos, el símbolo revela a la vez al “otro” a través del objeto que nos estimula, y nos revela a nosotros mismos”¹⁹. Así, la división interior o fragmentación en A y B, las reiteradas alusiones a la serpiente y a la anfisbena misma.

“En una botella de aguardiente se mete una culebra ciega. El que se quiebra un hueso bebe de ese aguardiente, entonces la culebra camina por dentro, por todo el cuerpo, llega al hueso roto y lo remienda. Al que bebe de ese aguardiente con todos los huesos sanos, la culebra le camina también por dentro, por todo el cuerpo, y al no encontrar fractura, camina de atrás y le quiebra un hueso sano!”²⁰.

También el extraordinario relato del nacimiento del andrógino y las alusiones mitológicas (Gilgamesh, Kurushetra, Osiris, Hércules, Dionisio, Afrodita, entre otros), convierten a esta novela en una verdadera joya de múltiples lecturas, que ante el discurso pesimista de la vida contrapone a cada instante la visión afirmativa y vitalista, con una prosa envolvente y sugerente a la vez, cuyo ritmo es muy vertiginoso y en la que hay una permanente ruptura del espacio-tiempo narrativo. Por todo ello, la aproximación a la obra no puede hacerse sino desde el enfoque hermenéutico.

LA CARNAVALIZACIÓN ESTÉTICA EN «ANFISBENA CULEBRA CIEGA»

εἰκὴ κεχυμένων δὲ καλλιστος
φησὶν Ἡρακλειτος, ὁ κόσμος²¹

Este pensamiento de Heráclito, el efesio, no sólo constituye un preámbulo erudito, sino una de las claves principales para la exégesis de la “ficción narrativa”, “reflexión imaginante o imaginación reflexiva”, como calificara el poeta venezolano Alfredo Chacón²² al

singular, enigmático y desconcertante estilo de José Manuel Briceño Guerrero, desplegado en la obra que nos ocupa.

Nuestra exégesis parte de la visión de lo carnavalesco, observado en la confluencia contrastante de un tono y estilo caótico, hilarante, abigarrado y festivo, dado por la inserción y alternancia de diversos discursos, con un tono serio. Ejemplo representativo de esto lo hallamos en el fragmento siguiente:

“En Venezuela hay indios que celebran oficialmente certámenes festivos donde gana el que puede emitir pedos más sonoros y más largos. Este certamen no ha sido incluido entre los juegos porque la tolerancia cultural no llega a tanto, ni el deseo de aceptar valores estéticos no occidentales. El antropólogo francés que estudió este patrón cultural, practicaba la observación participante y confiesa que ni su más esforzado empeño lo sacó del último lugar. Pero no estoy entre esos indios. Si escuchan una bullita y sienten un olorcito, soy yo (...) Al que primero lo güelió, por debajo le salió”²³.

La factura estética de la obra revela la carnavalización en la heterogeneidad de los géneros discursivos y de las formas de autoría en la comunicación discursiva cotidiana²⁴.

Allí hallamos instauradas las huellas de enormes rupturas, legibles e interpretables sólo desde la vivenciación y valoración del sujeto fragmentado por la caída en los ámbitos de lo fenoménico, quien, gracias a un esfuerzo voluntario y consciente, emprende la búsqueda de la reaprehensión de la imagen prístina del universo, mediante el retorno a los orígenes de la vida discursiva y de la vida material corporal²⁵; un retorno a la infancia, al mito y a los juegos arquetipales infantiles (el “¿podré?”, “a la víbora a la mar”, “el trompo”, “el gurruffo”, entre otros.

El carácter de fiesta y ritual que presenta Anfisbena Culebra Ciega podemos constatarlo en los actos de la memoria y la concienciación del autor, transformadas en intensas y vividas imágenes literarias, que, a pesar de hallarse plasmadas en el texto narrativo, no han sufrido la pérdida de la fuente originadora de su esencia: la cultura popular, combinada con una verdadera “erudición cosmopolita” en que se baraja lo exótico de culturas antiguas (orientales, africanas y mediterráneas) con lo autóctono regional, tropical, latinoamericano, “elaborado con racional falta de lógica y de sentido común”²⁶ Así, por ejemplo:

