

LA VITALIDAD CLÁSICA EN DOS POETAS VENEZOLANOS MODERNOS: JOSÉ TADEO ARREAZA CALATRAVA Y LUBIO CARDOZO

Basilio Tejedor

1. La tradición clásica venezolana

A buen seguro que los dos poetas modernos que menciono en el tema de esta exposición, no han cultivado y seguido la tradición clásica por azar; ni siquiera por invención personal. Los dos son venezolanos. Han asimilado la cultura de Venezuela. Y no en vano Venezuela -como los demás países americanos y europeos- entró a formar parte de la cultura occidental. Como ellos también, tiene sus raíces culturales en Grecia y en Roma. No reconocer esto sería una ingratitud; y olvidarlo sería un suicidio; porque equivaldría a cortar uno de los principales veneros de su vida. ¿Con qué derecho se

hablará hoy, precisando poco y generalizando mucho, contra la occidentalización de los países latinoamericanos? ¿Es que la occidentalización solamente ha sido destrucción y aniquilación de otras culturas? Difícil sería separar radicalmente lo occidental y lo oriental. Pero dejemos únicamente formulados estos cuestionamientos. El desarrollo del tema será de algún modo una respuesta.

Si ha habido tantos siglos en que los autores griegos y latinos han sido clásicos, o -traduciendo concretamente esta palabra- modelos perennes, equilibrados, maduros y universales en tiempo y espacio, es porque ellos no solamente han transmitido su sabiduría a las generaciones de hombres y mujeres posteriores, sino porque les han enseñado a pensar, a sentir, a inventar, a crear; es decir: a vivir humana y humanísticamente. Todavía el *classicus adsiduus-que scriptor, non proletarius*, de Aulo Gelio, tiene mucho que decirnos y mucho más en que promocionarnos y estimularnos para la cultura y para la vida.

Del culto y cultivo de la cultura clásica grecolatina nos quedan destellos luminosos en la tradición venezolana. Emprendamos una breve singladura diacrónica por los momentos estelares. A la verdad pocos han sido los autores venezolanos que se han dedicado expresamente al cultivo de la lengua y literatura griegas o de la lengua y literatura latinas. Es cierto que la mayor parte de los escritores que surgen al nacer la venezolanidad, o, lo que es lo mismo, a partir de la Independencia, adquirieron una sólida base de conocimientos sobre el idioma latino, quizá no tanto del griego. Casi todos, según sus biógrafos, tuvieron a presbíteros o a frailes como preceptores en la lengua del Lacio, aunque tal vez más por ser aquella la lengua de la Iglesia. Recordemos a Andrés Bello, José Luis Ramos, Fermín Toro, Cecilio Acosta, Rafael María Baralt,

Lisandro Alvarado, Juan Vicente González, José Cecilio Avila. Todos ellos podrían leer textos latinos con mayor o menor soltura. Algunos, como profesores universitarios de cátedras de Teología, se supone que emplearían y comentarían tratados latinos eclesiásticos. Otros, como profesores o profesionales del Derecho, leerían a Ulpiano, las Pandectas de Justiniano y aun los discursos jurídicos de Cicerón. Así ocurriría con los dos Cecilios, por ejemplo: Cecilio Acosta, mentor de generaciones, y José Cecilio Avila, quien llegó a ser Rector de la Universidad de Venezuela.

No obstante, para asentar el tema sobre la breve tradición clásica venezolana, quiero pasar haciendo pequeñas escalas y calas en algunas islas romano-helenistas: son las tres figuras ochocentistas que merecerían ser analizadas profundamente por su producción o por sus estudios latinos y griegos: Andrés Bello, José Luis Ramos y Lisandro Alvarado.

Andrés Bello fue, especialmente, un poeta neoclásico que supo vivir en su tiempo. Esto no impidió que también avanzara al mismo ritmo del romanticismo, que llegaba galopando y arrollando ya, bien entrado el siglo XIX. Muchos recordarán la *Controversia filológica de 1842* -como se ha denominado- en que se atacaba a los gramáticos “como conservadores de tradiciones y rutinas”, y se abogaba por “esa libertad romántico-licenciosa del lenguaje [...] por prurito de novedad o por eximirse del trabajo de estudiar la lengua” (Bello, 1979: 390-91). Andrés Bello, manifestando un criterio clásico, equilibrado, experto, sin miedo a las innovaciones, pero atacando la degeneración del castellano en “un dialecto español-gálico”, replicó a un artículo de *El Mercurio*, de Valparaíso, al que precedía un comentario de Sarmiento, con los mismos versos que el Padre Isla satirizó a la sociedad afrancesada de Madrid:

Yo conocí en Madrid una condesa
que aprendió a estornudar a la francesa.

(Ibid., 390)

El neoclasicismo de Andrés Bello no quedó únicamente en la poesía ligera de los romancillos, de los diminutivos, de los pastores y zagalas, de los Cupidos y Sátiros. Pronto él superó aquel movimiento que con razón Sáinz de Robles, pensando en los desvirtuados versos de la época, ha definido como "un café colado por tercera vez" (Sainz, 1957: 245).

No obstante, esas poesías de Bello tienen una semiosis más alta. Sin duda eran un pequeño homenaje a las lenguas clásicas. Por eso pudo pasar adelante y dedicarse a traducciones o nuevas versiones de Plauto, de Virgilio, de Horacio, de Tibulo... Y así pudo emprender su labor americanista, escribiendo sus grandiosas silvas sobre la base de *Los trabajos y los días* de Hesíodo y de las *Geórgicas* de Virgilio.

Referencia expresa -aunque sea sobria- merece también la amplia *Gramática de la Lengua Latina* que se ha incluido actualmente en las *Obras Completas* de Andrés Bello. Porque la *Gramática Latina* no fue obra, en un principio, de Andrés Bello, sino de su hijo Francisco Bello, quien fue seguidor de su padre en estas disciplinas y Profesor del Instituto Nacional de Chile, para cuyos alumnos escribió este texto. Pero fueron tantas y tan prolongadas las correcciones, añadiduras y mejoras de Andrés Bello -sobre todo al morir su hijo aún en la madurez- que, según se ha comprobado, "más debe llamarse obra de este que del primer autor" (Espinosa, 1981: XII). Tan acendrado era, ciertamente, el conocimiento que el clasicista venezolano poseía del idioma latino, que no elude el

redactar un documento en latín, a petición de Juan Germán Roscio, para enviarlo al Papa Pío VII en una misión diplomática (Cfr. Leturia, MCMXXV). Así mismo escribió en latín las abundantes glosas a una edición de Tragedias de Esquilo, texto griego sin traducción ni notas, como ejercicio seguramente del estudio de la lengua griega. Según Amunátegui, Bello no abordó el griego sino a los treinta años, durante su estancia en Londres, y mientras habitaba en la casa del General Miranda, en cuya biblioteca se encontraban los clásicos helenos. Admirable capacidad de estudio y de trabajo la de aquel polígrafo caraqueño, que no se resignó a ignorar lo que en su tiempo eran saberes indispensables de los hombres cultos.

Con todo, Andrés Bello no era un obsecuente adorador de la antigüedad clásica, sino que la valoraba como una orientación y un impulso, y la criticaba en su posible y real falibilidad. A propósito de la traducción de la *Ilíada* por Gómez de Hermosilla, quien consideraba a Homero poco menos que a un numen infalible, Bello la emprende con el padre de la poesía (sin llegar, claro está, a ser otro *Homeromástix*, como Zenón) y le aplica censuras audaces, aunque no tan oportunas según la crítica actual. Al fin y al cabo el polígrafo caraqueño seguía también con valentía el espíritu de Horacio, quien se atrevió a pronunciar aquel famoso verso: *indignor quandoque bonus dormitat Homerus* (Me indigno siempre que el buen Homero dormita, *Ars Poet.*, v. 359).

Quede aquí esta síntesis sobre el clasicismo de Andrés Bello. Porque, cuando él estudiaba en la Universidad Real Pontificia de Caracas, tenía un compañero de estudios que, aquí y ahora, nos está exigiendo su debida atención: José Luis Ramos. Como dice Luis Beltrán Guerrero, "las enseñanzas de cátedra, unidas al caudal

biobliográfico clandestino, ansiosamente solicitado por la tenaz voluntad del autodidacto, formaron su mentalidad" (Guerrero, 1961: 17). El infortunado José Luis Ramos (infortunado porque en edad avanzada fue obligado a retirarse del trabajo que era para él una necesidad espiritual y material) alternaba sus labores de secretaría y administración con el ocio de las letras, que tanto le deleitaba, según él mismo repetía. Quizá no era tan autodidacta en la cultura clásica, a juzgar por sus estudios en la universidad de la Caracas de entonces; pero sí acrecentaría su caudal de conocimientos sobre la lengua y literatura de Grecia y de Roma con su dedicación y entusiasmo personales. Es el efecto que produce la lectura de sus escritos sobre temas clásicos o afines.

Mucho y muy gratamente puede sorprendernos la lectura de su amplia *Disertación acerca del verso endecasílabo castellano*. Porque, más que los orígenes del endecasílabo español (que no hay por qué buscarlos en ciertos tipos de versos latinos, como el mismo Ramos propugna frente a otros famosos estudiosos españoles), puede interesarnos el conocimiento del verso latino y griego que muestra el disertante.

Eso significaba que Ramos era capaz de escribir un epicedio en dísticos latinos, como el que dedicó al sabio, probo y severo Doctor Cristóbal de Mendoza, primer Presidente de Venezuela en el estreno de la Independencia. Démosle aquí una mayor publicidad, para que no siga silenciado y silencioso en las páginas de los Clásicos Venezolanos de la Lengua:

In tumultum D.D. Chistophori MENDOZA
Disticha

Mendozam ereptum fato lugemus acerbum:
Huc quisnam et siccis possit adire genis?
Ille decus Patriae, legum tutela sacratum,

Maximus eloquio, praesidiumque fori:
Inmortalem quem Virtus jam praedicat alma,
mortalem ostendit funebris urna virum.

JOSÉ LUIS RAMOS, 1961:330

Ramos escribió en español un poema con el mismo título y en siete quintetos; pero no es la traducción del epitafio en dísticos latinos, aunque contenga sus ideas. Por lo tanto, permítaseme presentar la versión personal ensayando la forma de los dísticos, aun cuando ya se sabe que el ritmo versal grecolatino es intransferible en español, y exige una lectura artificiosa:

Dísticos
al túmulo del D.D. Cristóbal de Mendoza

Arrebatado por cruel destino a Mendoza lloramos:
Pues ¿quién podría aquí estar con enjutas mejillas?
El fue honor de la Patria, de sacras leyes tutela,
en la elocuencia sumo, y protección del foro.
A aquel que inmortal ya la excelsa Virtud preconiza,
como varón mortal la fúnebre urna muestra.

La preocupación de Ramos por la difusión de la lengua del Lacio en Venezuela, lo llevó a escribir otra especie de epístola a su amigo el Sr. J. A. Freire con el título de *Estudios de Latín en Venezuela*. Es aquí donde propone seleccionar la gramática de Juan de Iriarte (desechando las de Nebrija y de Araujo) como más apta para el estudio del latín en la universidad, pero no sin antes exigir el suficiente conocimiento de gramática del español, para lo cual comenzó a escribir, él mismo, sus *Instituciones de Gramática General Aplicada a la Lengua Española*, que lamentablemente quedaron tan solo iniciadas.

