

Salustio González Rincones¹

Cuando se fue, se fue para siempre, como bien lo intuyó, al despedirlo, el muy trágico Henrique Soublette, oscuro en medio del esplendor lumínico de Valle Abajo. Se fue, asimismo, como un desconocido, cuando Juan Vicente Gómez inauguraba impredecible dictadura y los dogmas de Bellas Artes chocaban contra un ardor juvenil que todo lo quería hacer a campo abierto, desde la pintura hasta la discusión sobre la política oficial.

Y siguió como un desconocido, a pesar de haber estremecido a Caracas con su drama *Las sombras*, por donde desfila la de Rafael Rangel, suicida, junto a las de ellos, los de *La Alborada*, brevísimo relámpago entre dos noches. Y volvió, muerto y desconocido, a bordo del “Caribia”, en 1933. Salustio, traductor de Villon el pecaminoso y de Apollinaire, el caligramático de la guerra; inventor él mismo de lenguas aborígenes con las cuales escribiría poemas revertidos al español y algunas veces comparados con apócrifos versos en japonés antiguo; y finalmente matemático de la tabla de Avogrado y de la intimidad con Duarte, regresó sólo, y solo, a la hora de la muerte. En un poema casi póstumo, “Largo”, de triple versión, había preanunciado su fin: el corazón lo tenía en acoso y la madre se había ido para siempre. En el espejo, de color cadavérico, “creía-le dice a la madre- que venías a verme y era yo... Mi cabeza de muerte veo yacente en su disco, toda desencajada”.

¹ Sanoja Hernández, Jesús. Prólogo para la *Antología poética* de Salustio González Rincones. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1977. Páginas 7- 59.

Y ese poeta, apenas a los veinte años, había escrito cuatro libros (*Oros*, *Caminos noveles*, *Llamaradas blancas* y *Las cascadas asesinas*) en un tono modernista disidente, dentro del cual el paisaje de Caracas, cuyo poder solar contrasta con las neblinas del Ávila, se torna valor subjetivo y hace bullir, en un cromatismo salvaje, ígneo y brillante, un torrente de sensaciones. Los largos paseos tolstoyanos, que buscaban una como visión artística de la Naturaleza, ajustada a la eglogánima de Herrera y Reissig; la conciencia de una ruptura generacional y estética, “la mayor de todas” según ellos, que simultáneamente los situaba en el campo del reto ético, como constará más tarde en las páginas de *Reinaldo Solar*; la obstinante presión del medio, academizado en materia artística, cuyos subproductos eran los Alberto Soria sin patria, despojados de fe y derruidos por el escepticismo, los Tulio Arcos asténicos y drogados, y los autodesterrados a través de la beca y el ejercicio consular; la irrupción de la idea de progreso, que mezcla locomotoras con luces crepusculares, trenes somnolientos con fondos de bruma, bicis con avenidas de El Paraíso, puentes con barrancos bermejos, e introduce la vastedad mecánica y su insolencia paisajística, más visible en el “Canto al ingeniero de minas” de Arreaza Calatrava y en las turbinas y garajes de Antonio Arráiz; la presencia, para entonces ya intolerable, de un mundo político donde los caudillos se alternaban por la sola eficacia de la montonera o del complot palaciego, sin que mediara intervención doctrinaria; y el deseo de ir a Europa para aprender lo que aquí la tierra negaba, pues esta tierra frustra, acaba y mata, en medio de cárceles, alcoholismo y sífilis, todo eso -largos paseos, conciencia de ruptura, presión del medio, entremezcla de progreso y contemplación mística, unidimensionalidad política y deseo de emigrar- se reunió en la generación de *La*

Alborada y cada quien lo resolvió a su manera. Antes que ninguno, Salustio González Rincones. Optó por la huida.

Dentro de la literatura venezolana, la huida es uno de los más extraños fenómenos. No ha sido estudiado en cuanto a la génesis de la obra y a su relación con los impulsos interiores que conducen a su salvación o destrucción. Intramuros, el crítico ha establecido una conexión fatal entre el texto y el contexto, de tal modo que se ha explicado *Peonía* a través de las luchas políticas y el afán periodístico de Romero-García, a *Doña Bárbara* como el conflicto a gran dimensión entre civilización y barbarie, a las *Memorias* de Pocaterra como exudación de los humores carcelarios, a la poesía modernista como flores de invernadero y al panfletismo como el desahogo, casi siempre impotente, de los vencidos. Aquel que se fue, tarde, temprano o a medio andar, y abundan todas las variantes, desde Bello a Ramos Sucre, desde Pérez Bonalde a Salustio González Rincones, ha sido separado de su decisión, y sus textos estudiados como si por ellos no hubiera pasado ni siquiera la mano de Dios. Se les ha concedido una autonomía absoluta o, sencillamente, no se les ha tomado en cuenta.

Entender sus poemarios de fabulación modernista, 1907, y aun su carta poética en verba a la madre “que estaba en New York”, no sería difícil dentro de las normas críticas más o menos habituales. Bastaría con una contextualización y un cotejo de influencias, de las que no podría excluirse, además de Darío y Juan Ramón Jiménez, los nombres de Lugones y Herrera y Reissig.

Pero ¿cómo explicar al poeta de la ruptura, fugado del país y, al parecer, de la propia poesía? González Rincones, entre 1910 y 1918, cuando pasa de España a Francia, con ligeras incursiones turísticas por el resto de Europa, abandona literalmente la poesía. Una edición tardía de *Balnai*, escrito en verdad hacia 1918, muestra al creador en una zona de rezago, por completo en la retaguardia de lo que él mismo había sido. Refugiado en las traducciones y versiones de grandes poetas, ha perdido, evidentemente, el rumbo. La ruptura se ha convertido en trauma, la herida en inadvertida agonía.

A las alturas de 1922 un golpe de conciencia -¿cuál?- aturde a Salustio y lo coloca de nuevo en situación. En esta época, cuando aparece *Trece sonetos con estrambote a Sigma*, Salustio se despoja de su paisajística sonoridad, e incursiona, con habla médica por donde circulan elementos prosaicos de estudiada saña y peregrina terribilidad, en los campos de una antipoesía arsenical, contaminada, donde el Santo Paracleto se expresa con lengua de fuego. Terminología de laboratorio, que atribuye al sexo la infección y las malas herencias, con ella Salustio extermina los bellos fulgores de 1907, cuando Sebucán, los cayenares, los rastrojos y las tardes de puro sol exaltaban a los de *La Alborada*. Este poeta iniciático, tan dueño de un lenguaje de experimento, es antagónico al de los sonetos *estrambóticos*. La adolescencia lo había dotado de esos virtuosismos ejercitados febrilmente: la mayusculización de palabras-clave, la rima monocorde y a veces sometida a unas esdrújulas inusitadas, la partición de las palabras de final de verso, la liquidación de los tres puntos suspensivos para apelar a los dos, cuatro, cinco y hasta seis, la

reiteración de un mismo vocablo en diferente tipografía, la plenitud solar de los ambientes, la ortografía atrabiliaria, la adjetivación del sustantivo, el recurso del neologismo, casi siempre construido por analogía, la transposición sintáctica, el uso de constantes significativas y, por último, la técnica del suspenso, con cortes en las estrofas o en los versos, sobre todo en el final, al que le otorga una función sintética y a la vez de apertura.

Los sonetos a las enfermedades de Venus inauguran su seudónimo de *Otal Susi*, que no es sino un juego o truco con su propio nombre. De aquí en adelante, esta pasión lúdrica se transformará en algo obsesivo y compondrá nombres de autores e investigadores, exóticos y apócrifos, sacados del fondo de las reversiones: *Ottius Halz*, presunto descubridor de semejanzas entre poemas japoneses antiguos y creaciones quinimaris; *STBL&AI&OA&RC&NS*, Presidente del Triángulo de Dos Lados; *Lussa Nescon Zácon Rines Elen*; el eminente *List Uao*; y otros por el estilo, sin descartar un noble inglés, *Sir Sawy Lost*.

Salvo el tema de la muerte, la poesía de Salustio no está ligada a la temática de la trascendencia, el milagro o el enigma. Su sobrevaluación es de carácter verbal y no ciertamente a través de procedimientos hipnóticos o automáticos; en este punto se aleja, por vía matemática, del surrealismo. En él importa más la masa fónica que la masa significativa, no obstante -repetimos- cierta fijación con la muerte, que en él alcanzaría una previsión de dolorosa profecía, y ya se explicará por qué: un cadáver lanzado al agua en 1910 cuando viajaba hacia Barcelona; el anuncio del fallecimiento de la Mite, Malvina, la Madre, trina y una, cuando ya el corazón doblaba en sus

adentros; y la certidumbre de que, al regreso, mar de por medio, a él le tocaría el turno.