“(...) Cuando Hércules era chiquito le metieron en la cuna dos culebras grandes para que lo mataran, pero él las estranguló. Tan chiquito y quiebra grano, que será cuando marrano. El niño Dionisio estaba todavía en el vientre de la madre cuando ella se incendió y se quemó; pero el padre tuvo tiempo de sacar al niño ileso, se abrió el muslo derecho y allí lo guardó hasta que le llegó la hora de nacer. Al papá de Atenea le abrieron la cabeza para que ella naciera. Viva Páez, viva Bolívar, viva Colón, viva la mujer que tuvo su primer hijo varón. Nace el sol, nace la luna; nace el niñito Jesús, ¿cuándo vas a nacer tú cabeza e mono pelú?. El niño Jesús nació caminando con su maraquita pidiendo aguinaldo (...)”²⁷.

“(...) el Señor impuso al hombre un tributo diario de sudor, pero a la mujer, cuyo pecado era mayor, le iba a sacar la sangre; ella regateó y el dios semita le fijó gómodas guotas mensuales (...)”²⁸.

Para una mejor comprensión de la factura estética de Anfisbena creemos oportuno ofrecer una breve reseña del carnaval, cuyos orígenes se hallan en las festividades agrícolas para conmemorar la muerte y la resurrección de la vegetación. En estas celebraciones rituales la mujer jugaba un papel determinante como símbolo de la fecundidad telúrica, de la reproducción de la especie y del misterio de la siembra y del retoño. El descubrimiento del arado hizo que el acto sexual se asimilara al misterio agrícola. El mismo fue entendido como el ciclo cósmico del nacimiento, la muerte y el renacimiento, generando un complejo ritual religioso, y exigiendo un simbolismo, no menos complejo, de estructura antro-po-cósmica. El carnaval fue, para los pueblos antiguos, una religión cósmica cuyas actividades se centraban en torno al misterio de la renovación periódica del mundo. La muerte de la vegetación, ocurrida durante el solsticio de invierno y su nacimiento en el equinoccio de primavera, originó, de igual manera, la idea del eterno retorno y de la eternidad e inmortalidad del alma, concebida como una secreta presencia que sobrevivía a la destrucción de la carne²⁹.

El carnaval fue en otros tiempos una celebración mágico-religiosa en la que el ritual cosmogónico era una invocación a las fuerzas de la naturaleza y a las fuerzas sobrenaturales, para participar en la renovación periódica del mundo. La orgía ritual constituía el momento culminante en el que los participantes alcanzaban la consciencia de la Unidad Primigenia en un tiempo cósmico, sagrado, en el que era abolido el tiempo profano, y en el que la existencia era percibida como ilusoria e irreal.

Durante el éxtasis místico producido en los instantes de mayor paroxismo de la unión sexual, ocurría la resurrección o el renacimiento del dios que presidía la fiesta. Su epifanía, provocada también por la ingestión de bebidas embriagantes y de plantas u hongos alucinógenos, e intensificada por el ritmo y las sonoridades musicales exacerbantes, provenientes de la ejecución de tambores, flautas, címbalos y trompas, aunada a las danzas frenéticas y a los cruentos sacrificios de animales, hacía estallar a todos en una carcajada de júbilo febril y lujurante.

En Anfisbena concurren, como marcas estilísticas, evocaciones de las fiestas, ritos y misterios de inspiración dionisiaca, como un retorno al estado anterior a la caída, adonde acude el autor para crear sobre la fugacidad, reactualizando el sentido profundo de su ser, mediante palabras que muestran vivencias y contenidos cognoscitivos y afectivos como búsqueda de la aprehensión de lo real.

En la novela se halla plasmado el arte de la memoria como ascesis irónica. La ironía constituye la forma más representativa de la carnavalización, pues se manifiesta en una auténtica liberación de normas y valores estéticos de la tradición del lenguaje literario. En este marco, Anfisbena exhibe "el salto estilístico a la calle" operado en la literatura latinoamericana de nuestros tiempos. En la calle encuentra Briceño Guerrero la instintiva espontaneidad de la conversación y la risa irónica.