Como era natural, José Luis Ramos paga también tributo a su época escribiendo algunas poesías anacreónticas, como "El amor y la mariposa", los versos "Sáficos adónicos / A la Luna", y traduce la famosa oda de Horacio a la nave (Od., I, xiv) con no poca fidelidad y en estrofas tetrásticas de tres endecasílabos y un heptasílabo, las cuales resultan más cónsonas con el original que los acostumbrados romancillos neoclásicos.

Tampoco debe ignorarse, en fin, que Ramos llegó a un alto conocimiento de la lengua griega, como lo demuestra la versión de la *Exhortación de Isócrates a Demónico o Principios de Moral*. Sería satisfactorio comprobar el dato de que José Luis Ramos fuera maestro de Juan Vicente González y de Fermín Toro en la lengua griega, como se ha afirmado; pero la información no aparece debidamente documentada (Gómez, 1979: 10-11).

El otro autor de la tríada que quiero destacar en esta panorámica de la tradición clásica venezolana, es Lisandro Alvarado. La traducción del poema filosófico *De rerum natura*, de Lucrecio, por Lisandro Alvarado (Lucrecio: 1950), es un acontecimiento que hace época -se valore debidamente o no- en el proceso de los estudios grecolatinos, no solamente venezolanos sino de todos los países hispánicos. Cuando Lisandro Alvarado había terminado la primera redacción de su traducción (1894), según se comprueba por el *Epistolario de Gil Fortoul a Lisandro Alvarado* (Alvarado, 1956: 134), solo había en español una versión: la de Rodríguez Navas en prosa (1892). Tres años más tarde salió en verso la del llamado Abate Marchena (1897). Alvarado elaboró su versión y siguió retocándola durante unos treinta años, puesto que fue en 1891 cuando apareció la primera referencia al poema *De rerum natura* en el *Epistolario de Gil Fortoul a Lisandro Alvarado*, y en 1921 le

entregó a Don Manuel Segundo Sánchez un legajo de papeles titulado "Correcciones al Ms. de Lucrecio que tiene el Dr. Gil F." Así terminó su labor el ilustre políglota y polígrafo venezolano, al sentir la imposibilidad de publicarlo por entonces. Fue sin duda Gil Fortoul el promotor de la versión del poema filosófico, como se refleja en el mencionado *Epistolario...*, donde también se hace referencia a diferentes redacciones o correcciones en 1894, 1900 y 1904, que fueron enviadas a Gil Fortoul en orden a la publicación, tan deseada y promovida por ambos. Sin embargo, la primera edición, ya póstuma, no se logró hasta 1950 por gestiones de Aníbal Lisandro Alvarado, el propio hijo del traductor.

La versión del poema *De rerum natura*, de Alvarado, es una obra elaborada a ciencia y conciencia. Él trabajó, en primer lugar, sobre una de las mejores ediciones críticas, como era la edición inglesa bilingüe de H.A.J. Munro. El "Vocabulario sistemático para la traducción de Lucrecio", que el traductor añadió a su versión, revela una elaboración pensada y repensada en cuanto a la escogencia de los vocablos españoles y en cuanto a la traslación de las ideas.

Como explicación de este hecho histórico de la cultura clásica en Venezuela, no olvidemos que era la hora del movimiento filosófico positivista, y que ilustres positivistas venezolanos eran Lisandro Alvarado y el denso historiador Gil Fortoul. Por eso se volvieron a Tito Lucrecio Caro, quien, como depositario del pensamiento de Epicuro, Leucipo y Demócrito, fue el remoto antecedente del positivismo. La carta de Alvarado a Gil Fortoul, que en la edición de 1958 precede al texto latino y fue publicada en 1895 en *El Cojo Ilustrado*, no deja de manifestar la evolución que el pensamiento venezolano estaba experimentando frente a la posición moral imperante hasta entonces. Alvarado, recogiendo unas palabras de

un clasicista venezolano, que no cita expresamente, escribe dolorido:

Admira el ver que uno de nuestros literatos, versado como pocos en los clásicos latinos y hábil conocedor de sus cualidades estéticas, asegure que «Lucrecio es el gran poeta de Roma, por su inspiración, la grandeza, el entusiasmo, bien que cantase la incredulidad y la negación del espíritu, el culto de la materia y la indiferencia a la virtud, creencias enemigas de las musas y que extinguen la imaginación y el corazón». ¡Qué de aventuradas acusaciones en una sola frase! (Alvarado, 1958: 265-66)

Desde nuestra atalaya moderna nosotros podemos observar cómo pasan unas y otras teorías, ya presenten aires de científicas, ya de filosóficas, y cómo las creencias cambian o se mantienen porque son actitudes vitales que están al margen de racionalismos o de empirismos. Todavía Bertrand Russell, en un ensayo escrito en 1930, no se recataba de afirmar que su punto de vista era el mismo de Lucrecio:

My own view on religion is that of Lucretius. I regard it as a disease born of fear and as a source of untold misery to the human race. (Russell, 1957: 24).

De todos modos, sin pretender ahora profundizar en este tema, debo valorar la importancia cultural que supone la traducción del poema *De rerum natura* por Lisandro Alvarado. Tal vez lo que más tengamos que aprovechar de ella para la vida, es que Lucrecio intentaba liberar a los hombres de infundados temores en orden al más allá, puesto que en tales miedos consiste la religión, principalmente, para la gente sencilla y poco pensante. Esta es la interpretación, en general, que Capelleti ha ofrecido para una actualizada lectura de Lucrecio:

El sentido profundo (y, por lo demás, bastante patente) de su obra reside en la utilización de la filosofía natural y del arte poético como órganos terapéuticos. Porque Lucrecio es, ante todo y sobre todo, un filósofo de la liberación interior. [...] Su propósito básico consiste en evitar a la frágil criatura humana el dolor que la circunda y la penetra, dolor arraigado en el temor a la nada infinita, al destino implacable, a los dioses vengativos e imprevisibles. (Capelletti, 1987: 7)

El mejor honor que podríamos tributar aquí a Lisandro Alvarado, sería estudiar con seriedad y hondura la elaborada traducción de Lucrecio que él nos ofreció. Sin embargo, no nos hemos trazado previamente el propósito de analizar monográficamente la obra del egregio estudioso venezolano como cultivador de la antigüedad clásica grecolatina.

2. El espíritu poético neo-grecolatino de J.T. Arreaza

No era de extrañar que en las dos pasadas centurias, especialmente en el siglo del neoclasicismo, nos encontráramos con algunos helenistas, latinistas y clasicistas venezolanos, como lo hemos venido comprobando. Y no es Venezuela uno de los países latinoamericanos que menos haya cultivado y renovado la tradición clásica. Lo gratificante, sin embargo, es ver vigente esta tradición en nuestro siglo XX, en que el estudio de los idiomas griego y latino ha sufrido un lamentable menosprecio, que manifiesta -más que un progreso, como creen muchos- una injustificada regresión. Para contribuir, por tanto, a la vigencia del pensamiento grecolatino y de su expresión poética, me propongo analizar aquí la obra de dos poetas venezolanos: José Tadeo Arreaza Calatrava (1882-1970), cuya producción se sitúa en la primera mitad del siglo XX, y Lubio

Cardozo (1938-), que inicia su singladura poética en la segunda mitad del siglo.

Arreaza no era un estudioso de las lenguas y literaturas clásicas; hay que advertirlo. Pero toda su obra se presenta en tan gran manera transida por el espíritu grecolatino, que a la fuerza tendré que prescindir de muchas de sus referencias a la cultura clásica, seleccionando solamente las suficientes y representativas.

Es cierto que la abundancia del clasicismo en la obra de Arreaza tiene una razón especial: los modernistas volvieron a valorar y a revitalizarse con la mitología, con el arte y con toda la sabiduría vivencial de los griegos y romanos, sin excluir tampoco, claro está, el exotismo de lo oriental, cuya antigüedad les proporcionaba tanta novedad. Basta repasar la obra de Rubén Darío, de Amado nervo, de Jaimes Freire, etc.

Desde otro punto de vista, el modernismo se dejó impregnar también, en gran manera, por el parnasismo. Recordemos que el monte Parnaso, en que se recostaba la ciudad de Delfos, con el complejo arquitectónico edificado para los Juegos Píticos (todo lo cual hemos podido contemplar todavía hoy en buena y bella parte) era, según la mitología griega, el predio habitual de las Musas, quienes, dirigidas por Apolo Pitio, cultivaban la música, la poesía, la danza. Fundado en tan ideales artes griegas, nació *Le Parnasse Contemporain*, revista principal del movimiento parnasiano en Francia, que recogía y difundía los criterios del parnasismo. Como ha dicho Enrique Díez Canedo, "a una generación de geniales improvisadores sucede otra de artistas conscientes y equilibrados" (Cfr. Sainz, 1957: 284). El movimiento parnasiano rechazaba, por tanto, el descuido o los libertinajes formales como arte primario e

infantil, e idolatraba la mitología grecolatina, usufrutuada como una estética.

Precisamente Jorge Smidke, para celebrar su entrada en la Academia Venezolana de la Lengua, escogió como tema de su discurso *El parnasismo como ideal helénico. La influencia en la poesía venezolana*. Y allí figura Arreaza como uno de los eminentes poetas parnasistas venezolanos por la musicalidad y perfección de su verso, aunque no por la impasibilidad que el movimiento propugnaba. Pero la vitalidad clásica de Arreaza se vive y se bebe en su obra. Escrutando especialmente lo que ha de ser, dentro de poco tiempo, la selección de la poesía de Arreaza en la edición de la Fundación Biblioteca Ayacucho, podemos encontrarnos con no menos de 200 referencias a la antigüedad grecolatina. Por toda la obra del poeta pasan autores griegos y romanos, mitos, personajes literarios, figuras y hechos históricos, metamorfosis, catasterismos... Todas estas presencias redivivas pierden sus denotaciones para adquirir la nueva existencia de las connotaciones. Arreaza se vale de esta rememoración para potenciar la semántica de su poesía con la significancia, con la mitificación, con el simbolismo que entrañan hoy en día tantos y tales signos clásicos.

2.1. Dioses y héroes modernistas

Revisaré, en primer lugar, y comentaré algunos textos en que Arreaza se muestra un parnasista, así como apasionado y profundo amante de Grecia. "Las Sombras de Grecia" es una de las seis grandes odas que constituyen la primera serie de poemas del libro titulado *Odas. La Triste y otros poemas*. El poemario, sin fecha, con una extensión de casi trescientas páginas, fue publicado a fines de 1913, a juzgar por algunas razones convincentes, ya expuestas en

otro lugar (Tejedor, 1990: 94). En el poema en cuestión Arreaza, iluminado por la creación de los poetas, revitaliza a los filósofos y a Homero; a los tragediógrafos y a sus criaturas subyugadas por el destino; a los dioses y a los héroes; a Prometeo y a Cristo.

El mundo de guerra de la épica homérica es visto por Arreaza -con un lirismo paradójico- como “una guerra que al Mundo es vida”. Tal vez esta oda signifique el primer momento en que apunta su idea positiva sobre la guerra. En escritos posteriores, como el *Canto a la Batalla de Carabobo*, la *Salutación a Lindbergh*, el *Ideal de Estudiantes* y, sobre todo, *El héroe*, el poeta ve en la guerra, no uno de los mayores males de la humanidad, sino una circunstancia que “por boca de herida, / nos descubre su espíritu donde está la esperanza, / donde acecha terrible amor” (SL, 1928). Sin embargo, este hecho tiene una explicación en la experiencia que vivía el poeta y sus contemporáneos durante la dictadura de Juan Vicente Gómez, a quien se intentó derrocar por todos los medios posibles.