Más que hermética, lengua de charada y de logogrifo en la cual un temperamento crítico superficial o que vaya al asunto muy de pasada podría otorgarle inautenticidad. Pues, no. Los criptogramas de Salustio son un adentramiento en su complejo de huida, de ocultamiento, de metamorfosis anhelante. La fuga de la realidad física lo llevó directamente a la fuga de la realidad lingüística. Pocos casos de tal enfermedad poética hay en Venezuela, y cuando se les compara (Agostini, Muñoz, Ovalles, Lancini), el *trovar clus* de *Otal Susi* se adentra en la palabra, ocultándose, en la misma medida en que el autor se exclaustra del seno materno. Agostini, al elaborar el material trilingüe de *Chants d ' Inistoga*, París, 1852, no avanza mucho en la cercenación del lenguaje o en los juegos malabares, si se excluyen el anagrama *Inistoga* (Agostini), precedente de las inversiones y reversiones de Salustio, y la escritura del verso en español, francés e italiano. La fabla no es ni fulgurante ni ocultista, y todavía vive el cruce entre el neoclasicismo y el romanticismo, nada raro en quien se tiene como autor del primer poemario, en orden cronológico, escrito por un venezolano, en la patria o fuera de ella. Con ciertas alusiones que más tarde recogerá el nativismo, tanto a las hijas del melódico Guaire como al agua límpida por donde se desliza la piragua, algunos versos sobresalen como aquel “ Brilla una rosa en un rincón del mundo”, y nada más. El jugar jugando de esa literatura de Agostini se duplicará en su *Código de amor*, conjunto de reglas, definiciones y máximas aplicables al arte de amar, en donde la juglaría menor,

cortesana y, a propósito, amanerada, muy a tono con las sesiones de “preciosas ridículas”, alcanza grados de insolitez, al no determinarse qué es lo que pretende el autor: si burlarse de su tiempo o ser burlado por él.

Pero Agostini fue un activista de la política venezolana, participó en estruendosas polémicas y se metió en lo hondo del periodismo de combate, en pugna con la dinastía de los Monagas. Su ida a Francia fue acompañada de la vuelta, y constituyó sólo un paréntesis formativo. En él no hay extrañamiento y acaso su poesía no busque otra cosa que acostarse con lo retórico, en momentos de ocio fervoroso.

Dando saltos por encima de la vanguardia, fenómeno no peculiar de Venezuela, pero al cual los sucesos del 28 le otorgaron una especificidad sufriente, haciéndolo virar hacia zonas impensadas, se cae en Rafael José Muñoz cuando se pretende establecer un enlace formal con la poesía de González Rincones, luciente como un iceberg en la superficie lúdrica de nuestra literatura. El rigor lógico se estremece en los textos de Muñoz. Su imaginería enrevesada (todo al revés) está cargada de valores ausentes en Salustio, por acá la muerte oscura y por allá el delirio. Las de Muñoz son visiones mágicas, con palabras inusuales, inventadas en pleno conflicto poético, sin el trabajo artesanal que uno detecta en el creador exilado (aunque diplomático de oficio), superviviente en una habitación parisiense. Muñoz lleva en sus hombros un peso de siglos, y trata de resistirlo, sin fugarse. Su poesía, por lo tanto, resulta tensional más que constructiva, y sus retorcimientos son los del poeta torturado dentro de Venezuela. Lo suyo es *en* (no *ex*) *claustración*. Sus vigili-

parecen sueños, sus niveles semánticos, desplomes del idioma, cataclismos que hacen emerger materias y capas desconocidas de la palabra.

En Caupolicán Ovalles hay un gran falsificador de papeles, al punto que ni se sabe si los del abuelo le pertenecen, si son apócrifos o verdaderos, o si forman parte de una poesía que él va haciendo con recortes y buceos marginales. Tiene un temperamento como el de Bolívar Coronado, y gusta de asustar, incluso con la palabra. Sus procedimientos en poemas como *En uso de razón* son una mezcla del tal *Otal Susi* de *Viejo jazz* y del Muñoz del libro de los tormentos. Sólo procedimientos; la materia bruta es diversa y hasta opuesta. Alardea Ovalles de la balada goliarda, del decir deslenguado de hijoeputa, y de la alusión constante, con nombre y apellidos, circunstancias y fechas, de modo que su construcción verbal termina por ser obra de destrucción. Su copa de huesos es un caos fáctico-lingüístico, asumido no como desprendimiento de la tierra nativa, tampoco como confrontación violenta y mística, que serían los casos de Salustio y Muñoz respectivamente, sino como función clownesca donde las “boutades” gozan el privilegio de ser disoluciones espirituales y bailes en la cuerda floja de la palabra, un pararrayos de prosaísmos y un equilibrismo que mantienen en expectación al público, el cual conserva, por lo demás, el derecho de aplaudir o de pitar, según le salga de sus adentros.

La relación con Darío Lancini (el autor de OIRADARIO, un *resve* genial) es más orgánica. Lancini, desde 1964, se ha desligado de Venezuela, siendo él mismo un producto metafórico de la inmigración, un *como si* (fuera) venezolano. Lancini es la inasibilidad en persona, el ser menos unívoco y mas plurivalente, lo que ha traducido

a su poesía, la mayor concentración del enigma y el juego, con todo su fulgor ornamental, de que haya muestra en nuestra literatura. Muchos creían que mas allá de sus palíndromos no había ya posibilidad de jugar ajedrez con las palabras, de armar puzzles, de poner a correr hacia atrás lo que cursaba hacia adelante. Las sorpresas que Lancini había despertado lo eran no tanto por su capacidad de devolver un verso, dos versos, seis versos, y ponerlos a cantar en nombre de Dios, de Jehová, de la Nada, de Roma o del Amor, sino de descubrir que, en el logos, hay un punto increíble en que el azar y la necesidad se unen. No se trataba ya de tirar al aire miles de letras para que al caer tuviésemos ante nuestros ojos el texto de la Ilíada; ni de olvidar la lectura, la escritura, la ortografía y hasta el sensacional deletreo de los tartamudos; ni de escribir el lenguaje de la noche; ni de reunir objetos irrelacionables en un sitio inesperado. No. Ahora lo que estaba en la mesa de disección de la poesía era lo siguiente: la necesidad de reconstruir, recorriendo las palabras, un verso o una estrofa, desemboca en un azar, regido misteriosamente por leyes del verbo. Los mismos conceptos, mitos, fábulas, surgían inevitablemente.

Sin embargo, Lancini no paró allí y produjo poemas de doble versión, a pesar de tener una misma escritura, sólo modificada por separaciones artificiales en que quedaban alteradas las masas fónicas o las exigencias ortográficas. Desde luego, Salustio no llegó a tanto, pero cuando decíamos que había un parentesco más íntimo entre ambos, que el atribuible al de Salustio con Agostini, Ovalles o Muñoz, todo se debía al desalojo que uno y otro han cultivado respecto al solar nativo. El deseo de fuga en Lancini, conocido en él un amor a Venezuela comparable al que demostró

González Rincónes, significa una potenciación del autoexilio. Ambos son memoria de un país, aunque memoria disuelta, convertida en sombras y finitudes. No recobran ellos la imagen del país a punta de concreciones. Trabajan el milagro de revelar una nueva lengua, capaz de edificar la casa del destierro en el aire y en el juego, como contrapartida a la pérdida del mundo real. En este sentido, son casi iguales, creando una geometría de la palabra, organizada como universo cerrado en un mecanismo de abstracciones: idiomas que no existen, pero se les hace existir; versiones múltiples; disposiciones crípticas; trampas para el lector y trampas, incluso, para ellos mismos. Oficio de escribas y de hermeneutas, ejercido a tanta lejanía y con tanto formalismo, arrastra la tristeza de los que se han ido, y en hoteles, cuartos solitarios, montañas de otras visiones, trenes, sesiones de insomnios, anhelan fingir la realidad y asumir la huida. Si tal poesía no nos desgarran, quienes la viven y escriben son, precisamente, unos desgarrados.

Volvamos al vulnerable tiempo. 1907. Caracas. La agonía, aunque no muerte, del general Castro. El fusilamiento de Paredes, cuyo texto cifrado recuerda tanto los apócrifos del *Otal Susi* de los años postreros. Ha sido reprimida ya la Conjura y realizada la Aclamación. El país es, como la habitación donde el Siempre Invicto delira, una alcoba de enfermo. Este 1907 de valeses y crímenes, de purulencias y diatribas, empieza a juntar a los jóvenes que no participan de la feria restauradora ni sienten mayor pasión que la de entregarse al arte y la literatura con una concepción idealista, impregnada del Tolstoy redentor y caminante, que descarta a los partidos políticos y a la guerra civil como medios de regenerar al país. Ellos van a ser los de la

revista *La Alborada* y ya, desde entonces, andan juntos por Valle Abajo, El Hatillo, Sebucán, Tócome; por las faldas del Ávila, por los rastrojos y acequias. Quieren confundirse con el espacio y los paisajes, y alejarse del tumulto y de la aberración cuartelaria. Creen en la religión del arte. Tienen su código. Esbozan su programa. Y bajo estos signos, escriben.

Es 1907 un año de iniciación, eclósivo y fructífero, para Salustio González Rincones. Entre los meses de enero y junio escribe *Las cascadas asesinas*; de *Caminos noveles* confiesa que lo fue escribiendo a saltos, febrero y marzo primero, después “mayo y medio agosto...y un poco de junio”; *Llamaradas blancas* fue pasado en limpio “el día de Pascuas, en la mañana. Con canarios que cantan en el patio”. Todavía habría que añadir como producción poética de este año la muy curiosa carta poética a la Madre “que estaba en New York”. Pocos poetas venezolanos, a tan temprana edad, se metieron tan en lo hondo de la poesía.

En los poemas seleccionados de estos tres libros hasta hoy inéditos (a diferencia de la “Carta...”) pueden distinguirse nítidamente las preferencias de léxico, los giros modernistas, el uso de mayúsculas, el predominio de los colores vivos, de trópico ardido, las particiones de palabras y las furias interjectivas. A manera de antología extraña, citaremos aquí poemas no seleccionados como una forma de demostrar la identidad de la trilogía. Escogido al desgaire, cualquiera de ellos ejemplifica la inquietud formal de ese Salustio de veinte años, y da idea de su fantástica retina, bebedora de eflorescencias, llamas, claridades, lunas y mediodías.