"Mientras tenía los ojos elevados al cielo pisé una cosa blanda, como una pequeña pirámide de barro o un pez podrido o una cabecita de arcilla fresca que hubieran puesto a secar. La luz de la luna volvía imprecisas y fantasmales todas las cosas; pero el sentido del olfato auxilió de la vista. Alguien no había querido ir hasta los matorrales en el fondo del patio o tenía mucha prisa (...); según la forma y la consistencia: plasta, boñiga, ñoña, mojón, ruya (...) mojón (...) porción compacta de excremento humano que se expele de una vez. No podía entrar con mi zapato de balatá así embarrado, adornado y perfumado. Le quité lo más grueso con un palito que encontré por ahí, me registré los bolsillos, saqué un folleto contentivo del Manifiesto Comunista que me habían dado de propaganda, un fantasma recorre Europa, hoja por hoja le fui dando empleo útil teniendo cuidado de no ensuciar las manos porque ¿con qué me las iba a lavar después? no con cerveza, no con el agua azul de las putas (...). Se me acabó el Manifiesto Comunista sin haber terminado la limpieza, quedó sucio el rincón en que el cuero se pega a la suela. Restregué el zapato contra la

tierra para que el polvo se pegara en las partes sucias y las cubriera. Ojalá cubriera el olor también. Mañana lo lavo bien en casa”³⁰.

La ironía se nos ofrece como un acto lúdico combinando de modo arbitrario una pluralidad multiforme de estilos y tonos (filosófico, filológico, crítico, histórico, retórico y poético) antiguos y modernos en una confluencia dialógica que da lugar al plurivocalismo y al heterovocalismo³¹; surgidos paradójicamente del monólogo interior desde donde el relato nos alude la sentencia panteísta de Schlegel según la cual “todos los juegos sagrados del arte no son más que lejanas imitaciones del juego originario del mundo de la obra artística eternamente creadora”³².

La paradoja irónica que es Anfisbena Culebra Ciega, nos habla de la más pura aspiración del artista y del hombre: “rescatar de la corriente impermanente de las cosas, vivencias esenciales, momentos cósmicos y expresiones anímicas que adquieran dimensión ontológica”³³. También, como lo apuntamos más arriba, nos hace oír y participar en la carcajada dionisiaca, símbolo de “la alegre esperanza que ofrece el arte de romper el hechizo de la individuación retornando al estado anterior a la caída”³⁴; al estado del mito, del juego, de la unidad primigenia:

“Cuando yo era uno, era ninguno. En la unidad no puede haber conciencia. Ni percepción; percibir qué, si sólo hay unidad. Ni inteligencia, inteligir qué, si sólo hay unidad. Ni deseo, desear qué, si sólo hay unidad. Ni un yo inconsciente, porque yo es un centro y como tal tendría periferia aunque no la percibiera, aunque no la inteligiera, aunque no la deseara; la unidad compuesta de Centro y periferia ya no es unidad. Además yo inconsciente no es yo. Yo es alguien; siente, entiende, desea. Cuando yo era uno, no era yo; no era.

Unidad no puede ser en tiempo ni espacio, ni cambiar, pues se alteraría, tendría partes, sería multiplicidad (...)”³⁵.

En la carnavalización estética de Anfisbena se registra la ósmosis forma-contenido, producida a partir de la destrucción de la gramática tradicional, de la sintaxis causal y su sustitución por montajes verbales, por estructuras idiomáticas en que se mezcla la literatura y la oralidad, las citas, grafías, asociaciones, alusiones, con intensión de un lenguaje no sólo de expresión sino de creación, donde la palabra ha sido devuelta a su deslumbramiento genético y ha sido revitalizada por el despojo de

lo accesorio, literario o decorativo para otorgarle un sentido originario, primigenio³⁶.

La obra muestra “la tentación de destruir el lenguaje (...) la fascinación de la no-significación y la no menos aterradora significación indecible” del silencio³⁷.

“Lo que te toca es despedirte, sepárate, arráncate. No te dejes atrapar por esa red verbal que paraliza Chisporrotea hacia el silencio, libérate. en los hombres la chispa muda del padre. Quema las palabras. Tal vez no tengas una segunda oportunidad. Sé valiente ahora”³⁸.

EL PLURALISMO TEMÁTICO

Además de lo que se ha esbozado en los capítulos anteriores, conviene señalar que Anfisbena contiene una versatilidad politemática que no puede soslayarse y que, por espacio, solamente enunciaré algunos de los planteamientos más importantes:

1. La obra de arte como soteriología: La novela se revela como una auténtica búsqueda estética, que concibe a la obra de arte como un acto soteriológico.

“Yo regresaré tranquilo al polvo si logro escribir un solo poema verdadero; me habría salvado de la sucia vida y de la sucia muerte aunque deje de ser para siempre jamás. Habré dejado lo único valioso que un hombre puede dejar a los otros hombres. Todo lo demás me es indiferente”³⁹.