La paradoja surge aquí cuando la lanza de Aquiles implica una “formidable armonía”, y cuando la belleza de Helena, como una gracia vencedora -*Gratia victrix* -, doma a la violencia de la guerra:

¡Formidable armonía
que en la lanza de Aquiles vibra llama bravía,
y que en guerras de amor mana esa luz serena
con que doma a la Fuerza -*Gratia victrix* - Helena!

(OTOP, 1913: 20)

Un enfoque personal y sincrónico alumbra también la imagen de Prometeo que brilla en esta oda. Prometeo, como lo interpretaron los filósofos de fines del siglo pasado, deja de ser también para Arreaza el dios inmortal que presenta la mitología griega en Esquilo, y viene a convertirse en un hombre, en un titán por “quien temblara un día el Olimpo impasible” (OTOP, 1913: 21). Afronta, por tanto, el castigo de Zeus a trueque de ser el benefactor de los hombres, aportándoles la sabiduría, la industria, las artes; el progreso humano, en síntesis:

Con las imprecaciones que brotan de su boca
se nubla el mar cercano, donde el Coro implacable
eterniza en el pecho del hombre Prometeo
las ansias devorantes del humano deseo...

(OTOP, 1913:21)

2.2. La lira y el arco

El tema de la lira, imprescindible en los poetas modernistas, viene ligado estrechamente a la personalidad del poeta. Arreaza, en el largo poema que constituye su autorretrato (los autorretratos fueron tema obligado de los modernistas) se interpreta a sí mismo como

Un hijo de la inmensa patria Cosmópolis;

.....

Que mira, al vasto viento de su deseo,
temblar la milagrosa lira de Orfeo,
temblor de luz y vida, sacro temblor.
¡Y que en su cráneo siente batir las alas
al pájaro nocturno que anuncia a Pallas
armada de belleza, de luz y amor!

(CCRI, 1911: 32)

Dos mitos resurgen en esos pocos versos: el mito de Orfeo y el mito de Palas Atenea. El tracio Orfeo era para los griegos un antiguo músico idealizado, quien con la armonía de su lira y de su canto se atraía y hechizaba a los árboles, a las piedras, a los animales y aun a los ríos, que se paraban a escucharlo; hasta llegó a encantar a los dioses infernales Plutón y Perséfone para que le concedieran sacar del Hades a su esposa Eurídice y devolverla a la vida. En el texto citado nos queda el mitologema de Orfeo como lirida por la figura retórica de la antonomasia; y como consecuencia connotativa, Orfeo pasa a ser un poeta al modo de los líricos helénicos, que integraban el triple arte de la música, de la poesía y de la coreografía. Arreaza se siente identificado o simbolizado en el mito de Orfeo e inclusive investido de carácter sagrado, como lo revela el epíteto "milagrosa", referido a la lira o profesión de poeta, y el epíteto "sacro", modificante del "temblor" o emotividad, producida por su palabra-lira, que comunica, tanto al receptor como al emisor, todo lo que entraña el símbolo "luz" (en sus semas de claridad, inteligencia, belleza, alegría, etc.) y el símbolo de la vida (en sus semas de inmortalidad, perennidad, actividad, creación, etc.). Así entendido, Orfeo ha perdido, parcialmente, en el texto de Arreaza la evocación del ser mítico designado, y se ha transformado en un ser de rasgos sémicos modernos y vivenciales.

De la misma manera se transforma el mito de Palas Atenea. la diosa de la guerra, aunque también -por el proceso cultural- la diosa tutelar de la industria, de las ciencias y de las artes. Arreaza asocia en su propio cráneo al "pájaro nocturno" con Palas; pero muy de otra manera que como sintió Zeus a Atenea en su cerebro, en el cual se completó la gestación de la diosa, y a su tiempo ella nació con la ayuda de la antropomórfica e inhumana cesárea de Hefesto. De la cabeza de Arreaza no irrumpe Palas según el mitologema de diosa

armada para la guerra, sino dotada de los otros atributos contrarios: "armada de belleza, de luz y amor". El pájaro nocturno (la lechuza o búho, cuyo nombre en griego es *glaux*), era el asiduo acompañante de la diosa en la acrópolis de Atenas desde tiempos inmemoriales, y de él recibiría ella el atributo de sus bellos y grandes ojos verdosos, ojos de lechuza; por lo cual Fidias pondría por ojos a su criselefantina Atenea Parthénos dos enormes esmeraldas verdes. Así se explica el reiterado epíteto ornamental homérico: γλαυκῶπις Ἀθήνη (Il., I, 206; Od., I, 44, 80, 178, etc.); es decir: "la glaucópica Atenea"; o "Atenea la de ojos de lechuza", según otras traducciones de dudoso gusto.

A veces los mitos, además de funcionar ellos mismos como metasememas, potencian a otros metasememas. Es admirable cómo Arreaza convierte cada palabra articulada dentro de la cadena semántica en otro significante distinto y pletórico de sentido. Leamos:

La fuerza de tu gracia será mía,
y he de ofrendarte, ¡Emperatriz y Musa!,
ante el sitial de imperio y de armonía,
la ensangrentada testa de Medusa.

Mi corazón, insignia de valientes,
Hércules niño, candoroso y rudo,
ahogará sin espanto las serpientes
en la cuna de bronce del escudo.

(SP, 1976: 170)

Según el contexto de estos versos, Arreaza quiere realizar un sacrificio (*sacrificio* es “hacer algo sagrado”), como un acto de veneración, a la mujer que él define en el título del poema como “Nuestra señora de los claveles rojos”. En el texto se conjugan los mitos clásicos de las musas, de Medusa y de Hércules. La mujer que es objeto del poema, adquiere entidad de musa; pero de todos los semas o matices de significación que constituyen la palabra o lexema *musa*, Arreaza recoge, especialmente, el de la divinidad, por razón de la belleza, y el de la inspiración como estímulo motivante para la creación del poema, aunque la mujer puede mantenerse ajena y hasta puede estar ignorante de que se ha convertido en motivo de poesía. Tal nota sería impropia de una musa. Según esto, el lexema *musa* se ha transformado en un semema cuyo sentido ya no es totalmente el mismo que originariamente le aplicaba la mitología griega. Y no entramos aquí en la mayor o menor creatividad que posea el metasemema.

Algo semejante ocurre con el mito de Medusa. El poeta, como otro héroe Perseo, promete cortar la cabeza de Medusa, dotada de serpientes por cabellos, y poner al monstruo, ensangrentado y rendido, a los pies de su dama. ¿Qué semiosis entraña el mitologema de tal ofrenda? Desde luego el detalle no existe en este mito griego, a no ser que queramos verlo en el ofrecimiento de la cabeza de la gorgona que Perseo hizo a Atenea, y que desde entonces figuraría en la égida de la diosa. En el texto de Arreaza la ofrenda de la cabeza ensangrentada de Medusa a la “señora de los claveles rojos” no podría interpretarse sino como la actuación de un héroe caballeresco que promete, como una galantería muy propia de poeta “decadente”, traer rendidos y muertos a los enemigos de la dama, físicos y síquicos, y ponérselos a los pies. Así -connotando elementos anacrónicos, clásicos y medievales, a la vez que elementos sincrónicos- el

lenguaje poético repone los mitos griegos con libertad creadora. Así se asocian en la poesía modernista la lira de Orfeo y el arco de Eros.

El empleo del mito de Hércules en la segunda estrofa citada del texto arreaciano implica un procedimiento distinto: la alegoría. El corazón del poeta es equiparado a Hércules. Quienes conozcan detalladamente la biografía de Arreaza, sabrán que él podía presentarse como heroico amante y exhibirse a través de la sinécdoque de un corazón con marcas de valentía, candor y rudeza; por lo tanto, gozaba de posibilidad para metaforizarse en el Hércules niño que, aun en su primera infancia, fue capaz de estrangular a unas serpientes que las diosas le arrojaron en la cuna para causarle la muerte, según el mito. La fantasía creadora del poeta se muestra en la ingeniosidad para hallar la relación de términos y para lograr la alegoría en todas sus partes.

2.3. La enteomanía sincretista

El hecho de que Arreaza se sintiera tan identificado con la clasicidad grecolatina, lo hace desembocar en un sincretismo pagano-cristiano digno de un estudio hermenéutico. Es verdad que algo de esto se ve en la sacralización a que recurren los modernistas en general; pero en Arreaza la semiosis sincretista deslumbra de una manera especial, porque es audaz, y porque aparecerá en repetidas ocasiones.

“Humanidad de los mitos” es un original soneto modernista, en que se incluye a Cristo entre una serie de dioses del panteón grecorromano:

¡Mitra, Hermes, Adonis, y Apolo, y el Cristo!
Sólo a Jesús el hombre da calor de existencia,
pero en todos los dioses halla una misma esencia
el culto polimorfo del pensamiento aristo.

(LR, 1915)

Arreaza es un caso especial, en este aspecto, aun entre los mismos modernistas; por eso se observa en su idiolecto lo que he caracterizado con el neologismo (que implica raigambre platónica) de la *enteomanía*; es decir: la *manía* o *maniqué* de la deificación o de la sacralización, para sublimar el sentido poético de las palabras. Hay, sin embargo, un contraste en el soneto: entre todos los dioses mencionados, Jesucristo destella por su realidad humana, por su humanismo, lo cual implica que los dioses paganos quedan en un rango inferior, porque son divinidades mitificadas o fantásticas. Evidentemente el poeta las emplea, a través de todo el soneto, como un material poético. No obstante, la teología cristiana está muy lejos de esta concepción sincretista.

Más curiosa es la repetida identificación de la diosa egipcia Astarté o Astartea con la Virgen María, aparte de que la madre de Jesús no goza de la divinidad en la teología cristiana; por lo cual la relación solo tendría carácter metasemémico; es decir: algunas marcas sígnicas similares. En el pasaje de "Hojas amarillas", además, ambos personajes sagrados convergen y se unifican en la amada a quien canta el poeta. Es en ella donde se intuye que los tres personajes se asimilan en todos los matices -incluidos los eróticos- que implica la belleza:

Resucita en un templo, incensada y desnuda.
Es terrible Astartea y es la Virgen María.

Yo gocé en el abismo de su caricia muda
la celeste miseria de su carne y la mía.

(SP, 1976: 157)

El mismo fenómeno del sincretismo se repite en varias ocasiones con otros dioses mitológicos y personajes cristianos, identificados por la fantasía del poeta, como aparece en la extensa *Oda a Rubén Darío* :

Toda esa luz de gracia, Poeta, te circuye,
y la gozosa fuente divina brota y fluye
del lauro vivo de tu sien.

Y la verdad contemplas del ensueño entrevisto.

Y Venus es la Virgen; Apolo, Jesucristo...

¡Y lo perfecto ya es tu bien!

(SP, 1976: 51)

2.4. Filosofía y pragmática

En contraste con la recreación de la mitología grecolatina, llevada a la estética, Arreaza vierte en su poesía su pensamiento social y político ante la realidad de Grecia. En la "Fantasía del crepúsculo", un poema de más de 1.000 versos que se incluye en OTOP, el poeta encuentra la ocasión para romper lanzas por el resurgir de Grecia como nación. Las vicisitudes históricas habían hecho perder la identidad al país que fue el venero de la civilización occidental. Eso hace que los poetas, como los hombres de la cultura, aspiren a la libertad de Grecia. Arreaza, sumándose a los que anhelan tal objetivo, pone su poesía al servicio de esta causa, siguiendo a Byron, quien unos diez años más tarde daría su vida

luchando por la independencia de los griegos. En la travesía de la "Fantasía del crepúsculo" Byron sirve a Arreaza para hacer escala en Grecia y abogar por su independencia:

La evocación de Byron me representa a Grecia,
como el torso de un dios herido por la recia
maza de la barbarie... Si es el lírico vuelo
virtud de nuestras almas, ¿por qué no alzar al Cielo
del Arte y de los Dioses la piedad de la ofrenda?
El claro azul abierto como olímpica senda,
nos convida: ¡volemós!