“Los caminos descoloridos” despliega el ORO, todo en mayúsculas, al modo del Juan Ramón Jiménez de los “jardines galantes”, con versos cortos, o repentinamente cortados, que destacan la propiedad cromática y la fijan como un objeto museal. El oro juanramoniano está en el campo, en la luz, titilante, y huele a tiempo; el de González Rincones estalla en la montaña en un instante bárbaro, “moja/das las copas de Cielo y claridades anchas”.

En otro poema de *Las cascadas asesinas*, “Caminos blondos”, el juego de la ciudad y el campo, al pie de la montaña, se resuelve otra vez en luces, con “claros cálidos”, “charcos de oro”, “sauces amarillos”, que alternan con los apagamientos y los fríos del Ávila, y “su luz estoica de agua muerta”, sus “fulgores verdes” y sus “llamas azules, llamas acanaladas”, y le dan un peso de atmósfera a Caracas (la urbe innominada) donde predominan mutaciones y contrastes, frente a las fijeza de otros paisajes:

La Villa resplandece

Platea-

Damente. Lúgubres chimeneas:

Humos. Humo. Humos.

..muchos humos..

Esta disposición telegráfica, típica de los versos finales de sus poemas, incluye el corte repentino del adverbio *platea-damente*, la puntuación fuera de regla para enaltecer el nominalismo sin enunciaciones ni complementos, y la arbitrariedad de los dos puntos suspensivos. Son tres de los elementos reiterados, fijos, en la poesía

primeriza de Salustio. El poema, además del puntillismo en la captación de las sensaciones visuales, posee una idea o embrión de idea. A la refulgencia del amarillo y al “vigoroso brillo de moneda”, que avivan el horizonte solar, se le opone un monte húmedo, neblinoso, de valores fríos y sordos, de sonoridad blanda, casi anulada. En medio de este combate cromático, la ciudad, con “lejos los siempre techos”, emerge fantasmalizada por los humos. Algún tiempo después, en su novela *Sol interior* (1918), Enrique Bernardo Núñez describiría, en el Este de Caracas, estos asomos de contaminación industrial. Aquí, en la visión de este peregrino de veinte años, todavía es un juego de ojo, movilidad de colores, combinación de formas. No hay aún agresión. El paisaje no ha sufrido ruptura. Surge cambiante con el paso de las luces, la mudanza del sol, la impertinencia de las nubes avileñas, los humos de la leña.

Los dos himnos al Vidrio cierran el poemario. En el que se identifica como “Oxido de oro” (hemos incluido el otro: “Opacos oros”) hay la creación de verbos insólitos, tan amada por los modernistas. Pero la belleza de algunos de ellos (*plenilunia*) tórnase concreta al chocar con vocablos que expresan objetos domésticos, como el espejo y el lavabo. Esta ofensiva de la palabra reaparecerá, con más filtraciones de lenguaje cotidiano y científico, en los sonetos con estrambote. Aquí son apenas una insinuación:

A! tus ojos de petunia!

Tan obstinadamente azules y pálidos.

(Duplicáronse fieles en el espejo

que al aposento todo plenilunia...)

En los frascos límpidos del Lavabo, viejo

Rayo de Sol, ungió reflejos cálidos.

La exclamación desprovista de una h evidentemente muda (A! O!)

aparece también en este y muchos otros poemas, en los cuales además utiliza los elementos parentéticos como forma de sustraer al verso de una secuencia rítmica, de pausarlo y encapsularlo.

Caminos noveles es el más extenso de los tres textos (1907) aquí examinados. En el mismo índice del poemario se nota ya la tendencia al juego, a los procedimientos inusuales. La primera parte está consignada en números romanos, casi nunca continuos, prácticamente de dos en dos (I, III, V, VII, IX...hasta el LXVIII), y la segunda parte en números arábigos (1, 2, 5, 7,9...hasta el 23). Todo en él es un prodigio de la Naturaleza, centrada en los panoramas de Caracas y sus alrededores, Baruta, Gamboa, los sembradíos, aunque la ciudad no sea nombrada o aludida sino de modo ocasional. Pero está presente en cada boceto impresionista, en cada viñeta, en cada paisaje rústico.

Nuevamente la puntuación excesiva y frustrante y los giros de un Góngora lejano, entre el hipérbaton y el retruécano, y nuevamente, para reincidir en *Llamaradas blancas*, las fijaciones obsesivas de ciertas palabras, ritos y visualizaciones: *lucero, montaña, cayena, crepúsculo, barranco, rastrojo, amarilia, sauce, acequia, Angelus, brasa, tarde, penumbra, silencio, enredadera, verano, sol, oro, miserere, cobre*, en ocasiones dignificadas con mayúsculas arbitrarias. Otra vez

las voces esdrújulas, en versos donde los fenómenos estallan con explosión ortográfica, acentuación rítmica: *crónica, flemática, estrépito, crítica, cándido, bárbara*. Otra vez la adjetivación modernista común (y no singular): *flava, vidual, nubia*, y los sustantivos adjetivados como *camino cobre, claridad alcohol*, y los términos derivados o insólitos: *luniguo, gluaban, croakan, monomia, cuadrivio*. También los sustantivos formados a partir de otros sustantivos, para pasar de lo individual a lo colectivo, con palabras bellas: *cayenares, neblinares, gamboares*. Y la partición de la palabra final de los versos, despejando una rima no esperada, y los verbos sacados de vocablos-madre, que no figuran en el diccionario. Y finalmente algunos símbolos de la revolución industrial, insertos en la poesía como para crear una especial sintaxis, con acoplamiento de los elementos mecánicos y los cuadros pastorales.

El amor por la tierra y sus ornamentos, por el paisaje y los campos lo acercan a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, aunque ya hayamos dicho que la vía directa en tolstoyana; y lo alejan de la frecuencia versallesca, de la alegoría del cisne, de los cuadros griegos. Sus estampas no son exóticas, y la brillantez del léxico realza dignamente el contorno regional, tan a la moda a fines de siglo con las acuarelas, los croquis y camafeos, los poemas en prosa, pero en los cuales lucía el vocabulario selecto un fondo de criollización que a la postre llegó a ser detestable, por lo folklórico y lo caudalosamente localista. Contra este peligro reaccionó uno de los mejores versificadores de aquel tiempo, el poeta encarcelado Alfredo Arvelo Larriva, y acaso junto con él y Arreaza Calatrava, representante Salustio González Rincones una

peripezia modernista con horizontes de acá, montes y llanos, sin abundancia cosmopolita ni exaltación decadente, al mismo tiempo exenta de la monotonía criollizante, con su “taral en flor” y sus “parchas silvestres”, su inagotable fauna, su exuberante flora enumerada, como catálogo de estereotipos y americanismos.

Salustio salta esa barrera con éxito. Con voces lujosas, con innovaciones formales, se coloca en el centro del paisaje, adensándolo:

Nubes como bostezos blancos
al Cielo llenan de albores francos.
Las Ranas, tácitas croakan en los barrancos.

Es Tarde. Un estrella se desencaja
del Cielo, dura. Ardua migaja
de luz, al Río Flácido, baja.

Complicada como una horda
la Montaña, aclara la Noche sorda.
Luces algunas.
Larguras brunas
encorvan los sauces, ya envejecidos bajo las Lunas.

Esta vieja campana que desacorda...

(“Es tarde”)

Un sentimiento de comunión con la Naturaleza, la prédica del contacto místico y purificador del conde-mujik, como llamó Coll a Tolstoy, y el despliegue de estados de alma a través de los colores y de las matizaciones de la luz le otorgan a su poesía una multiplicidad de tonos dentro de la unidad paisajística, acentuados con los términos religiosos o eclesiales, hímnicos y rituales, como *Ángelus*, *miserere*, *campana*.

Con *Llamaradas blancas* la destreza verbal se hace mayor, y al lado de los encabalgamientos, la rima expresamente monótona, cantarina, casi de cristal, alcanza exaltaciones como en “Los luceros cantarines”.

Hollines

blancos, las nubes. Jazmines

cronicos, los luceros danzarines.

Sauces. Saucines.

Voces. Voces y de clarines

en las campanas todas afines.

La acrobacia metafórica se convierte en un fin en sí mismo, por ejemplo “El cigarro asesina/ la neblina/ pura con la escarlata brasa campesina” (“Esta...”); “la puerta llora en el ojo del clavo/ último del gonçe” o “cae el Rocío/ como sospecha viva en las yerbas siluetas” (“Hay amarilias”); “el Agua huye con blancura objetiva/ y

lentitud de adiosante pañuelo” (“Hoja seca”); “al charco de níquel acuchilla la imagen del Junco”, “los Montes muertos, las perplejidades/de las estrellas, que incansables tiemblan claridades” (“Otra vez”); “el Angelus intermitente/ se encendió cual una bujía/en la neutra paz del ambiente”,...”Y sobre la puerta, tu ofensiva/ palidez enorme de acequia, era/ como árida mancha nociva/fulgurando la momentánea enredadera”, o “las estrellas alelaban el cielo” (“A lo lejos”); “Viejos/ pájaros volaban. La fácil espuma/ de las montañas encrespaba el Horizonte de oro/ por el Crepúsculo que la noche ahúma”, “y abandonándonos en las máquinas claras, / como en olas difíciles, partimos/ bajo las copas mamparas/ de los árboles. Ellas eran fáciles racimos de lúgubre, sobre de los Troncos varas. / Tal retoño suave, / brotó el ángelus automático sobre la Tarde”, o “el poste asesino, aserraba la Luna” (“Vida pasada”); “En la Tarde vigorosa, / bajo los ramajes de hojas oros, / con insólito polvo, la estrepitosa/ manada marcha, de diabólicos toros...Los ojos fervorosos llamean/ inmóvil fuego negro” (“En la Tarde vigorosa”).