Así concibe el autor su propia teoría sobre los artistas:

“Artista es el que crea un estilo, un universo nuevo con sus propias leyes. Las obras individuales pueden ser copiadas a la

perfección y otras pueden ser agregadas con derecho pleno de ciudadanía en ese universo. Es cuestión de técnica. Muchos artistas pasan la vida poblando el mundo que crearon con la primera obra; otros podrían ayudarlos. Pero la creación de un mundo es privilegio del artista genial, del único artista que merece tal nombre³⁴⁰.

“Cualquier creador, aunque te parezca pequeño, está futurando”⁴¹.

“Los artistas están siempre futurando al hombre nuevo y tú te sientas a su rescoldo para calentarte el corazón”⁴².

Pero la aproximación a la obra de arte puede hacerse de dos maneras: hay quien ve la obra de arte y hay quien sólo ve el contexto alrededor de la obra. La propuesta en Anfisbena es dejar hablar a la obra de arte misma.

“Ese holandés era demasiado culto para enfrentarse con una obra de arte. Cuando veía un cuadro lo ubicaba históricamente, lo situaba en la biografía del pintor, explicaba sus relaciones con los problemas sociales de su época, lo analizaba con relación a las técnicas y materiales utilizados, indicaba el museo o coleccionista particular que lo guardaba y la cotización aproximada en dólares, enumeraba las influencias artísticas recibidas por el autor y las ejercidas en obras posteriores, así como las diferentes apreciaciones de la crítica (...) ese holandés huía de la confrontación personal con la obra (...) No podía quedarse quieto y solo ante la obra singular. No podía dialogar con ella como ser singular”⁴³.

2. Búsqueda de la respuesta esencial a la pregunta esencial: Hay una búsqueda gnoseológica y ontológica del sujeto, que a menudo se revela a través de preguntas sin respuestas. El sujeto privilegia la pregunta al afirmar que:

“Sin embargo, la pregunta auténtica es más importante que las respuestas, es musagetas de la reflexión y de la ciencia; cuando la pregunta se apaga quedan sólo doctrinas”⁴⁴.

Se hace preguntas metafísicas que buscan arrojar luz sobre la relación sujeto-mundo.

“Si no hubiera transmisión de herencias materiales ni espirituales, si no hubiera cultura, si no hubiera lenguaje. Si

no hubiera hombre. Si no hubiera animales, ni árboles, ni ríos, ni montañas, ni mares, ni planetas, ni soles, ni galaxias. Si no hubiera nada. ¿Por qué hay algo en vez de no haber nada?. Si no hubiera preguntas”⁴⁵.

3. Del erotismo emergente al erotismo trascendente: En Anfisbena el discurso de lo erótico va desde un ámbito hedónico, sensual, subiendo niveles hasta un erotismo sublimado, trascendente, que privilegia la contemplación de la belleza en sus formas arquetipales.

El narrador relata su primer encuentro con lo erótico ocurrido en la infancia, vivenciado en dos niveles:

a) El despertar de la voluptuosidad:

“Los mayores hablaban en la sala ante una lámpara de carburo. Los niños jugaban ¿Podré? en el patio bajo la luna llena; Andrés y yo jugábamos un extraño juego con la criada en el corredor interior. La muchacha que estaban criando en esa casa era mucho mayor que nosotros, era morena, regordeta, tenía el pelo muy ensortijado, olía a cilantro y hierbabuena, se llamaba Zoila, estaba en una silleta entre la puerta que daba a la sala y una mesa donde alumbraba una lámpara de kerosén. El extraño juego era así: Andrés y yo nos montábamos por turno a caballo sobre sus piernas y le hacíamos cosquillas en los costados y en los grandes senos; ella se reía mucho con una risita parecida al relincho de una yegua enana, si la hubiera, y nos empujaba hasta que lograba derribarnos; como tenía que protegerse los costados con los brazos y los senos con las manos al mismo tiempo que nos empujaba, podíamos prolongar la cabalgata. Cuando fue mi turno por tercera vez, sentí un encarnizamiento y un bochorno, mis dedos se deslizaban se clavaban apretaban fieramente febrilmente, me mantenía a caballo con vehemencia. Cuando caí al suelo boca arriba jadeaba penosamente (...)”⁴⁶.