¡A la sed venturosa
de nuestros corazones, la Grecia resucita!
(OTOP, 1913: 105-106)

Tampoco faltan referencias a los filósofos griegos en la obra de Arreaza. Con los sobrios trazos de algunos versos el poeta dibuja las siluetas de Platón, Sócrates y Aristóteles (OTOP, 1913 19-20). No podemos olvidar que Arreaza en muchos de sus poemas se muestra un poeta pensador. Sus discursos y artículos publicados en revistas y periódicos nos lo muestran atento a la evolución social, política y filosófica del mundo. Y así se explica también la existencia de la sección que se incluye en OTOP, y que lleva por título "De mi buen demo". El *demo* en esos poemas no es otro concepto que el *daimon* socrático. Es la conciencia o la libertad de pensamiento que le lleva a plantearse como actitud conductual los sistemas filosóficos que imperaban en su ámbito cultural: el panteísmo, el nihilismo, el sentimiento trágico de la vida, que Unamuno definió como "el fondo del abismo", y al que podría equipararse el *gouffre* de Baudelaire. Todo eso es lo que connota, por ejemplo, la "Lección de energía":

El silencio es la lengua del Abismo;
la sombra del Abismo es la Belleza.
¿Misticismo?... ¿Nihilismo?..
¡Matar todo egoísmo,
y disolverse en la mental tristeza!..
(OTOP 190)

Entre las numerosas referencias de Arreaza al mundo greco-latino, en fin, no podría pasarse por alto una de las que considero más sorprendentes. El *Canto al ingeniero de minas* revela en el poeta una creatividad genial. Consiste el hallazgo de Arreaza en haber llegado a aplicar la mitología clásica a los recursos de nuestra moderna sociedad de consumo y de producción:

Agitase Mercurio, ata a las gentes
al ritmo de su alado caduceo,
y al moderno hipocampo aguija el anca.
El Oro, siendo el rayo, es Prometeo;
la economía, brújula y palanca.
La Bolsa un Montecarlo, azar de vidas...
El Interés -Pegaso- va sin bridas.
Tiende sus mil tentáculos la Banca.
(SP, 1976: 137)

Tanto el mito de Mercurio como el de Prometeo y el de Pegaso, adquieren una semiosis simbólica de largos alcances. Mercurio, como dios del mercadeo o comercio, simboliza todo lo que es el movimiento moderno de los negocios; y con su caduceo, que en otro tiempo era signo de la paz que pregonaba el heraldo, ahora dirige y apresura las naves mercantes, simbolizadas por Arreaza en el "moderno hipocampo". Prometeo, por su relación con el fuego, se convierte en el metasemema del oro y a su vez de la riqueza; el alado

caballo Pegaso, por el sema de su velocidad, viene a ser la metonimia de los intereses bancarios por su desbordado crecimiento.

De esta manera, aunque quizá sin una intencionalidad predefinida, en el *Canto al ingeniero de minas*, extenso poema de 1923, apunta el espíritu de las vanguardias. Es así como Arreaza es capaz de adaptar y fundir la cultura clásica, y hasta la más fantasiosa mitología, con la expresión de las más pragmáticas tecnologías e industrias modernas.

3. La poesía clásica-postmoderna de Lubio Cardozo

La obra de Lubio Cardozo ha alcanzado ya una muy significativa trayectoria. Unos 30 títulos publicados, entre los cuales figuran valiosos trabajos de investigación y crítica literarias, juntamente con 10 poemarios (algunos reeditados), le convierten en benemérito de la literatura y, sobre todo, de la literatura venezolana. Se trata de un poeta que no merece menos atención, a mi entender, que otros autores jóvenes del país a la hora del reconocimiento y de la valoración de su producción. Confieso que este estudio monográfico tuvo su punto de arranque en la amistad, pero espero que llegue a la meta de la crítica seria y no del "amiguismo". Viene ambientada, además, esta ponencia por el II Simposio Internacional sobre los Estudios Clásicos en América Latina, a cargo de la Universidad de los Andes (Mérida-Venezuela), en la que el Profesor Lubio Cardozo ha representado una clave de su progreso y desarrollo cultural.

Como fue proyectada en principio, mi exposición se centrará y se limitará propiamente a la poesía de Cardozo. Sin embargo, no podría pasar de largo por su obra crítica sin mencionar y recomendar (dejando a un lado otros estudios que también lo merecerían) algunos de sus libros, como los titulados *La poética de Andrés Bello y sus seguidores*, *La Poesía Lírica Venezolana en el Siglo Diecinueve* o la *Antología* de José Antonio Maitín. Los variados ensayos - algunos reeditados - que constituyen estas obras, vienen muy a propósito, en primer lugar, para completar el esbozo diseñado en páginas anteriores sobre el clasicismo de Bello y de José Luis Ramos; en segundo lugar, se revela patentemente en esas investigaciones el profundo conocimiento y la seria preocupación de Cardozo por la cultura grecolatina. Recuérdese, para dar solo una muestra, la investigación que él lleva a cabo sobre la obra de Bello, a fin de comprobar en éste (y en otros poetas venezolanos no tan conocidos) el tópico recurrente -tema en verdad vigente y vivencial- del *Beatus ille* horaciano (dejando a un lado, claro está, el irónico colofón del épodo). Las muy numerosas y concretas referencias a los teóricos grecolatinos, desde la *Poética* de Aristóteles hasta el *Arte Poética* de Horacio, y desde poetas didascálicos griegos como Hesíodo hasta elegíacos romanos como Propercio y Tibulo, demuestran que Cardozo ha valorado muy altamente la raigambre clásica de la cultura venezolana, y al mismo tiempo se ha saturado de la esencia de la poesía grecolatina. Pero leyendo su producción poética con más atención y detención, nos convenceremos de cómo los filósofos y poetas clásicos se le han hecho palabra y vida en su existencia, sin que él se haya limitado únicamente a andar de nuevo el mismo camino que ellos.

3.1. Reciclaje ontológico de la materia

La poesía de Cardozo arranca cronológicamente -dejando a un lado los versos de iniciación- con su poemario titulado *Extensión habitual* (1966). Podemos atravesar por su breve “extensión” con presteza, puesto que, al tiempo de su composición, el poeta no se había internado a fondo, al parecer, en el mundo clásico; pero no pasaremos sin observar algunas pinceladas sobre “la palabra sorda para contar el cuento de la naturaleza” (EH, 1966: XI) o acerca de “Historia, límite y anhelo: Metamorfosis sobre la extensión, sobre la rosa, sobre la costa salina” (EH, 1966: XXIII). Dos años más tarde surge el libro poético que marca el inicio de ruta a través del clasicismo: el titulado *Apocatástasis* (APO: 1968). Es ciertamente una obra de concurso, y se advierte que fue elaborada con aspiraciones de triunfo. Compitió en el VI Concurso Anual patrocinado por la Facultad de Humanidades de la Universidad del Zulia. Teniendo en cuenta los azares de los certámenes, recordemos que el libro mereció ser recomendado como tercero para la publicación. El dato es valioso. Y valoremos también la circunstancia del poeta, que estaba alcanzando ya la madurez de sus 30 años.

Apocatástasis es un poemario de forma postmoderna y de trasfondo clásico. Empleo el lexema *postmoderna* a sabiendas de la vaguedad con que lo usa la moda, pero recogiendo una idea que se repite en algunos de los teorizantes del postmodernismo. La postmodernidad ha surgido como polémica en la década de los años ochenta; pero arranca ya, como una crítica a la modernidad, con las tan repetidas palabras de Baudelaire en su ensayo titulado *El pintor de la vida moderna* (1863): “La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”. Por esta línea, un tanto quebrada por

las réplicas y contrarréplicas, marchan los teóricos actuales de la postmodernidad, quienes se refieren, generalmente, a las décadas de los años 60-80. Para mi propósito me interesa resaltar las palabras de Jürgen Habermas: "Pero mientras que aquello que simplemente está «de moda» se convertirá pronto en anticuado, lo que es moderno preserva un vínculo secreto con lo clásico. Por supuesto, siempre se ha considerado clásica a cualquier cosa que puede sobrevivir al tiempo" (Habermas, 1992: 88). De un modo similar Andreas Huyssen, aunque objeta a Habermas por ciertas tipificaciones basadas en el racionalismo de la Ilustración, coincide en esta y la acrecienta aplicándola a la postmodernidad: "Mi hipótesis de que el postmodernismo siempre ha ido en busca de la tradición aun cuando pretendiese la innovación, también está confirmada por el giro reciente hacia la teoría cultural que distingue al postmodernismo de los años 70 del de los 60." (Huyssen, 1992: 154).

Tal parece ser el espíritu en que se encuadra *Apocatástasis* (1968), atendiendo también a la cronología. Desde luego la forma versal y la locución poética de este poemario son abiertamente contemporáneas. Nada de rima ni de ritmo ni de cómputo silábico. Repárese en los reiterados encabalgamientos sirremáticos a base de preposiciones, y en otros sintácticos a base de conjunciones. Si no se conservaran los espacios en blanco después de cada verso o versículo (que es la nota esencial por la que definen el verso algunos teóricos actuales), los textos poéticos de *Apocatástasis* se confundirían con la prosa poética; serían "poemas en prosa", en cuya forma están escritos todos los textos de *Extensión habitual*. Así mismo, si no aparecieran algunos signos complementarios de la escritura -la mal llamada *puntuación* -, podríamos considerar este libro como vanguardista (sin que deje de serlo por otros procedimientos retó-

ricos). Por lo demás, me agrada señalar que la poesía vanguardista, más que una innovación absoluta en la forma, volvía a repetir, consciente o inconscientemente, ciertos procedimientos de la versificación bíblica, por ejemplo, y aun de la versificación griega y romana (inclusive con la falta de puntuación), aunque sin el acendrado arte del ritmo grecolatino. De todos modos, la obra se apartaría de la vanguardia, si consideramos que la postmodernidad, frente a la reacción vanguardista contra la razón, recobra de nuevo el espíritu de la tradición clásica. Así es como las vanguardias se convierten en unas buenas retaguardias.

Lo clásico de *Apocatástasis*, no obstante, brilla especialmente en la semántica. Dos fragmentos, fundidos, de Empédocles, filósofo-poeta griego (García Bacca, s.f.:136 y 139), abren el poemario como un epígrafe, y saturan toda la extensión del cuerpo lírico. El primer texto propugna la unidad y la multiplicidad de los seres por la interacción de *φιλότης* (amistad, concordia, amor) y de *νεῖκος* (disensión, discordia, odio); el segundo propugna la inexistencia de nacimiento y muerte, porque “nacimiento y muerte son nada más discernimiento y mezcla de cosas mezcladas”. Sobre estos postulados de Empédocles, más poéticos que filosóficos, puesto que son planteamientos volitivos más que probados racionalmente, levanta el poeta venezolano su lírico edificio:

Quiérase o no es la cadena de
la orgía perpetua: Apocatástasis en donde todo
permanece por la alucinante danza de los artejos
asbestinos, sueltos al arrobo del ciclo eterno
en movimiento de materia.