Asombra que estos tres libros de versos, más otro que no ha llegado a nuestras manos (*Oros*), hayan permanecido como papeles viejos, afortunadamente rescatados por la voluntad coleccionista de una sobrina del poeta, Ivonne González Rincones de Kempler. Para 1907, los dos grandes del modernismo venezolano, si es que ponemos entre paréntesis al desigual Blanco-Fombona, no habían penetrado en un terreno idiomático tan complejo, que de haber sido trabajado con persistencia por Salustio (en vez de abandonarse a la crónica periodística y a la rutina diplomática, tras un exilio de incógnitas) habría producido una revolución en el gay-trinar, con anticipaciones

visibles a lo que dos décadas después sería la vanguardia poética del 28. La adjetivación pasmosa, los cortes imprevistos, los giros en la rima, la capacidad para crear palabras a partir de otras, algunas veces con derivaciones onomatopéyicas, la reversión gongorina y, por encima de todo, el logro de “un paisaje del alma” copiado de las mutaciones atmosféricas, los cambios de luces, las extrañas figuras de ciertos árboles, los sonidos de cantos y campanas, la “música del Universo”, son peculiaridades poéticas de Salustio que, en 1907, no encontramos en Arvelo Larriva, quien ya ha publicado *Enjambre de rimas* y dado a conocer algunos de sus *Sones y canciones*, ni de Arreaza Calatrava, quien entonces entrevé, en verso torturado, los *Cantos de la carne y el reino interior*. Es Arvelo un rimador por excelencia, pero la mujer divina, los besos locos, Afrodita y cierta inclinación al álbum lo separan de este quehacer Salustiano, fundador en nuestra poesía del paisaje interiorizado, convertido en flor de espíritu. Y representa Arreaza una versificación lujosa, alma en luto y pelea entre lo místico y lo carnal, pero no padeció en sus climas, en sus nubes y en los barrancos de los alrededores lo que aquel Salustio desesperado por los vientos y el mediodía, oyendo silencios y misereres, tornándose triste con el crepúsculo y pura exaltación con los imperios solares.

De esta manera, y no como recurso ditirámbico, o afán de descubrimiento, habría que modificar la frase de José Ramón Medina acerca de que la capitania general del modernismo la comparten Arvelo y Arreaza, y añadir el nombre de este desconocido, de quien se tenían referencias en cuanto a su participación en *La Alborada* y su feliz incursión teatral, sobre todo con *Las sombras*, pero no en torno a

la riqueza poética de su temprana juventud. Sin embargo, hay un testigo y crítico de excepción. Digamos quien es: Julio Horacio Rosales, el cuentista de la generación.

Entre los manuscritos preciosistas que guarda el archivo de Salustio se encuentra un *Almanaque del atardecer* (1907), compuesto al alimón por el poeta y el cuentista, y en el cual, en una letra dibujada que es un primor caligráfico, los dos amigos fijan, en estampas impresionistas, sus emociones de caminantes y observadores, sus paseos por El Paraíso, El Gamboar, Baruta. El almanaque fue enviado (¿a raíz de la muerte de Salustio, en 1933?) a *Elite*, pero no podríamos precisar si fue publicado. En cualquier caso, muestra la profunda amistad entre ambos (muy duradera, por cierto) y la inclinación de Salustio por los apuntes y dibujos secretos, especie de breviaros de la intimidad. El archivo conserva otra prueba: un cuaderno con siluetas y comentarios, viñetas y rostros (la ventana, el niño pensativo, los libros, la muchacha, la niña llorando).

A la muerte del poeta, Rosales escribió una “Sinfonía final” en la que recuerda su época de juventud como una “fantasmagoría truculenta de Julio Ruelas”, el dibujante mexicano que entonces conmovía a una generación; y relata sus primeras ambiciones “alumbradas de lámparas que reparten claridades bengalíes”, lo que equivale a una demostración: la influencia innegable de Tagore, el de *El Jardinero* y el amor por la Naturaleza, cuya ascendencia en Juan Ramón Jiménez no es menos marcada. Por ahí se va viendo cómo situar a Salustio de entonces en un solo campo de irradiación, no basta.

Rosales confiesa que para aquellos días cada uno de ellos “armaba su pirotecnia en lo oculto”, y destaca la figura de su amigo “muy esquivo, silenciario y hasta enigmático”:

Un día me dijeron que hacía versos. Otro me recitó algo que me dejó confuso, atónito. Por entonces publicaba Darío sus *Cantos de vida y esperanza* y me deslumbraban los *Crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones. Ahora oía yo algo rival, audacísimo, muy bello.

Después fue el libro *Oros*, su primer libro, de que apenas se puede sugerir la originalidad”.²

Añadiré asimismo que el Salustio de aquel grupo “aún no disuelto” tendría pasión “por los caracteres raros, por las siluetas deformadas, por las pinturas anormales, por los dibujos torturados y las ideas torturadas, por Poe, por Ruelas, y Jean Rictus”³.

Es de deplorar que no tengamos a la vista un ejemplar de *Oros*, pues, al decir de Rosales, cuando los imitadores de Lugones y Darío no podían privarse “del ritmo isócrono”, ya Salustio manejaba con “ritmo propio...brillantes leyendas precolombinas”.

Esta evocación la unió Rosales con el relato que pensaba incluir en un texto biográfico sobre el poeta, y en el cual estudia el nacimiento de aquellas primeras obras compuestas “día por día, a la orilla de los paisajes campesinos y por los

² Julio Horacio Rosales. “Fragmentos de sinfonía final”. En: *Elite*, n° 409. 15.VII. 1933. El trabajo original es más extenso y seguramente inédito. Rosales confiesa en él que forma parte de una biografía de Salustio González Rincones.

³ *Idem*.

tranquilos caminos de atardecer... En ella predominan las pastorales, deliciosas sensaciones visuales, en que Salustio se revela delicado impresionista”. Y seguidamente anota algunas particularidades de tal poesía, con el predominio del paisaje subjetivo (¡lástima que Humberto Cuenca no conociera estos antecedentes cuando elaboró su estudio sobre el paisaje en la poesía venezolana!), la descomposición analítica de la sensación, los neologismos, la frase trunca, las trasposiciones, el metro desusado, la formación del lenguaje *sur le motif*, a orilla del camino.

Rosales alega que la poesía de Salustio es fundamentalmente autónoma, aun cuando en ciertos metros y giros de léxico luzca alguna vez como influido por el Lugones de *Crepúsculos del jardín*, impreso ya en 1905, por lo que, además, hay que descartar dependencia de *Lunario sentimental*, editado en 1909, y al cual sí hace alusión, en un soneto, Arvelo Larriva. Revisado con buena perspectiva el conjunto de *Los crepúsculos del jardín*, en él no se localiza una relación directa con Salustio -a pesar de que Rosales señale el “matiz crisoberilo” o “una nube funámbula”- y acaso se encuentre mayor marco referencial en *Las montañas del oro*, por el exceso metafórico y el esplendor del vocabulario.

¿Qué Lugones no fue discutido en su época? Acá se aclimató con rapidez, y ejerció jefatura. “Los burritos” era citado e imitado. Tosta García, sin comprender las innovaciones, en una página que pretendía ser crítica, puso por encima del *Lunario* los ejercicios estrambóticos, de no despreciable rareza, de Delpino y Lamas. Se necesitó la decadencia del verbo lugoniano y el ascenso de una poesía radical, como

la de Ramos Sucre, para que éste lo calificara de sofista (tiempo futuro: 1926), que lo era ya con sus voces prosaicas e invasoras: “El señor Leopoldo Lugones sigue molestando con su erudición de revista y de manual”⁴.

Frente a la búsqueda de la palabra viciada en la belleza y a la comunión con la Naturaleza, en 1907 Salustio sorprende con un poema, al parecer publicado póstumamente, cuyo título es “Carta de Salustio para su mamá que estaba en Nueva York”. Anterior al *Lunario*, en el cual ciertas palabras se salen de cauce y adquieren un sentido familiar y desafiante, la “Carta...” golpea por su idioma cotidiano, lleno de ironía y humorismo, y sin embargo definido por la modernidad. Habría que esperar hasta 1925 para que Andrés Eloy Blanco saltara, en *El Nuevo Diario*, con un poema de estructura y propósito similares, su “Carta a Udón Pérez”, luego incluida en *Poda*. Originalmente publicada en *El País*, de La Habana, la carta toma pie en versos sueltos, y famosos, de Lamartine (“El Lago”), Darío y Juan Santaella, entre otros, y convulsiona el ambiente del postmodernismo, que aún no se atreve a lanzarse a la vanguardia, a pesar de las incursiones de Arráiz y Mármol. El aire familiar, el recuento de la vida habanera, el prosaísmo con dosis de ironía, y tantas otras cosas, imperan en el poema-epístola de Andrés Eloy. Pues bien, ¿qué, si no exactamente lo mismo, es la “Carta de Salustio”, escrita en 1907?