“El enardecimiento del jineterillo insinuó una sospecha premonitoria; pero tú no conocías entonces los ríos profundos de tu sangre –ni aún ahora los conoces bien, a menos que la pasión sea una forma de conocimiento– (...)”⁴⁷.

b) La inocencia del primer amor:

“Se llamaba Elisa. Hija del médico francés que vivió con su familia y trabajó allí unos años. Aunque la escuela de varones

y la de hembras estaban separadas, yo conocía niñas: mis hermanas y sus amiguitas; jugaba y peleaba con ellas normalmente. Pero Elisa fue diferente. Cuando vino a mi casa de visita por primera vez, yo me escondí entre las ramas de un totumo mientras todos los demás niños jugaban en el patio, y permanecí escondido aun cuando repartieron la merienda. De vez en cuando separaba las hojas para mirarla: era como un trompo cuando se baila en la uña; era como una chupita cuando se detiene en vuelo, el pico en una flor, con las alas casi invisibles, vibrando; era como la patineta del maestro un segundo antes de llegar a la mano. Tenía dos clinejas largas y ojos muy grandes”⁴⁸.

El conocimiento de lo erótico pasa sucesivamente por distintos niveles: desde lo vulgar y grotesco:

“La Pioresnada o Pioreslamano se acostaba con las piernas abiertas al pie de un mamón en el enmontado terreno baldío a mitad de cuadra. Los muchachos hacían cola. Cada uno le pagaba una locha antes de meter su pijita. Los más ricos volvían a ponerse en cola (...). La pioresnada le metía el dedo por el rabo a los muchachos cuando estaban acabando para mariquiarlos (...) se paraba a veces para dejar salir el exceso de semen. A todos les tocaba aguacate, menos al primero (...)”⁴⁹.

Pasando por un erotismo sublimado por la fruición estética, que lleva al sujeto al éxtasis en la contemplación de una obra de arte pictórica, identificada en el texto como “un caballero con la mano en el pecho”:

“(…) me miraba desde unos ojos profundos y vivos que parecían contener el secreto del dolor en su brillo superior y humilde por haber comprendido algo terrible y maravilloso que yo sólo alcanzaba a sospechar oscuramente, un enigma incommunicable que sólo se revelaba desde adentro en algún desgarramiento pavoroso del alma a los hombres completos, no a un muchacho como yo. (...) Le miré la mano en el pecho, los dedos largos separados en V (...) Volví a mirarle los ojos y me pareció que ardía en ellos su alma velando y revelando un mensaje, como si yo me mirara a mí mismo desde otra dimensión desconocida del tiempo. ¿Estaba yo descubriendo acaso un nuevo tipo de soñadero?”⁵⁰.

“(…) lo que quiero es cultivar mi sensibilidad estética para saber apreciar certeramente, discernir, reconocer lo bello y disfrutarlo”⁵¹,

hasta alcanzar una consciencia, plenamente transcendida, de lo erótico:

“¿Tendrá el coito otra finalidad secreta, además de la reproducción?”⁵².

Mientras escucha la canción, “Como llora una estrella”, interpretada por Mariluz, el sujeto se abstrae en reflexiones como éstas:

“Es como si los jóvenes todos estuviéramos, sin saberlo, en vísperas de una catástrofe inevitable, como si adulto quisiera decir quebrado, como si el arte fuera hijo del dolor, como si todo ardor erótico del hombre hecho y derecho estuviera impregnado de amargura. (...) La letra y su sentido se confundieron en el canto; el paisaje emanado se volvió delicuescente, se evaporó; el mundo originario se unió al mundo cotidiano en las turgencias de esa muchacha cantarina, y era bello de toda belleza estar vivo en el tiempo y el espacio floreciendo en la eclosión divina de las almas mortales”⁵³.

Finalmente, podríamos considerar que en Anfisbena queda plasmado esa especie de yoga eidético, enseñado por Diotima a Sócrates, en la convocatoria que hace la voz de A a B para que alcance la contemplación no verbalizable de la Belleza Absoluta en su inquietante plenitud.

EPÍLOGO

"Estas tías imágenes simbólicas están vivas, si desencadenan en todo su ser una vibrante resonancia (...) La vitalidad del símbolo depende de la actitud de la conciencia y los datos de lo inconsciente. Presupone una cierta participación en el misterio, una cierta connaturalidad con lo invisible; los reactiva, los intensifica y transforma al espectador en actor".