(APO, 1968: 17)

Sin pretender dilucidar con diafanidad infalible la retórica del decurso estético que constituye este pasaje, podemos intuir que el autor, desde su punto de mira, se plantea el cosmos como una continua sucesión de seres que aparecen y desaparecen, aunque se conserva la misma sustancia básica o elemental de la que todos están hechos. Tal vez aquí haya que ver la misma concepción de Empédocles cuando afirma: “unas veces/ por Amistad con-vergen en Uno todas las cosas/ mientras que otras veces/ por odio de Discordia (ἔχθος νεῖκος) cada una di-verge de todas.” (García B, s.f.: 136). Lo importante, en este caso, no es la verdad absoluta, filosófica, sino la verdad subjetiva de quien la expresa, y la retórica con que se expresa. La “orgía perpetua”, la “alucinante danza”, los “artejos asbestinos”, “el arrobo del ciclo eterno en movimiento de la materia” adoptan un decurso figurado que implica una serie de redundancias. (Redundancia en retórica no es superfluidad). Son, al mismo tiempo, significantes de la sensibilidad con que el poeta percibe el origen y evolución ontológica del cosmos. Hay, pues, un éxtasis dinámico, apasionante y apasionado (“el arrobo del ciclo eterno”), en el hacerse y deshacerse de los seres sobre la base de la evolución de la materia. Es lo que sugiere la articulación y desarticulación expresada por los “artejos asbestinos”. No olvidemos la evolución etimológica de *articulum* en *artejo*, metaforizado sobre las machihembradas ensambladuras de asbesto.

A todo eso parece llamar el poeta “apocatástasis”. El lexema *apokatastasi*^V recorre una larga tradición a través de autores griegos como Aristóteles, Polibio y Dionisio de Halicarnaso, quienes le confieren el sentido de *restauración*, de *restablecimiento de una cosa o de una persona en su estado anterior*; así mismo, en el lenguaje de la medicina, adquiere el sema de *restablecimiento de una persona enferma*; y en contexto geográfico, como ocurre en

Plutarco y en Platón, toma la significación de *retorno de una estación* o de *retorno periódico de un astro*. Es interesante advertir que el lexema *apocatástasis*, en la *koiné* bíblica, acrecentó su polisemia con la acepción de *restauración universal al fin de los tiempos* (Hechos, 3, 21).

En el poemario comentado, *apocatástasis* parece asumir el sentido de reciclaje de los seres, como se ha expuesto. Pero, desde este punto de vista, Empédocles y Cardozo se distancian tanto como los espacios y tiempos en que viven. Empédocles no excluye la existencia de los dioses conforme a la tradición griega, y afirma y reitera una y otra vez sus ideas con la pose de un hierático maestro. Ya nos dice la tradición que él “se paseaba entre la muchedumbre como genio inmortal, ceñida la cabeza con ínfulas sagradas y con guirnaldas en flor, seguido por hombres y mujeres que ansiaban aprender de sus labios la senda de la salvación” (Sciacca, 1950: 60). En cambio, la poesía filosófica de *Apocatástasis* connota muchos otros sentimientos e ideologías que han advenido a la humanidad en el fluir de los siglos.

Por esta línea de la restauración ontológica, expresada en imágenes plásticas, coloreadas, táctiles, sigue Cardozo identificado sensorial y afectivamente con el cosmos:

Se está hecho de cosmos. Esos huesos y sangre
no son islas cósmicas. Se es eso: cosmos. Se
es día, noche, estrellas. Sol y meteoro. Porque
también los pies y las manos fueron
nebulosas vacantes, y mucho antes bermejos
soles apagados.

(APO, 1968: 21)

Del cosmos surge “el corazón de hierro y níquel de la / Tierra” y “las rocas ígneas como un negro / Hércules dormido en la sima, para la sustentación / del cimiento primero sobre el cual se construiría / el caos” (APO, 1968, 37). Feliz fue el hallazgo del poeta al incorporar aquí, además, el mito clásico de Hércules, identificando su fuerza y vigor con las rocas ígneas, a la manera de otro Atlante que sostuviera el mundo.

3.2. Vida, muerte, amor

Del componente físico del ser humano salta el poeta, en pasos alternos, al componente síquico. La concepción del hombre como ser superior, y quizá el atropello y la destrucción que él ha ejercido sobre las cosas, sobre los animales y sobre los demás hombres, en el proceso de la historia, obliga al poeta a denunciarlo y a pronunciarse contra él por su soberbia y por sus vanidades, sin evitar -valentía y humildad al mismo tiempo- el incluirse en la responsabilidad de la especie humana, por la cual también se vuelve de un modo pesimista contra sí mismo:

Somos un pedazo de soberbia en las magnitudes
absolutas. Soberbia [...] Soberbia [...] . Soberbia [...].
(APO, 1968: 24)

Inclusive la misma dedicación a la poesía parece ser una de las cuatro vanidades que le duelen al poeta en este libro, y que ya anteriormente, en *Extensión habitual* (EH, 1966: III), había aparecido con la categoría de “Cuarta Escogencia”, referida -si mi interpretación no es infiel- a la cuarta vanidad: la de los trovadores y juglares:

La vanidad cuarta, auténtica por asumida, fue el
derrotero de los trovadores y juglares para
cantar la alegría de la vida física.

[.....]

Cuarta escogencia...

Vanidad de la resignación activa. Vanidad
de ver y palpar. Humilde vanidad del curioso
que disparó su ración de tiempo bajo las
estrellas con la emoción del valor para
aceptar las ofertas inmóviles en el deambular
terrestre.

(APO, 1968: 30)

Sin embargo, no olvidemos que el poeta, frente a esta autocrítica, se había curado en salud, parcialmente, en el texto inicial de su libro, puesto que se nos presenta con estas credenciales: "un portador de testimonios, guerrero y naípe de la Cuarta Escogencia, en su vuelco al poema sin poeta y sin palabras. Lengua total donde no existen fonemas, y luz, y claridad, y las sombras de una vanidad ridícula" (APO, 1968: I). Para no alargarnos más en la lectura saboreada de este libro, tan saturado de poética filosofía presocrática, terminemos volviendo al principio, en que parece prefigurarse el retorno o restauración -apocatástasis- del ser uno y múltiple:

Estas son las meditaciones sobre el
regreso, fin del grito inaudible, calma de la sed
surgida del diálogo de símbolos sonoros creadores
de islas desterradas de la greda y de la arcilla.

(APO, 1968: 14)

No se agota en *Apocatástasis* el contenido filosófico grecolatino de la poesía de Cardozo. Precisamente en poemas posteriores el

poeta relacionará la materia con *mater*. Aunque la etimología no es segura, también algunos filólogos han pensado que de *mater* pudiera proceder *materia*; de modo que no deja de ser una sugerencia de alta sensibilidad lírica aquella invocación a la materia como a madre:

Oh mater
hiciste al hombre
-carne de la noche mineral y de los astros-
para soñarte.
(LP, 1993: 65)

De aquí se deriva la idea de magnificar a la tierra como madre también. Lo llamativo, sin embargo, es encontrarnos con el nombre de Γαῖα (*Gea* en la forma española), como denominaba Hesíodo en su *Teogonía* a la Tierra, aunque el término *Gea* implique ahora la connotación filosófico-poética que profesa el poeta: "Oh *Gea*, madre *Gea*" (LP, 1993: 35). Y al mito de la tierra se suma la imagen plástica del mito del sol, que, como otro Helio, "silencioso en su carro de caballos de fuego" abre "su extenso manto luminoso" sobre ella.

Partiendo del hacerse y deshacerse de los seres a base de la materia, sin otro ser supremo que los vivifique y ordene, podemos entender perfectamente que el poeta incorpore a su cosmos el *Azar*, voz de procedencia árabe, pero sinónima, al fin y al cabo, de los lexemas griegos ἄτη, αἴσα, μοῖρα, μόρος o del latino *fatum*, emparentado con el griego ἄτη por el indoeuropeo. El *azar*, por tanto, sería el sucedáneo de nuestros vocablos *hado* o *destino*. Ya sabemos que el concepto griego del *destino* es muy complejo, especialmente en Homero. Generalmente no representaba a ningún dios personal del panteón grecolatino, sino que era un orden preestablecido al

cual se sometían los mismos dioses, aunque también algunas veces el destino se presenta personalizado en Zeus (Il., I, 5) o en la voluntad de los dioses, en general; y no falta algún hecho que sucede en contra del mismo destino (Il., XVI, vv. 779-782). De ahí que fuera la balanza el instrumento que simbolizara la suerte de aqueos o troyanos (Il., VIII, 69 y ss.) y de contendientes individuales como Héctor y Aquiles (Il., XXII, 209 ss.) (Cfr. IH, 1963: 268-71). En consecuencia, el *azar* o el *destino*, en más de media docena de pasajes en que aparece a través de la obra poética de Cardozo, tiene sin duda semas comunes con la *ἄτη* o el *fatum* grecolatinos. El más claro es el fatalismo o suerte injustificada que le puede tocar a un ser humano, o el resultado irracional con que puede resolverse un hecho. Uno de los pasajes altamente significativos es el que parece definir el sentido de *Salto sobre el área no hollada* (1971), poemario que sugiere el misterioso espacio que el poeta pretende asaltar y saltar, sobreponiéndose al avasallante fatalismo del destino. Léase el estupendo texto de "Hybris", este recurrente lexema de la epopeya y de la tragedia griega, con sus semas de orgullo, rebeldía, exaltación, inmoderación, insolencia...:

Entre el uno y todo lo-no-uno-estimable (digno
del asalto maravilloso del hollador de espacios)
se tiende el arco decisivo. Tres acciones
previas implica su conjuro: Derroche de todo
lo provisorio; saltar al campo del destino;
declararse delincuente para estar siempre
en estado de alerta. El arrojo se impondrá
como una condecoración.

(SANHO, 1971: 85)

De modo similar, en el poema titulado "Azar" (PP, 1992b: 39) parece que amada y amante toman ese mismo nombre: "Te llamas

Azar: porque me llame Azar". Y ambos resultan una "Asociación de azares con este gigantesco billete de tiempo, / este pasaje para errar". Jugarse "el don del Día" con la amada ("¡oh sabia!") no deja de ser un riesgo, un pasaje y una Audacia para errar; pero también un Mito por estar "más allá del gran nombre del Miedo", como se expresa en el mismo poema y en algún otro (LP, 1993: 20). De aquí que, para el poeta, "en la gratuidad de los días el azar se transmuta en historia" (LP, 1993: 21). La semántica de su poesía parece encontrarse lógicamente concatenada.

Precisamente, en "Difunto", uno de los más emotivos poemas de *Lugar de la palabra*, parece relacionar el azar con la muerte, o, lo que es lo mismo, con la identificación con el cosmos; lo cual no es más que una secuencia natural:

Por el camino del azar al universo,
carne del espacio abierto, la diafanidad.
(LP, 1993:25)

El poema está escrito en una continua forma de apóstrofe: de un *yo* a un *tú*. Pero, aunque ambos pueden ser distintos, y el *tú* pueda tener de *referido* (evitemos el galicismo *referente*) a cualquiera de los innumerables difuntos inanimados, no se excluye que ese *tú* pueda ser metasemémico, y se refiera a cualquiera de nosotros, los humanos vivos, y hasta signifique al mismo poeta en una especie de desdoblamiento o hipotético monólogo reflexivo, situándonos a todos y a cada uno más allá del tiempo, en nuestra fosa sepulcral. Así se sienten aquellos versos con que apostrofa sencilla pero patéticamente al difunto:

Desase las aprensiones, quédate tranquilo, por favor.
Cálmate. Haz del sosiego tu poesía ahora.