El título y los primeros versos son ya coloquiales, en una jugada de apariencia antipoética, con inflexiones de familiaridad:

⁴ José Antonio Ramos Sucre. “Un sofista”. En: *El Nuevo Diario*. 27.I. 1926. Rafael Ángel Insausti lo reprodujo en la selección *Los aires del presagio*. 1926 fue un año pródigo para Ramos Sucre. Georges Pillement, desde París, comentó elogiosamente su poesía.

Carta de Salustio para su mamá que estaba en Nueva York.

Empezada esta carta el veintinueve
de octubre. Desde anteayer no llueve

Comienzo como es uso: mi querida mamá,
bendición. ¿Cómo vamos de vida por allá?

El resto de la carta se desenvuelve en esos giros fáciles, conversacionales, aunque envueltos en un clima de humor usurpado, de prosa rarificada por agudezas, entre modas y costumbres de época, todo convertido en una postal de Caracas que pudiera servir de inspiración para los recuerdos de Aquiles Nazoa, ciudad loada a través de lo cursi y lo kitsch, lo pompier y lo falso, el camp y lo pavoso, pero erguida más allá de la falsedad en el hechizo de lo rural y de lo ingenuo, con el baño frío de Los Chorros, la presencia ¿objetal?, humanísima de la Sínger, la atracción del “naciente imperio del Norte”, la Bofatina y la fosfatina, los paseos con Julio Horacio y el catire Arendt, el tren, el telégrafo, la bodeguita y el teléfono, Wilburt Wright, Caruso y los “His master’s voice”, ah las enredaderas y los jardines, esos colores en inundación, y los aromas, Wagner y la Tetralogía, la mostaza picante, el vibrador para los masajes (para *masagecer*: ay, los baños de Soucy), la jerga de la sociedad y sus criollismos alternados con galicismos y términos english.

Sí, Nazoa reconstruiría sesenta años más tarde aquella Caracas castrista y semiprovinciana de Salustio. En ella todavía se comentaba la guerra de los boers (el

niño Ramos Sucre, es leyenda, se la sabía de memoria: ya nacía en él el misterio de las lejanías, el peso de una épica fantasmal) y era chic hablar de la Gran Exposición Universal. Los primeros filmes competían con las funciones del Teatro Nacional, Julio Flórez se daba la mano con Darío, y los cigarrillos “Fama de Cuba” popularizaban las estampas del conflicto ruso-japonés, con el Mariscal Taro Katsura y el zar Nicolás II. La Ireland Bros traía aire cosmopolita al poblado de arrieros y caudillos, con “El gran robo del tren”, “La vida de Luis XIV” y “Judíos y vaqueros”. La aristocracia política del castrismo estaba dividida en dos, con los buenos y los malos, y éstos, Delgado Chalbaud, Tello Mendoza, Thielen, se repartían los insultos panfletarios, mientras aquéllos, Gómez y los suyos, recibían laudes. En el Castillo Libertador o en la Fortaleza de San Carlos, apersogados, los presos políticos agonizaban. El Cable Francés y la New York and Bermúdez Company llevaban el nombre de la pequeña capital a las grandes del continente europeo (París, Berlín, Londres) y a la mayor del imperio, New York. ¿No estaban como fuera de mundo aquellos poemas modernistas de piedras tumulares y muslos de Leda, aves heráldicas que navegaban por aguas cristalinas, lactescencias de ópalos, hipnóticas Ofelias, Ninfalias ardientes en cuerpos de oro, Júpiter en cielos de paganismo y Venus en noches insomnales?

Salvó Salustio la orfebrería modernista con sus poemas de paisaje interior, volúmenes mudadizos del Ávila, tránsito de las transparencias a la densidad en estos climas, recodos que se fueron gozando al paso del crepúsculo. En él está la plenitud del verano, el ardor del mediodía, el peso de la bruma. No inventa nada que no esté

ya inventado: hace fable, simplemente, lo inefable, poniendo la palabra donde existía el silencio.

La otra forma de eludir la trampa del lenguaje bello fue esta de la familiarísima carta a su mamá (en otros sitios: Madre, Mite, Malvina). Otorgándole al verso la “emoción prosaica” de los poemas lunáticos de Lugones, dotándolos de crónica y cuento, Salustio logra, en este viraje, una visión de catálogo, contaminando cada verso del suceso periodístico, el inventario de modas, el relato de la vida casera. Al orgullo de la belleza, sigue así la función irónica de la epístola. Ahora aquella Caracas nos parece camp, colocada en pleno desajuste del gusto. Con humor y realismo, Salustio hizo su retrato, y no resultó ni monstruoso, con bordes caricaturales, ni ridículo. Era. Es su época.

Salustio estudió ingeniería en la Universidad Central, a pesar de que, años antes, en un colegio de Curazao, el Baralt, posiblemente dirigido por Sederstrong, había constancia de su deficiencia en las matemáticas. El rumbo posterior fue el de la conversión hacia el pitagorismo, con amistad profunda entre él y Duarte, y proposiciones, que nos parecen extravagantes, en el universo de los números, de la física y la química, de todo lo cual habrá muestra en la poesía de sus últimos diez años.

Su paso por la Universidad concluye con la ascensión de Juan Vicente Gómez al poder, personaje signado por la paciencia y la incógnita, a quien habrá de servir, e incluso dedicar poemas, en una actitud de remota admiración. Tanto el año de

transición, 1908, como el despunte equívoco, 1909, fueron de crisis en la juventud de *La Alborada*, entrevero entonces de un porvenir radiante y de un pragmatismo escéptico, y particularmente en González Rincones, cuya afición por las ciencias físicas y matemáticas, era solidaria ahora de otras, no menos desbocadas: la pintura, a la que concebía, como su obra poética, abierta, lanzada la pupila al espacio y las flotaciones cromáticas, sensible a la luz y a los matices; el teatro, para el cual estaba singularmente dotado; y la misma poesía a la que abandona provisionalmente, cometiendo un error costoso, pues la recaptura de la actividad, en 1918, habrá de resultar mediocre.

Esta el hombre de la polémica que, en temperamento “evasivo, silenciario y enigmático”, se hará interior. En el nivel de la pintura tal vez haya sentido una insuficiencia que trató de cubrir con el polifacetismo. La ilustración de *Caminos muertos*, cuentos poéticos de Rosales, es de 1909 y debida a la mano de Salustio: una inmensa boca abierta (algunos creen que un cráneo, en corte horizontal) en medio de la cual asoman un barco movido por el oleaje y la silueta de una mujer de vestiduras blancas, acaso la Muerte que espera en los puertos, si nos guía la idea que Rosales maneja en el relato simbólico y que tal vez inspiró a su compañero: “Me gusta frecuentar las estaciones y los muelles, en donde hay seres que esperan”.

Pero la pintura (el dibujo fantasmagórico a lo Ruelas, bocetos con leyendas, apuntes familiares) se convierte en conflicto en él cuando al morir Emilio Maury, la Academia de Bellas Artes plantea, bajo la nueva dirección de Herrera Toro, el dilema de la renovación o el estancamiento, no resuelto más que por la vía del

inconformismo, debido al carácter duro de Herrera. Las peticiones introducidas ante el ministerio de Instrucción Pública fueron desoídas al comienzo del régimen de Gómez -venían desde Castro- y estalló una huelga. La mayoría de los estudiantes, y Salustio lo era desde 1907, optaron por el retiro y la búsqueda de las atmósferas libres, y a final de cuentas por el viaje al exterior o la constitución de un movimiento que consolidara su “programa de acción”, que no otra cosa resultó ser el Círculo de Bellas Artes, de cuyo fondo intelectual y rebelde hay descripción en capítulos de *Reinaldo Solar*: el ghetto de Díaz Rodríguez convertido en una asociación de regeneradores civiles en la cual hay una mezcla confusa y redentorista de artistas y conductores, de estética y de ética.

Las relaciones, desarrolladas a partir de entonces con bastante profundidad, entre González Rincones y pintores como Tito Salas, Monasterios y Cabré, contribuyeron al estallido de la disidencia. Salas, becado tempranamente, confrontará problemas en el exterior, como el de la suspensión temporal de la subvención⁵. *La Alborada* dará cuenta del incidente, y Salustio está entre los más preocupados, como lo había estado ante la negativa de Castro de concederle una pensión a Carlos Otero. Insiste González Rincones en la necesidad de una política oficial de estímulo para los jóvenes pintores y en la renovación de la enseñanza, con modelos vivos, clases nocturnas y espacios no cerrados. Atraídos por el impresionismo, sin embargo la “tutela clasicista de Emilio Maury...y la rigidez de Herrera Toro, que le enseña a sus

⁵ Las “notas” de Tito Salas (1908) son en verdad confidencias muy bien escritas, dirigidas a Salustio. Cuenta allí su vida en París, las alabanzas de los críticos, los éxitos. También relata su viaje por España.

pupilos el *métier*”, lograron despejar el camino a algunos de ellos (Antonio Edmundo Monsanto, Otero, Cabré, Monasterios, Reverón y Tito Salas), como sugiere la sobrina de Salustio, en un esbozo de microbiografía.