Jean Chevalier

Diccionario de Los Símbolos

No puedo concluir estos comentarios sobre Anfisbena, que no dicen gran cosa sobre la obra porque ella merece una confrontación directa, sin antes narrar una historia vivencial, no mía, sino de Angel Vargas, artista plástico residenciado en Mérida. Su vocación por el color, en desmedro de la forma, lo entretuvo en una larga búsqueda, hasta que sintió finalmente haber plasmado en el lienzo la obra de arte anhelada. Expuso el cuadro, con muchos otros, en una elegante galería del Colegio Médico. No le fue mal. Los galenos adquirían, chequera en mano, la mayoría de las obras allí exhibidas. Ninguno hizo comentarios sobre su pintura. Ninguno se fijó en su cuadro preferido. A las dos semanas apareció una señora campesina, de aspecto humilde. En una mano un niño, en la otra una bolsa de mercado. Señor, ¿puedo ver los cuadros?. ¡Cómo no, señora!. Contempló los lienzos, uno por uno, con curiosidad. Pero se detuvo extasiada ante el cuadro preferido de Angel Vargas. ¡Qué colores! ¡Qué belleza!. ¿Cuánto vale ese cuadro? Señora, hay otros más baratos. Me gustaría éste. Yo estaría dispuesta a planchar una ropita pa'pagarlo. En ese torbellino de emociones la señora se marchó dejando la bolsa. Por la mañana se aparece el niño. Señor, mi mamá dejó aquí ayer un mercado. Tengo que llevarlo pal velorio. ¿Y eso?. Fue que ella se murió anoche. Se fue quedando poco a poco, pero antes de cerrar los ojos dijo que se iba contenta porque hoy había visto colores.

También yo, que he leído con asombro esta novela de Jonuel Brigue, he sentido, como la señora campesina, que su lectura me hizo ver colores.

NOTAS:

1. Jonuel Brigue, ANFISBENA Culebra Ciega, Caracas: Ediciones Greca, 1992, pág. 9-10
2. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 10
3. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 157
4. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 8
5. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 129
6. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 77
7. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 9
8. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 126
9. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 143
10. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 213
11. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 234-235
12. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 67-68
13. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 92
14. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 8
15. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 129
16. José Luis Aranguren, "El Yo, el sí mismo, el otro y El Otro", Revista de Occidente, 140 (1993), pág. 10
17. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 159
18. Id.
19. Jean Chevalier, "Qué es y qué no es simbolismo", Iniciación al Simbolismo, Barcelona: Ediciones Obelisco, 1986, pág. 16-17
20. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 30
21. "Dice Heráclito que el más bello cosmos está hecho de cosas derramadas al azar" (cf. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 5)
22. Alfredo Chacón, "J. M. Briceño Guerrero: de la metafísica-ficción en adelante", Verbigracia El Universal, Caracas (17-08-1997)
23. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 173
24. Mijail M. Bajtín, La estética de la creación verbal. México: Siglo XXI, 1987, pág. 354 sigs.
25. Id.
26. Carlos Martín, Hispanoamérica: Mito y Surrealismo, Bogotá: Procultura, 1986, pág. 229
27. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 59
28. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 185
29. Cf. Mircea Eliade, Historia de las ideas y de las creencias religiosas: de la prehistoria a los misterios de Eleusis, México: Ediciones Cristiandad, 1988, t. I, págs 56 sigs.
30. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 146-147
31. Mijail M. Bajtín, op.cit., pág. 324-326

32. René Wellek, *Historia de la Crítica Literaria (1750-1950)*, Madrid: Editorial Gredos, 1986, t. II, pág. 26
33. Eduardo Azcuay, *El ocultismo y la creación poética*, Caracas: Monte Avila. 1982, pág. 24
34. Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*, Buenos Aires: Ediciones y Librería Concourt, 1959, pág. 69
35. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 158
36. Carlos Martín, op.cit., pág. 223 sigs.
37. Octavio Paz citado por Carlos Martín, op.cit., pág. 228 sigs.
38. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 129
39. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 122
40. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 195
41. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 233
42. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 236
43. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 196-197
44. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 124
45. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 199
46. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 19
47. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 21
48. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 14
49. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 92-93
50. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 120
51. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 123
52. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 145
53. Jonuel Brigue, op.cit., pág. 155-156