No escupas la tierra como algo extraño a ti,
Hoy ella tú encarnas.
Admítela, aprende su sabor.
(Ibid.)

Realmente Cardozo sabe jugar en su poesía con el azar y con la muerte. Con este juego serio se viene divirtiendo desde los días en que escribió su poemario *Contra el campo del Rey*, en que dice: "Ya no queda el estímulo de la muerte sino / el juego a la muerte" (CCR, 1968: 53). En 1986 escribe un poemario de casi tantos poemas cuantas letras tiene nuestro abecedario. Su título es *Solecismos*, y ha sido reeditado e incluido en su nuevo libro titulado *Poemas* (1992). Hay desde un "Solecismo en A" hasta un "Solecismo en Z". Evidentemente es una poesía lúdica, lo cual no quiere decir que sea una poesía intrascendente. La "literatura comprometida" no puede reducirse a la esfera de lo socio-político, sino que los sectores económico, psicológico, histórico, estético, lúdico, filosófico, teológico y cualquier otro, son dignos de ocupar la atención del poeta según las circunstancias humanas o humanísticas. Entiendo que toda buena literatura es literatura comprometida. El carácter lúdico de los *Solecismos* se revela, peculiarmente, en la retórica. Se trata de un metaplasmo con un tipo peculiar de aliteración. La expresión formal es la figura literaria denominada *sénée*; es decir: "el verso cuyas palabras comienzan por la misma letra" ((RG, 1987: 107, n). El recurso ya había sido observado con atención en los clásicos grecolatinos (Martínez, 1972: 11-14). En este caso concreto, casi todas las palabras de cada solecismo se inician con el mismo fonema. Tal vez por esta especie de cacofonía, o de aparente abuso de lenguaje, el poeta quiso llamar *solecismos* a estos ingeniosísimos poemitas. Sin embargo, los textos no dejan de mostrar una variada y rica semántica.

El "Solecismo en O" lleva por título particular "Cementerio a orillas del mar". Desde un alcor o colina, en una bella tarde, el poeta se pára a contemplar un cementerio a orillas del océano. Es la circunstancia oportuna para una breve meditación sobre la muerte, sugerida por la ética de un fino filósofo clásico:

Oteo desde el oquedal -ornato del otero-
osarios al oreo en el obrizo ocaso,
ofrendan sus óseos ópalos a orillas del océano:
osadía y orgullo ocian en oscuros obituarios olvidados.

(PP, 1992b: 70)

Lo trascendente de este poemita es que se encabeza con el epígrafe de una profunda hipérbole tomada de los *Soliloquios* del filósofo estoico y gran emperador romano Marco Aurelio: "Por lo tanto, es conducente que siempre tengas a la vista cómo todas las cosas humanas vienen a ser cosa de un día, y no más" (IV, 48). Sin duda la memoria constante de la caducidad de la vida se combina y se potencia muy oportunamente con la insistencia retórica de la *sénée*, en que la oscuridad de la vocal «o», como inicial de casi todas las palabras, refuerza intensamente el sentido de la semántica; de tal manera que la reflexión sobre los "obituarios olvidados" puede comunicar la serena ecuanimidad y la firmeza del promontorio frente a las olas, como a continuación de ese texto citado sigue recomendando el imperturbable Marco Aurelio.

Una variación de "Cementerio a orillas del mar" es "El cementerio del Choroni" (PP, 1992b: 17), en que se repite el eco lejano del mar y el diseño del recuerdo y del olvido. Y el poeta, en memoria de su padre, vuelve sobre el tema de la muerte en "Fogata", fundamentándose en un texto de Epicuro : (...) «frente a la muerte

todos los hombres habitamos una ciudad sin murallas» (*Fragmentos y testimonios*). La expresión de Epicuro, aislada como viene, podría interpretarse como una indefensión del ser humano ante la muerte, y, en consecuencia, como el gran mal que el hombre no puede conjurar. Sin embargo, los versos de Cardozo tienen la moderación y aun la alegría epicúrea:

El final del júbilo, pese a todo.
El final de la risa de los niños,
de los pájaros y la lluvia
sobre la hierba luminosa, bajo ancianos pinos.
El final de la vida, furtivo.
(LP, 1993: 33)

Desde luego hay aquí una asimilación sentida y delicada de la *ataraxia* epicúrea, muy lejana del hedonismo vulgar en que vendría a parar a través del mundo romano decadente. Como ha expresado Antonio Pascuali sobre la filosofía epicúrea, «al no ser “negación de la muerte-dolor”, la vida es un bien que los cirenaicos antes, y los estoicos después, llamarían indiferente o *adiaforético*». Y el crítico refuerza su opinión con las palabras del mismo Epicuro en la *Carta a Meneceo*: “*El sabio ni desea la vida ni le teme a la muerte, porque ni es contrario a la vida ni considera un mal el no vivir*”» (Pascuali, 1970: 56). Esta idea, en la poesía de Cardozo, había surgido ya con una ascética similar en las palabras de Epicteto que preceden como epígrafe al poemario *Contra el campo del Rey* (1968).

Un contraste. Como el poeta en cuestión no es un filósofo que haya de mantener una lógica inmutable, no nos puede extrañar que, en un momento dado, pierda su *ataraxia* y se rebele contra la muerte ante la alegría de la vida y del amor, como ocurre en

“Extramuros”: “Quiero escribir un conjuro contra la muerte, / ahora” (LP, 1993: 26). El espíritu del poeta no pierde su autenticidad por tales paradojas o ficticias inconsecuencias. Así pues, Cardozo, derivando de los clásicos a la lectura de Spinoza -una de sus lecturas predilectas, según me consta-, no es extraño que se identifique con las palabras de su *Ética*: “Un hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría no es una meditación de la muerte sino de la vida” (Ibid.).

Por esto mismo no está ausente, ni mucho menos, la alegría de la vida, o mejor, la alegría del amor; del amor expresado al modo actual, claro está, pero con savia grecolatina. En tantos poemas amorosos y aun eróticos como abundan en el corpus poético cardoziano, tampoco faltan las referencias clásicas. Gratamente me sorprendieron los versos latinos de Virgilio al iniciar la lectura de “Paisajes”. *Paisajes* (Cardozo: 1975) es un libro publicado en 1975 (aunque sus textos fueron escritos en 1971-1973), y actualmente, en 1992, han sido reeditados como una sección de *Poemas*. Los citados versos de Virgilio, en su original latino, nos abren la puerta del libro, como epígrafe. Me permito traducirlos en mis “traidores” hexámetros castellanos y con algunas diferencias de matiz con respecto a las versiones más conocidas:

Ya estás aquí, Galatea; ¿pues qué juego es ese en las ondas?
Aquí primavera purpúrea, aquí esparce la tierra,
junto a los ríos, variadas flores; aquí el álamo blanco
sube de lo hondo, y flexibles las parras tejen sus sombras.
Ya estás aquí; deja que olas dementes hieran sus diques.
(PP, 1992b: 9. Orig. en bibl.)

Al leer el texto latino de Virgilio en un libro de poesía postmoderna, podría pensarse en un alarde de erudición o de

presuntuosidad de poetas. No es frecuente que un poeta situado en plena actualidad desempolva textos latinos. Pero si por ahí andan tantos epígrafes en inglés, en francés, en alemán o en italiano, ¿por qué no contar también con los poetas grecolatinos, a quienes tanto debemos en nuestra civilización occidental? Evidentemente el contar con ellos aún, se llama cultura actualizada, seria y honda. El mito clásico de la ninfa Galatea viene oportunísimo para abrir un libro poético de paisajes. Dice Umberto Eco que el análisis literario consiste en la “dialéctica entre la libertad de interpretación y la fidelidad al contexto estructurado del mensaje” (Eco, 1978: 177). No será, pues, un desacato pensar y decir que quien aquí se hace presente, es la poesía misma, simbolizada en la clásica ninfa Galatea, como en otros tiempos se simbolizó en alguna musa. Los atributos, según el “contexto estructurado del mensaje”, lo confirman: muchas veces la poesía vino acompañada de la primavera: de los ríos, de los árboles, de las flores y de los frutos. Precisamente el poeta, identificado ya con el grandioso y tierno paisaje andino y merideño, no ha dejado de contemplarlo y traducirlo en su poesía. Por la relación a la cultura clásica solo quiero destacar la reiterada referencia a las llamadas “Colinas de Apolo” (LP, 1993: 69 y 26). Pero, por otra parte, si se dice que el símbolo es un plurisigno, aceptable sería también el interpretar a la Galatea de *Paisajes* como significante de algún amor o de algunos amores (sería demasiado pedir qué amor concreto) a quienes se pretendería ofrecer el ramo completo de poemas. Siempre la poesía y el amor anduvieron juntos. Por esto podemos deducir que aquí Galatea ya no es la Galatea virgiliana y eglógica, aunque le quedan los semas que fundan una re-creación del mito clásico para significar un referido o un objeto simbólico moderno de tan largos alcances, que ni siquiera habrán sido controlados por el mismo poeta.

Algo similar ocurre con el intertexto de Albio Tibulo en el poema amoroso titulado "Por el Parque" (PP, 1992b: 14): "Interea, dum fata sinunt, jungamus amores: / jam veniet tenebris Mors adoperta caput" (Tibull., I, 1, 69-70). Una versión -no muy infiel, a mi entender- del dístico elegíaco podría ser la siguiente:

Mientras permitan los hados, unámonos en amores;
ya , encubierto el rostro por sombras, Muerte vendrá.

Evocando el cuadro de Corot (como *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet, en el poema siguiente) los amantes pasean su amor "por las avenidas de guásimos del parque". Y adoctrinados por la lección contrastante de Tibulo, conjuran el amago de la muerte -también aquí prescrito por los hados- con el elixir del amor.

Para no caer en excesiva prolijidad aduciendo alusiones y referencias al tema del amor, sugerido por los clásicos, podemos observar que la exaltación suprema de la mujer viene simbolizada en Helena, la "¡Hybris de la belleza!"; es decir: la demasía inmoderada de la belleza, como tan afortunadamente la define el poeta en "Mirra" con lexema traído de la epopeya y de la tragedia griega (LP, 1993: 62). También Cardozo regresó fantásticamente a Itaca "en una de las barcas de Ulises" (LP, 1993: 41). Quiere decirse que conocía a Helena, a juzgar por las veces que la tiene presente. Por eso se atreve a afirmar:

Por tu sonrisa en el cuadro de Gaston Boussière
yo también me iría a Troya
soldado y haragán por Helena
con las seis espadas blancas de la flor de solimán.
Durante la noche soplaría el débil caramillo
de los danzantes
entre carneros asados y fogatas.
(PP, 1992b: 34)

A la verdad, cuando esto confiesa el poeta, da la impresión de que está de acuerdo con los viejos de Troya, que en las almenas cuchicheaban y decían entre ellos al ver llegar a Helena: “No se juzgue un castigo divino (οὐ νέμεσις) el que los troyanos y los aqueos de hermosas grebas padezcan tan graves sufrimientos por tal mujer durante tanto tiempo ; tan extremadamente semejante es en su imagen a las diosas inmortales” (Il., III, 156-158). En un texto anterior, con el mismo título de “Helena”, desmitificada ya en la Helena universal, el poeta parecía haber anticipado un retrato semejante:

La mujer es la risa honda, eterna,
tendida en el fondo de los días.
En medio del juego de la historia significa verdad.
[.....]
Desde los muros de Troya, por siempre, así sea”.
(LP, 1993: 42)

3.3. Palabra y metapoesía

Aparte de los contenidos poéticos y de su expresión, analizados hasta aquí, hemos de entender que la poesía cardoziana se convierte también con frecuencia en una reflexión y sentimiento sobre la palabra y sobre la poesía misma; es decir: es una metapoesía. Toda esta semántica se potencia con una retórica refrescante, también grecolatina; porque como ha dicho muy bien Paz Castillo, “la vejez, cuando olvidada de todos, es una especie de novedad en quienes la encuentran” (Paz Castillo, 1969: 7). Es evidente que para Cardozo la palabra tiene importancia suma. El manejo del lenguaje es cuidadoso, novedoso y valiente a la vez. La novedad -otra

paradoja- le viene de la clasicidad. Ya Sófocles, en la llamada "oda al hombre", que es uno de los bellísimos estásimos del Coro de Antígona, había estimado en todo su valor la humana voz articulada: "Y [el hombre] se ha dado la palabra (φθέγμα = voz articulada) y un pensamiento sutil como el viento (ἀνεμοεν φρόνημα) y unos comportamientos civilizados (ἀστυνόμους ὀργάς)" (v. 355). Con el mismo sentir Virgilio y Horacio renovaron y llevaron a la culminación el idioma latino de Enio y de Lucilio, respectivamente.