“Aquellos jóvenes se propusieron estudiar con sus propios medios los problemas de la luz en nuestro paisaje. Abiertos a todas las influencias, ansiosos de hallar la expresión de nuestro propio ambiente lumínico, trabajaron sin maestros, o mejor dicho, guiados por los dos grandes maestros de todos los autodidactas: la naturaleza y el ejemplo de los mejores”⁶.

La crisis en la enseñanza académica de Bellas Artes fue paralela, lo hemos dicho, a otras, y en Salustio se resolverá por un abandono del país, en 1910, de la pintura como oficio, y, aunque temporalmente, de la poesía. En cambio, en teatro, persiste con el ejercicio esporádico, luego de un período de fecundidad (1908-10), sin frutos óptimos, a no ser algunas consideraciones acerca de “la teoría del drama”, elaboradas con motivo de la escritura de *Bolívar, el Libertador* (Paris, c. 1915), para la cual desechó tanto el plan inicial de una tetralogía como el de un personaje central mutante según la época (“evolución psicológica”). La fundamentación de su tesis es aguda y brillante, no obstante que la obra no resultará gran cosa: “La vida es un cono, el vértice nuestro nacimiento; así, en cada época de nuestra vida se reproduce *toda ella*. En las 24 horas del día se reproducen todos los años de nuestra existencia, y hay una, en donde existe un *elemento nuevo* que forma parte de la vida que falta por vivir,

⁶ Enrique Planchart. *La pintura en Venezuela*. Buenos Aires: Imprenta López, 1956. Página 50.

del porvenir. De modo que en un día vivimos el *pasado*, tenemos el *presente* y asoma el *porvenir*”⁷.

En el teatro, la juventud de Salustio es plena, pero como se ha advertido, anuncia también un sismo. En 1909 escribe *El alba*, posiblemente *Mientras descansa*, y estrena, el 9 de octubre, una pieza de signo oscuro, *Las sombras*, a través de la cual, entretejiendo la vida atormentada de un sabio, Rafael Rangel, con los elementos dramatizados de aquella generación de encrucijada, busca justificar lo que vendrá: la fuga del país, la separación de lo institucionalizado, el exilio espiritual y su equivalente trágico, el suicidio. Cuando el personaje central (¿Rangel-Salustio?) se quita la vida, abre más que cierra un ciclo: “Madre, ya me voy hacia las sombras”, dice.

Otra pieza de 1910 es *El puente triunfal*, “drama alteico en tres actos”, dedicado a “mis compañeros de *La Alborada*, Rómulo Gallegos, Julio Planchart, Julio Rosales y Henrique Soublette”, en un ambiente *fin de siglo* caraqueño, con aguamaniles y espejos, un generador de hidrógeno, postales, ramos de palma bendita. Por cierto, el adjetivo *alteico*, gracias a homfonías con *anteico* (gigantesco, a la manera de Anteo) y con *voltaico* (la fuerza de la electricidad), ha movido a curiosidad entre los pocos hurgadores de las trampas verbales de Salustio. La versión de la señora Kempler es la más sugestiva: derivaría de *altea* (lat. *althaea*), género de las malváceas, malveas, *malvinas*...y he aquí el secreto, pues *Malvina* es uno de los

⁷ Texto ¿inédito? De González Rincones, en el cual analiza el proceso de gestación del drama Bolívar, el Libertador.

nombres que el poeta da a su madre, Soledad Rincones de González Bona, esa Malvina que en la “Carta” de 1907 crea el derivado *malífica*.

Cuando Salustio emigró estaba firmemente decidido a concentrarse en la obra teatral, que llamaba la atención asimismo de Gallegos y, muy destacadamente, de Soubllette, algunos de cuyos testimonios quedaron en *El Cojo Ilustrado*. Justo en el artículo de despedida a González Rincones, sostiene Soubllette que ya nadie se acuerda, a un año apenas, sic transit, de *Las sombras*, y del triunfador de ayer “que acaba de irse de la patria, con un pasaje de emigrante en el bolsillo y una docena de rollos de papel emborronado en la maleta”, sin que ni siquiera una croniquilla de ocasión lo haya mencionado. Al aludir al contenido de *Las sombras*, inspirado en el suicidio de Rangel, y además “la historia íntima del autor y de sus compañeros de esfuerzos”, afirma que el fin obligado de esas luchas generacionales, de esas rupturas con la estupidez, “tiene que ser la fuga o la muerte”. Y remataba, como anunciando su cercano desenlace: “Va uno. Los demás nos iremos yendo poco a poco, uno a uno, como él se fue.” Y tanto y tanta era su conciencia de fiscal, su testimonio (de grupo) contra la sociedad pacata y mezquina, que dejó la constancia de su amargura, pegada desde entonces a su piel, incomprensible para los demás: “Más negras que la tinta con que escribo se han ido poniendo mis ilusiones...Perdonadme, míseros obreros de la envidia, del deshonor y de la mentira; autores de anónimos, publicistas insidiosos, calumniadores, intrigantes; oh vergonzosa mitad de la patria nuestra!”⁸. La derrota se

⁸ Henrique Soubllette. “Y va uno” Esta nota, en la reproducción que poseemos, no indica la revista o diario en que fue publicada. Por la fecha, no parece ser ni de La Alborada ni de La Proclama, las dos revistas de la generación.

había apoderado ya de la mayoría. *La Alborada* y un esfuerzo “estrangulado al nacer”, que quiso suplantarla, *La Proclama*, habían callado. Eran espectros. Y espectros se autocalificaron ellos mismos, cuando vieron que nuevamente la *tierra azul* se llenaba de sombras. Emigró uno, ya se sabe; Soubllette estaba pronto a morir; Gallegos se tornaría cerrado e incrédulo, y pondría a su héroe, endemoniado o nietzscheano según el momento, a agonizar en una guerrilla o en una habitación frente al cuartel San Carlos y al Ávila emblemático; otro más, Rosales, se perdería en tribunales y en silencios; Planchart quedaría como crítico, sin engarces en la praxis. La alborada iba hacia su crepúsculo, dispersa y en soledad.

En septiembre de 1910 Salustio, a bordo del “Buenos Aires”, navega hacia Barcelona. Deja en Caracas diez años “de mi vida”, y antes de embarcar en La Guaira (pensaba ir a Buenos Aires, lo que le permite a su primera crónica un juego de palabras típico), sube el monte magnífico, en tren, hasta que “el mar azulea, entre dos cerros que también azulean”. Tanto esa nota inicial como las posteriores para *El Tiempo* de los Pumares, adolecen de recargo descriptivo, sin duda provocado por su condición de viajero joven, deseoso de dejar acta de cuanto acaece, desde el amanecer en medio del mar y el vuelo de los pájaros, hasta la proa que “cloquea agua rajada”. En una de estas crónicas de iniciado aparece, y no va a ser casualidad, la Muerte, aquella que había siluetado, toda de blanco, en la portada para *Caminos muertos*; ahora es la muerte en minúscula, concreta, en medio de loros gritones y canarios de silbo frágil, sobre junturas negras. Al cadáver lo lanzan al mar, para siempre, envolviéndolo de ritos, atado a lingotes férreos, cosido en una manta, mientras le

alumbraba el rostro un fanal eléctrico que hasta entonces Salustio creía “lámpara muerta”. *Oremus Deus... Requiescat in pace*, el dlén-dlén, y el cadáver “no cayó en el mar sino en la noche”⁹.

Ya en España, su oficio de *chroniqueur* le suministra una subsistencia más o menos aceptable. Continúa remitiendo impresiones de viaje y observaciones periodísticas de relativo valor, en algo comparables a las anotaciones de *Pío Gil* en su *Diario íntimo* o a los apuntes de Blanco-Fombona, aunque sin la malicia psicológica del primero ni los afanes de castigo político o literario, propios del segundo. Visiones de Cádiz y Barcelona, descripción de fiestas y costumbres, algunos datos del quehacer teatral. Nada que refleje inmensa perturbación de espíritu, nada. Desde acá, sus amigos más cercanos lo tienen informado de lo que acaece, lo ponen en contacto con *El Universal*, donde mejor pagan, o se encargan de enviarle el dinero de sus colaboraciones. La distancia empieza a operar. Los silencios, algunas veces, se hacen vastos. Soublette mismo, con el ánimo revuelto, cesará de escribirle, por causas que en cierto instante explicará, y son de agonía, de muerte acechante.

La navidad de 1911 todavía lo encuentra en Barcelona, desde donde escribe a Cabré, quien más tarde le responderá desde su Tebaida (“esta Caracas siempre la misma”), dejando traslucir el anhelo de estar, como él, en Europa, tierra donde están puestas las ilusiones de los artistas. Cabré le habla de Soublette, a quien vio en el momento en que embarcaba Carlos Otero hacia Buenos Aires. ¿Viajaban juntos? Sí,

⁹ Salustio González Rincones. “En el ‘Buenos Aires’ y hacia Buenos Aires y hacia Barcelona”. En: ¿El Tiempo?. La crónica está fechada en Barcelona, 11.X 1910.

al parecer; pero Soubllette -le comentaba- “pasó como una exhalación para desaparecer en el abismo de un wagon y no dejarse ver más”¹⁰. Para estos días, le han suspendido a Salustio el pago de sus colaboraciones en *El Tiempo*. En verdad, los Pumares son ya fantasmas del periodismo venezolano. Unos dos años más, y *El Pregonero* correrá la misma suerte. Son las calendas en que *El Universal* emerge y está por hacerlo *El Nuevo Diario*.