Por esta vía ¡cuántos neologismos, sea por derivación, sea por invención, nos saltan a cada paso en la poesía cardoziana, además de los arcaísmos, las voces poco conocidas, los venezolanismos y los compuestos por hipóstasis o por metábasis, soldados o anudados con guiones! (Cfr. Chela-Flores, 1989: 94). Recordemos algunos, interesantes hasta para un estudio de moderna lexicografía: mesticia (PP, 68), flámea (LP, 12) íncola (PP, 17), grúmulos (Apo, 24), errancias (LP, 40), venustez (LP, 77), reciura (PP, 73), salvajitud (PP, 18), soledosa (LP, 90), ociar (PP, 70), asaz (PP, 45), otrora (CCR, III, II), abey (LP, 33), lefaria (LP, 86), verdegal (LP, 86), surrucucos (LP, 86), guásimos (PP, 14), malaguetas (PP, 19), sasafrás (PP, 21), mijao (PP, 23), labiérnagos (PP, 24) tiempofuerza (PP, 38), comarcamundo (PP, 38), posicionesmovimientosgastos, (ibid.), amarillo-núcleo-de-fuego (PP, 16)... Y no faltan nombres científicos de zoología o botánica, formados a base de griego y latín, y usados con connotaciones ingeniosas, como algunos títulos que saltan en el poemario *Contra el campo del Rey* (1968): "Caliphora vomitoria", "Corynetes caeruleus", "Glycephagus cursor", etc. A veces resulta gratamente sorprendente encontrarse con neologismos griegos tan audaces como el homérico *icor*, en aposición con "inmortal sangre de la divinidad" (ἄμβροτον αἷμα θεοῖο). Realmente esa palabra es la transliteración -a la vez que un metasemema o tropo- de *ijor* (ἰχώρ):

“el cual corre dentro de los felices dioses, pues no comen pan ni beben el rojizo vino (αἶθοπα οἶνον), y por esto son sin sangre (ἀναιμόνεσ) y se llaman inmortales” (ἄθᾶνατοι) (Il., V, 339-342). Todo eso palpita en la interioridad de un pasaje como el siguiente, en el que cabrían, además, interpretaciones filosóficas ulteriores:

(Quien
fuera otrora apostador de la vigilia en el
juego de las reglas ocultas dona su epidermis,
su cabellera, sus uñas, a grandes colgajos,
en el río rojo de icor rumbo a las moléculas
elementales).

(CCR, 1968: IV, II)

Y si he de completar la estrecha relación de este lenguaje poético actual de Cardozo con el lenguaje clásico, no puedo preterir el frecuente recurso de los hipérbatos al modo grecolatino, en que el verbo cierra o da fin a las cláusulas sintácticas u oraciones. En último término sería un resurgimiento del culto espíritu barroco, que, a pesar de ser tan criticado en su época, enriqueció sobre manera nuestro idioma, tanto en vocabulario como en sintaxis. Léanse algunas muestras aisladas:

“[El dulce sabio] el asaz sorprendente zumo de la aventura escanció;”
(PP, 45)

.....
“¿La medida del tiempo la fuerza es?”
(LP, 12)

.....
“La aventura de por lo menos admirar,
territorio donde el mundo su flor laberíntica descubre,”
(LP, 57)

Por cierto que la retórica postmoderna ha sabido recordar y renovar ideas y teorías de los clásicos sobre el lenguaje. De la misma manera Cardozo justiprecia hasta tal punto la palabra, que ha titulado su último libro poético *El lugar de la palabra* (1993). Y reforzando el título, inicia la obra con un epígrafe muy significativo, tomado del *Simposio o de la erótica* (ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ ἢ περὶ ἔρωτος ἠθικός = *El banquete o sobre el amor ético*), de Platón: “Ya sabes que la palabra poesía tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no ser al ser” (LP, 1993: 7). La expresión platónica, en el original griego, resulta de tal modo tautológica y polisémica, que merece una reproducción casi literal: «Tú sabes que “póiesis” (ποίησις = fabricación, confección, construcción, composición, creación, poesía) es algo múltiple (τι πολὺ = algo mucho); porque toda causa (αἰτία = causa, motivo, hecho) en cualquier cosa que va de lo que no es a lo que es, es ποίησις (poesía); de manera que las producciones (ἔργασις = fabricaciones, construcciones, trabajos, prácticas) que están bajo el dominio de todas las técnicas (ὑπὸ πᾶσαις τέχναις = bajo todas las artesanías, manufacturas, artes) son ποιήσεις (poesías), y los obreros (δημιουργοὶ = artesanos, productores, trabajadores, profesionales) son ποιηταί (poetas, artesanos, artistas, creadores)» (205 B-C). Leyendo el pasaje dentro de su proceso contextual, podemos entender que así como el lexema *amor* (ἔρως) es polisémico, y puede significar varias especies de *amor*, así también es polisémico el lexema *poesía* (ποίησις), y puede abarcar variados sentidos. No se olvide que *póiesis* viene de *poiéo*, que significa *hacer*; un *hacer* material y un *hacer* psíquico. Por eso tal vez -y esto ya sería una interpretación subjetiva- Cardozo quiera darle a la palabra *poesía* un sentido muy amplio, hasta incluir en sus acepciones todo hecho material de que “una cosa, sea la que sea, pase del no ser al

ser”; lo cual estaría en consonancia con la materialidad del texto platónico.

Así mismo *Solecismos* se inicia oportunamente con las palabras del *Cratilo* o *sobre la propiedad de los nombres* (ΚΡΑΤΥΛΟΣ ἢ περὶ ὀνόματων ὀρθότητος = sobre la rectitud -corrección, propiedad de los nombres): “Por tanto, tal vez se hablaría muy bellamente, dentro de lo posible (κατὰ γὰρ τὸ δυνατόν κάλλιστ’ ἂν λέγοιτο), cuando se hablara con [nombres] semejantes, todos o la mayoría, [a las cosas] (ὅταν ἢ πᾶσιν ἢ ὥς πλείστοις ὁμοίοις λέγεται); es decir: apropiados (τοῦτο δ’ ἐστὶ προσήκουσιν); y [se hablaría] muy torpemente, [si ocurriera] al contrario (αἰσχιστὰ δὲ τουναντίον)” (435 C-E). Reforzando y completando este texto de Platón, hemos de recordar que el *Cratilo* plantea el tema de lo que hoy llamamos *simbolismo fonético* en la creación y en el uso de la palabra; es decir: el hecho de que la fonética de las voces esté de acuerdo con el significado; no obstante, Platón es lo suficientemente perspicaz para comprender que eso no siempre es posible. De todos modos, la fonética de la oscuridad de la vocal «o», con que comienzan casi todas las palabras de “Cementerio a orillas del mar”, representa una aplicación de la teoría y praxis del texto del *Cratilo*, como hemos comprobado más atrás. Y lo mismo podríamos observar en los *Solecismos*, en general.

Epílogo

Un mensaje relevante queda vibrando tras la tensión que ha supuesto el estudio y análisis de la tradición clásica venezolana: una poesía sólida, pensada, se ha derivado al contacto con la poesía grecolatina. Lo más estimable quizá de la literatura clásica -y más

concretamente de la poesía- es que no hay un divorcio entre el contenido y la forma. Hemos observado cómo novedades en lo léxico y en lo frástico que se han encontrado en la poesía postmoderna, tienen su raigambre en el modo de proceder de los clásicos. De la misma manera el pensamiento de los griegos y romanos sigue estimulando el pensamiento del siglo XX. ¿Quién se atrevería a afirmar que Arreaza emplea los mitos del mismo modo que Hesíodo u Ovidio? ¿Quién se atrevería a decir que Cardozo repite o plagia la filosofía de Empédocles o de Epicuro? Lo que sí puede aseverarse es que estos poetas modernos venezolanos (y podíamos mencionar y estudiar a otros, como Ramos Sucre o Eugenio Montejó) han hecho de la poesía un novedoso arte de la forma y una profundidad de pensamiento actual.

Esto nos puede recordar lo que perennemente -y renovadamente- debería ser la poesía, frente a tantos acertijos formalistas. Ya en nuestro siglo Unamuno, otro poeta sanamente obsesionado con la cultura clásica, lo ha expresado con el más profundo lirismo en su "Credo poético":

Piensa el sentimiento, siente el pensamiento;
que tus cantos tengan nidos en la tierra,
y que cuando en vuelo a los cielos suban
en las nubes no se pierdan.

Y más adelante insiste con una honda redundancia:

Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido.
¿Sentimiento puro? Quien en ello crea,
de la fuente del sentir nunca ha llegado
a la viva y honda vena.

No te cuides en exceso del ropaje;
de escultor y no de sastre es tu tarea;
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.

(Unamuno, 1969: 168-69)

Pero, al tratar aquí más extensamente a los dos poetas pensadores venezolanos, no se ha pretendido recoger y comentar todas las referencias y alusiones que sobre la antigüedad grecolatina se encuentran en ellos. Pienso que se han aportado suficientes pruebas para demostrar la vigencia de la literatura y de la lengua de Grecia y Roma, como el hontanar que han sido de nuestra civilización y cultura. En consecuencia, llamar "lenguas muertas" a la lengua griega y latina, es una metáfora tan desafortunada, que sin duda merece la proscripción en el mundo de la lingüística y de la cultura. El hecho de que ambos idiomas no sean coloquiales actualmente, no garantizan el derecho de la metáfora a relegarlos al olvido como si fueran electrodomésticos discontinuados. Quizá el siglo XXI se sienta más en la necesidad de llamar al orden a los oscurantistas del siglo XX.

Se comprende, en fin, que a través de esta reflexión sobre la tradición clásica venezolana tengamos que desembocar en la apología de la cultura del "ocio". El *ocio* es un semema recurrente en la poesía de Lubio Cardozo. El tema le ha merecido hasta un poema con el título de "Ocio" (LP: 1993: 73), en el que aparece una vez más el neologismo *ociar*. Realmente el ocio y la holganza en la poesía cardoziana implican una teoría metafísica u ontológica, puesto que tales conceptos llegan a identificarse con el ser de los seres animados e inanimados. Recordemos todo lo dicho anteriormente acerca de la materia, a la que se reduce el ser-uno-y-múltiple. Una prueba evidente es aquel pasaje de *Apocatástasis* :

El *otium* es la manifestación de la roca asomada
en nosotros. La tierra está ociosa, la materia
está baldía, en holganza perpetua: Ese es su
espíritu.