Antes, a su residencia de Milans 24, le había escrito *Pío Gil*, que ha pasado por Pompeya y Herculano, por Marsella y por Nápoles, por Málaga, Pisa, Burdeos...Le habla de su dispepsia, ¿a quién no?, y de su asombro porque en Venezuela hubiesen conocido rápidamente su seudónimo panfletario. Le manifiesta el deseo de leer *Las sombras* y le menciona a Núñez de Cáceres, prolífico autor que conservaba muchas obras inéditas y que había dado a conocer sus *Sonetos a Petrona*, muestra originalísima dentro de la literatura venezolana.

Soubllette, antes de callar, le ha escrito unas tres veces, por lo menos. El 16 de julio de 1911 lo hace desde Valle Abajo, ese lugar rústico donde leían sus poemas, cuentos, obras teatrales, y del cual conserva una fotografía: “Anoche recibí un papelito de Rómulo en que me dice que tú te quejas de no recibir ni una letra mía”¹¹. Se excusa: *no he podido físicamente* (lo subraya), *vivo la desesperación del derrotado*. Le menciona, a propósito de un drama en proyecto de título igual y del cual le hablaba Salustio, que él, cuando contaba quince años había escrito una novela

¹⁰ Manuel Cabré. Carta a Salustio. 20. II. 1911.

¹¹ Henrique Soubllette. Carta a Salustio González Rincones. Valle Abajo, 16.VII.1911.Soubllette era íntimo de Salustio y su destino estaba signado. Al alimón escribieron una pieza teatral intitulada El crepúsculo.

muy mala llamada *Vae Victis*. Y culmina: “toda la fe que antes tenía en mí la tengo ahora en ti”. Todavía en agosto se anima a enviarle otra carta a Salustio: vuelta a la tristeza y a su *mala sombra*. Le anuncia un viaje a España. Es, justamente, el que cita Cabré como inesperado tropezar en la estación.

Planchart le consigue corresponsalía en *El Universal* y Gallegos le aconseja escribir más breve, al mismo tiempo que le confiesa no servir para vivir del periodismo ni de nada que lo distraiga. Se cartea con Andrés Mata al respecto y, desde entonces, por muchos años, remitirá en sobres, con fotos y fotograbados, sus crónicas, primero de España, luego de Francia.

En 1912, despuntando el año, se ha ido a París. Salió, según cruces epistolares con sus amigos, por las complicaciones del caso Ferrer, acerca del cual *Pío Gil* había escrito con simpatía, en 1909. Las cartas manuscritas de Monasterios, desde Barcelona, sin cuidada ortografía, ni excelente ejecución -como si las posee Tito Salas-, son ricas en picardía, informaciones de la vida española, ansiedad de nuevos horizontes. Por Monasterios, como por Otero y Salas, antes y después, el temperamento magnánimo de Salustio había hecho mucho; era un convencido de que a estos jóvenes había que protegerlos, no dejarlos en un país sin perspectivas. ¡Tantos frustrados, tantos lanzados a la bohemia y al destierro dentro de la propia patria!

Con Monasterios había vivido en “las calles angostas del casco antiguo de Barcelona”, cuando el pintor estudiaba bajo la dirección de Modesto Urgell, con el beneficio de una beca del Estado Lara. En el taller de la calle Padilla 22, de “paredes

altas y oscuras”, llenas de cuadros, estudios, croquis, estuvo visitando al Maestro, con Monasterios, este Salustio adherido todavía a la pintura, si bien a punto de desertar de ella. Pero ahora, febrero de 1912, Monasterios no vive con su amigo y ha de mandarle noticias a París: el insomnio lo persigue de noche y el sueño de día. Van y vienen cartas: el 24 de marzo, el 4 de abril. En esta última le informa sobre el caso Ferrer y cómo a él lo apresaron e interrogaron, y aprovecha, ya libre, para enviarle un retrato de Raquel Meller, cuyo dibujo, en la Caracas lejana, hacía *Leo*, impulsor del Círculo de Bellas Artes. Y la noticia cruel: Ayer se fue Gustavo y también se fue en el mismo vapor Enrique S. (oublette); creo no llegue a Venezuela. Parece un cadáver”¹².

1912, *El Universal*. Desde París, Salustio remite su artículo, esta vez con fecha 30 de mayo y con dolor de amigo. Henrique Soubllette ha muerto: ha caído “en el gran sueño”. Recuerda alguno de sus dramas, como *La selva*, *Hacia el mar sin orillas*, *La estrella*, *Como en sueños*, y evoca la fragilidad de los veinte años. Ha tornado, con el pensamiento, a 1907... En su casa del boulevard Saint Michel, pende un cuadro de Carlos Otero con imágenes del Barrio Latino. Lee una carta sobre pintura y otra donde mencionan a Paz Castillo. Los jóvenes, dentro del país, han tomado la palabra. La perderán. Ni acá ni allá es la hora del triunfo.

Las colaboraciones llegan unas tras otras: “Los apóstoles”, acerca de una visita a la Facultad de Medicina de París; “Los Magos”, en torno a palmistas, clarividentes, sonámbulas, cartomancianas, madamas Clotilde de la época, y de todas,

¹² Rafael Monasterios. Carta a Salustio González Rincones. 4. IV.1912. La mayor parte de la carta está dedicada a explicar su detención con motivo del célebre caso Ferrer, por el cual, precisamente, hubo de salir de España Salustio, quien pensaba escribir una obra sobre el tema.

pues la Humanidad “necesita que le cuenten cuentos azules”; “Cómo volvió el amor”, idilio conyugal donde “hay epístolas con un browning oculto”; “Rodin”, donde cuenta cómo lo recibió el gran escultor (“El Arte está muerto”, dice el artista, ¡precisamente!; “la única que me importa es la opinión de las gentes de gusto”, etcétera); “Como cuando el cometa”, ilustrada con una caricatura de la Gioconda -al fondo la torre Eiffel, un avión, los puentes de París- hecha por Otero; y “Los venezolanos en París: Tito Salas”, en forma de entrevista con su amigo de siempre, que lo acogió en su estudio, entre viejos sillones de Bretaña.

También 1913 se va entre crónicas y nos preguntamos: ¿qué ha pasado con la poesía? ¿Qué se ha hecho la pintura, como no sea esfumarse por el camino de la amistad, del estímulo a los compañeros? ¿Y los proyectos teatrales, dónde están? Apartada la pieza *Naturaleza muerta*, estrenada en el Teatro Municipal, en 1914, a beneficio de Teófilo Leal, la segregación voluntaria de Salustio no ha producido nada.

Frente al fecundo joven que en 1907 escribe cuatro poemarios y la “Carta...” y poco más tarde varias obras teatrales, sin abandonar la pasión por la pintura, la discusión sobre el destino del arte, la batalla en las revistas generacionales, estamos ahora ante un periodista. Un lento fenómeno de marchitez se ha apoderado de él. Se trata de sobrevivir, en París, con un arte menor en el que serían diestros los Gómez Carrillo y los Salaverría. Cuidarse durante la movilización, en su residencia de 75 rue de Patay. Prolongarse, con vida de relictus, en su habitación del 139 de St. Michel. ¿Qué se han hecho de aquellos ideales realizables en Europa que envidiaba Cabré?

¿Qué del Rusiñol admirado por Gallegos? ¿Y de la fe puesta en él por el trágico Soubllette?

Crónicas, crónicas, crónicas... Sobre la Exposición de Aeronáutica (“la tarde de otoño ardía detrás del Grand Palais, inmóvil como un escarabajo en los Campos Elíseos”); sobre Babinski; otra vez sobre Tito Salas, que ha expuesto “Le Miracle” y “Fête bretonne”; sobre Otero, quien recibiría pensión; sobre Jules Grun; sobre el conquistador de las tierras boreales, el almirante Peary; sobre Venecia y la catedral de Lausanne, que luce como “una mitra gótica”... Y nada más.

Al fin pasa también la guerra mundial y González Rincones retoma la poesía con *Balnai*, 1918, textos que serán impresos en junio de 1933 por la Editorial Elite, posiblemente como homenaje al poeta que acababa de morir. Pretende ser *Balnai* un “poema de amor y desengaño”: el amor, frívolo y parisien, con Moulin Rouge y miradas de reojo, apenas salvado del modernismo decadente por algún título (“Tristitia rerum”); y el desengaño, acaso el propio del poeta que no se encontraba a sí mismo después del desamparo. Poemario prescindible, *Balnai* se cierra con un verso que incluye el título de la obra de Dujardin con la que -se dice- se inicia “el monologo interior”: *Les lauriers sont coupés*. Prescindible, ésa es la palabra.

Podemos pasar por encima de incidentes desagradables como el sucedido entre él y Gil Fortoul, del que corre versión directa en un boletín del Archivo de Miraflores, y situarnos en 1922 cuando publica los textos breves de *Otal Susi*, en la Imprimerie Artistique LUX, que estaba situada a metros de su casa, en el 131 de St.

Michel. El título indica por sí mismo un vuelco, por cierto importante, en la poesía que con *Balnai* tanto había retrocedido. Se llama *Trece sonetos con estrambote a Σ* (Sigma) y en él aborda un modo poético desusado en Venezuela, acaso con la excepción de Juan Tinoco y el propio Núñez de Cáceres. La terminología científica y la especulación en torno a enfermedades antipoéticas -sífilis, cuya inicial es sigma- se combinan para engendrar una lengua, a veces arcaizada, a veces neologizada, en que el verso adquiere jerarquía, sosteniéndose en una belleza de nuevo tipo, inesperada:

¡Píldoras azules después fue mi estaño;
gotas llevé al cuerpo de azogue vitale!