.....

Se viene de la holganza sin fin y se va a ella: [...]
(APO, 1968: 21 y 22)

Con estos versos he querido concluir este trabajo, porque *otium* es también un préstamo de los latinos. Y aunque el semema se hubiera quedado en el concepto que ellos daban a su lexema *otium*, siempre nos hubiera sugerido nuestro compromiso humanístico con las letras; es decir: con el culto y cultivo de la poesía (que es significar los más altos sentimientos humanos) y de la filosofía (que exige el empleo de la racionalidad y de la crítica). Entre los romanos cultos el *otium*, que indicaba la dedicación a la filosofía y a las letras, era lo contrario del *nec-otium*; es decir: del *no-ocio* o *negocio*; o, lo que es lo mismo, las ocupaciones materiales, triviales, serviles, de la vida. Sin pretender negar, desde luego, el carácter humanístico a los negocios modernos, no estaría mal que nuestra sociedad situara oportunamente el ocio culto sobre el inculto negocio.

SIGLAS, NOTAS, Y BIBLIOGRAFIA

APO:	Cardozo, 1968
CCR:	Cardozo, 1968.
CCRI:	Arreaza, 1911.
EH:	Cardozo, 1966.
FFP:	García Bacca, s.f.
IH:	R. Adrados, 1963.
LP:	Cardozo, 1993.
LR:	<i>La Revista</i> , 1915.
MP:	Habermas, 1992.
MP:	Huissen, 1992.
OTOP:	Arreaza, ¿1913?.
PP:	Cardozo, 1992.
RG:	Grupo m, 1987.
SANHO:	Cardozo, 1971.
SL:	Arreaza, 1928.
SP:	Arreaza, 1976.

Alvarado, Lisandro, 1958,

Obras Completas de Lisandro Alvarado, vol. VI, *De la naturaleza de las cosas*, de Tito Lucrecio Caro, edición bilingüe. Ministerio de Educación, Caracas - Venezuela.

Alvarado, Aníbal Lisandro, 1956,

Epistolario de Gil Fortoul a Lisandro Alvarado. Barquisimeto, Imprenta del Estado.

Arreaza, José Tadeo, 1911,

Cantos de la Carne y del Reino Interior, Madrid, Imprenta de Primitivo Fernández.

- Arreaza, José Tadeo, ¿1913?, *Odas. La Triste y otros poemas*. París, Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, s.f.
- Arreaza, José Tadeo, 1928, *Salutación a Lindbergh*. En *El Universal*, Caracas, 29-1-1928, vv. 19-21.
- Arreaza, José Tadeo, 1976, *Selección Poética. 1911-1947*, Caracas, Monte Avila Editores.
- Bello, Andrés, 1979, *Ejercicios populares de lengua castellana*. En *Obra Literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas - Venezuela.
- Capelletti, Angel J., 1987, *Lucrecio: la filosofía como liberación*. Caracas, Monte Avila Editores.
- Cardozo, Lubio, 1966, *Extensión habitual*, Mérida, Venezuela, Ediciones Axial.
- Cardozo, Lubio, 1968a *Apocatástasis / Poemas*. Maracaibo, Universidad del Zulia.
- Cardozo, Lubio, 1968b *Contra el campo del Rey*, Mérida-Venezuela, Euroamérica Impresiones.
- Cardozo, Lubio, 1971, *Salto sobre el área no hollada*, Caracas, Tipografía Nabas.
- Cardozo, Lubio, 1975, *Paisajes*, Mérida-Venezuela, Talleres Gráficos Universitarios.
- Cardozo, Lubio, 1981, *La poética de Andrés Bello y sus seguidores*. Caracas, Academia Nacional de la Historia.
- Cardozo, Lubio, 1992a *La Poesía Lírica Venezolana En El Siglo Diecinueve / Ensayos de Historia, Teoría y Crítica*. Universidad de los Andes, Mérida-Venezuela, 1992.

- Cardozo, Lubio, 1992b *Poemas, Mérida-Venezuela, Vértice Editores.*
Véase a continuación el texto latino:
- Huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis?
Hic ver purpureum, varios hic flumina circum
fundit humus flores; hic candida populus antro
inminet et lentae texunt umbracula vites.
Huc ades; insani feriant sine litora fluctus.*
(Egl., IX, 39-43)
- Cardozo, Lubio, 1993, *Lugar de la palabra, Mérida-Venezuela, Vértice editores.*
- Chela-Flores, Godsuno, 1989, *Ver Páez Urdaneta, Iraset y otros.*
- Eco, Umberto, 1978, *La estructura ausente, Barcelona, Lumen.*
- Espinosa Pólit, Aurelio, S.I., 1981, *Prólogo a la Gramática Latina. En Obras Completas de Andrés Bello, La Casa de Bello, Caracas, t. VIII.*
- García Bacca, Juan D., trad., s.f., *Fragmentos filosóficos de los presocráticos, Universidad Central de Venezuela, Barcelona (España), Ariel, (Ver "Poema de Empédocles", I.4 y I.9)*
- Gómez, Argenis José, 1979, *Juan Vicente González y los clásicos. Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Caracas.*
- Grupo μ , 1987, *Retórica General, Barcelona, Ediciones Paidós, Ibérica.*
- Guerrero, Luis Beltrán, 1961, *Estudio Preliminar, José Luis Ramos, Colección de Clásicos Venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua, Caracas, Italgráfica.*

Habermas, Jürgen, 1992,

"Modernidad *versus* postmodernidad". En Picó, Josep, ed., *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.

Huyssen, Andreas, 1992,

"En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70". En Picó, Josep, ed., *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.

José Luis Ramos, 1961,

Colección de Clásicos Venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua, Caracas, Italgráfica. (Estudio Preliminar, de Luis Beltrán Guerrero). Se corrigen las erratas *possit* por *possit* (v. 2) y *estendit* por *ostendit* (v. 6)

La Revista, 1915,

Caracas, *La Revista*, Nº 17, 27-6-1915

Leturia, Pedro S.I., 1925,

El ocaso del Patronato real en la América Española. La acción de Bolívar ante Pío VII (1820-1823) a la luz del Archivo Vaticano, Madrid, MCMXXV.

Lucrecio Caro, Tito, 1950,

De la naturaleza de las cosas / Nueva traducción española por Lisandro Alvarado, Caracas, Avila Gráfica.

Maitín, José Antonio, 1992,

Antología, Caracas, Monte Avila Editores, (Estudio preliminar y selección de Lubio Cardozo).

**Martínez Conesa,
José-Antonio, 1972,**

Figuras estilísticas aplicadas al griego y al latín, Valencia-España, Editorial Bello (Ver "Aliteración", pp. 11-14).

**Páez Urdaneta, Iraset
y otros, 1989,**

Estudios lingüísticos y filológicos / en homenaje a María Teresa Rojas, Caracas, Departamento de Lengua y Literatura, Universidad Simón Bolívar. (Cfr. Godsuno Chela-Flores: "El proceso composición-conversión en el español de Venezuela", p. 94)

Pascuali, Antonio, 1975,

La moral de Epicuro, Caracas-Venezuela, Monte Avila Editores,

Paz Castillo, Fernando, 1969,

"En torno a la obra y vida de José Tadeo Arreaza Calatrava", rev. *Oriente*, Barcelona-Venezuela, N° 5, 30 de abril de 1969.

Picó, Josep, ed., 1992,

Modernidad y Postmodernidad, Madrid, Alianza Editorial.

**R. Adrados, Francisco
y otros, 1963,**

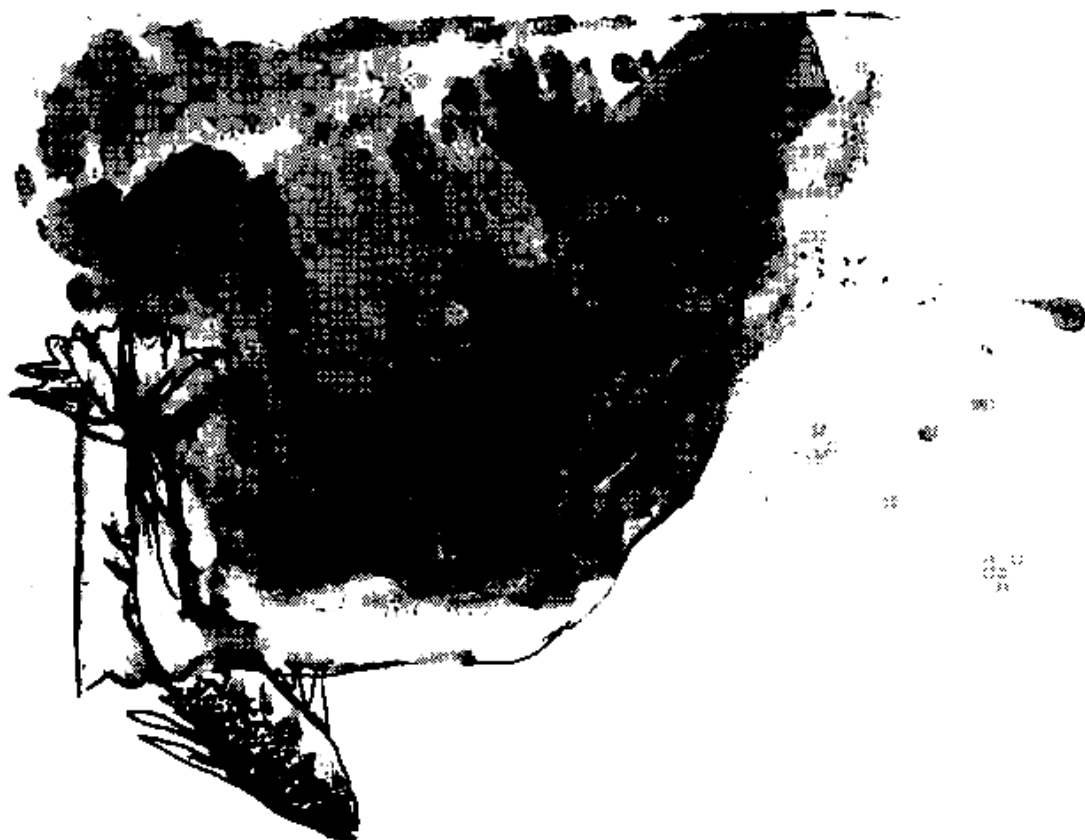
Introducción a Homero, Madrid, Guadarrama (Cfr. José S. Lasso de la Vega: "Hombres y dioses en los poemas homéricos").

Russell, Bertrand, 1957,

"Has Religion made Useful Contributions to Civilization?". En *Why I Am Not a Christian / and other essays on religion and related subjects*. New York, A Clarion Book Published by Simon and Schuster, (Trad: Mi punto de vista acerca de la

religión es el de Lucrecio. Yo la veo como un morbo nacido del miedo y como una fuente de indecible desgracia para el género humano).

- Sainz De Robles, Federico C., 1957, *Los movimientos literarios*. Madrid, Aguilar.
- Sciacca, Michele Federico, 1950, *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Luis Miracle, 1950 (Vers. y prólogo de Adolfo Muñoz Alonso).
- Tejedor, Basilio, 1990, *José Tadeo Arreaza Calatrava y su manuscrito de EL HÉROE*, Caracas, Publicaciones de la Presidencia de la República.
- Unamuno, Miguel de, 1969, *Obras Completas, VI: Poesía*, Madrid, Escelicer.
- Virgilio Marón, Publio, 1898, *Publii Virgilii Maronis opera*, Paris, Librairie Ch. Poussielgue.



F. Chaffin 10