¡Ahora por la vía de las venas ando!
Salto en la jeringa pura de cristale
y enveneno siempre que ando caminando.

(“Laud mercuriale”)

El giro antiguo y los nombres repugnantes, la acentuación falsa (*vandalo* por *vándalo*), así como la inclusión de fórmulas y de indicaciones patológicas y genéticas, se juntan en sonetos como “Laud arsenicale”.

Me volví tan bueno porque fui tan malo
¡La gracia del Hombre llegóme a tocare!
Del Borgia fui al Erlich por camino galo.

¡Ruta de Damasco va mi cabalgare;

el chancro destruyo porque soy un vandalo:

y cierro su llaga con cicatrizare!

Es claro que la lectura de tratados médicos, y algunos de sus hermanos lo eran, entre ellos Pedro, a quien está dedicado el sonetario, y la expansión y terribilidad de las enfermedades venéreas influyeron decididamente en el ánimo de Salustio para esta poesía, cuya virtualidad lingüística es resplandeciente, aunque penetre en terrenos escabrosos. Por esos tiempos Razetti daba conferencias sobre la sífilis, en ciclos promovidos por la Federación de Estudiantes, y la plaga de Venus imperaba en barrios enteros de Caracas, por ejemplo Caño Amarillo, al punto de asustar a jóvenes como Picón Salas, que ante la alternativa de la sífilis, el alcohol degradado y la cárcel, proclamó su voluntad de autodesmierro.

Hasta que adviniera un grupo como el *Techo de la Ballena*, en la década de los sesenta, y con exclusión de poemas prohibidos, entre ellos algunos ensayos baudelarianos de *Luciferal*, una temática como la tocada en *Trece sonetos* y un idioma desprendido de la sonoridad y de la alusión a las “cosas bellas”, no se conocería. Salustio se cuida, vale decirlo, del feísmo con despropósito, y evita la obscenidad, la fluencia fisiológica y el susto para el buen burgués. Pero dimensiona, colocándolo entre la objetividad científica y la historia de la enfermedad, el vocabulario médico, e incluso dignifica el Mal, al situar los estigmas en predios tan humanos como los de los privilegios del Bien. Pablo y la fe, la escala de Jacob, el Hombre de Dios, el Ermitaño y el Hada, todo aquello que habíamos amado en los

libros sagrados, en las narraciones bíblicas y en los cuentos dorados, habitantes de un mundo en hermosa separación, aparecen aquí en maravillosa unidad con el bismuto, los estragos de Sigma, el mal francés y los tortuosos treponemas.

Cuando se haga la antología de la “poesía rara” de Venezuela, los *Trece sonetos con estrambote a Σ* (Sigma) no faltarán. Junto a los carnavalescos y también estrambóticos de Delpino, a los que Núñez de Cáceres dedica a Petrona y a algunos funambulescos de la vanguardia del 28, formarían la primera parte de una selección de lo peregrino e insólito.

Existe una prolongación, en un poema escrito en Suiza durante la primavera de 1924, de esta versificación de ajustada métrica y lengua científica. Se lo envía a su Madre, la Malvina, desde la Dermatologische Klinik, de la Universidad de Berna, y en él introduce un dulcificante fluir de amor filial. Pocas veces un recuerdo tan pleno de amor, así aparezca como cubierto por juegos de humor (Ya lo habíamos visto en la “Carta...”, 1907). Lo acompaña de una foto y dice, a veces como Vallejo:

En este Anfiteatro de Profesor me tienes,
metiéndole a la Sigma la regla y el compás.
Es a mi sangre misma la que analizo más
por si acaso estuviera de la lúes en rehenes...

Malvina, tú a esta Berna, a cada rato vienes.

¿En la oreja no sientes un zumbido quizás?

Es el alma de tu hijo, canta que cantarás:

Por mi ausencia tan larga, mamá, no me condenes!

Porque te llevo viva, viva como una brasa

y midiendo la sangre que por mis venas pasa,

me hace pensar al verla con el Vernes tan pura:

Que es la tuya adorada la que aquí roja veo!

Mi corazón te llama al sentir tal deseo:

Madre que eres mi vida y también mi dulzura!

Por estos días, Salustio es secretario de la misión venezolana en Berna. ¿Será de entonces la publicación, sin data, de *Corridos sagrados y profanos* cuya dedicatoria para su padre, Carlos González-Bona, lleva fecha de noviembre de 1922? No se sabe. Pero sí que esta colección de corridos, tanto como los sonetos estrambóticos, significan un *tour de force* respecto al modernismo de 1907; si en *Sigma*, el enmascarado *Otal Susi* se puso a cantar el mal de los conquistadores, en jerga de sabios en bismuto y mercurio, en esta obra, de modo orgánico, intentará enlazar con formas y contenidos hondamente arraigados en Venezuela, para cuya factura tenía un antecedente preciso en las *Trescientas cantas llaneras*, recogidas por su padre a punta de memoria y de inquisición en la poesía del pueblo. ¿Dónde ubicar estos corridos, sagrados por la nominación del Señor, la aparición de los apóstoles, la

existencia del Cristo, y profanos por la operación analítica, escéptica e impugnadora de rígidos investigadores alemanes o de críticos franceses del dogma?

“Doctor germano más seco que un alarío y reseco y sin sentío”, llama a Strauss, ese teólogo que buscó el mito de Jesús a través de los recovecos de la documentación. A Bauer, que cuestionaba a Cristo como categoría histórica, lo ironiza, calificándolo de escritor. “El bretón este judío”, dice de Renán. Lo importante de estos corridos no es sólo la forma expresiva popular, con su rima que suena gratamente al oído, consonantes intervocálicas que desaparecen, cuentos contados cantarínamente, inflexiones y giros de amplio uso diario, y por lo tanto tabuados a la hora de “hacer poesía”; sino también la argumentación filosófica, la cual entra por los vasos circulantes de las creencias de las masas, de sus leyendas y supersticiones, de sus visiones religiosas. Los corridos tienen versos extraordinarios, de una belleza sorprendente, y acaso Salustio andaba entonces en busca (que no abandonó del todo: algo intentará en *Viejo jazz* y en *Cantando germinan*) de un modelo poético que hiciera uso de la métrica, la rima y el gusto (?) populares, y a la vez luciera esplendor verbal, poniendo a la metáfora a jugar juegos filosóficos y a los héroes de nuestra historia a codearse con Jesús. Lo positivo, lo experimental, lo irrefutable, alternan en los corridos con lo místico, lo trascendente, lo inexplicable. Esta obra, dentro de su aparente circunstancialidad, es una de las más atractivas de Salustio. Su estudio es un compromiso.

Podemos pasar por encima de dos traducciones (el epígrafe, nada nuevo, reza: *traduttore, traditore*) de 1923, “La oración por todos”, de Víctor Hugo, y “La

doncella escogida”, de Dante Gabriel Rosseti. No nos hemos planteado el análisis de esta especie de segundo oficio del poeta, que es fundamental oficio poético, *recreación*. Aún al final de su vida, en febrero de 1933, en la clínica Dongellot, oprimido por el mal que lo llevaría prontísimo a la tumba, adaptaba el *Don Juan* de Byron en un texto “en octavas reales -como el original- pero *en castellano*”. Realizada sólo en parte, en un bloc correspondance/100 feuilles papier vergé/quadrille 4/4, inserta como comentario uno bastante triste: “Byron me produce taquicardia y *Don Juan* me la calma”. Y seguidamente, el dibujo de un corazón. Dibujo de su muerte, pues.

Es posible dejar, más que posible, necesario, a un lado los *Siete sonetos de color*, que quitan y no añaden a su poesía. Jugarreta con el violeta y el anaranjado, el azul y el amarillo, y así hasta cubrir los siete, los sonetos (1928) caen dentro de la exaltación patriótica, por supuesto Miranda a la cabeza, y en comparaciones loables, pero sin vigor creador como la del “camisa de mochila” venezolano con el “*poilu* del Azul Casco”. Ya Salustio ha viajado a Roma y también ha estado en Ginebra en la VII Asamblea de la Sociedad de Naciones.

Y así llegamos a *La yerba santa*, fechada en París, y donde 1929, luce la firma indesligable de *Otal Susi*. Un caso similar al de *La yerba santa* no conocíamos, en cuanto a desafío de falsario, a invención traviesa, a *divertimento*, a no ser los ardides y trucos de Bolívar-Coronado con sus apócrifos, sus crónicas de Nueva Umbría y la Gran Florida, sus parnasos piratas y sus Codazzi imaginarios. *La yerba santa* (Kiu Chibatsa) reúne, en su primera parte, ocho poemas en lenguas o dialectos indígenas

con su respectiva traducción o versión al español y con acotaciones graciosamente eruditas.

Uno de los poemas incluso salta a lo trilingüe e inserta una versión al japonés antiguo, con el propósito de demostrar cierta identidad entre éste y la lengua de los quinimaries. Los otros dos poemas de la primera parte son “High life”, de dudoso valor, y “Saturniana”, intromisión en la estratagema. La segunda parte incluye poemas “folklóricos originales” que, por ahora, descartamos.

En “Curiarola”, título que se asocia con “Barcarola”, que sería supuestamente un canto caribe, aprovecha Salustio (*Otal Susi*) para introducir a Sir *Sawy Lost*, además del profesor *Ottius Halz*, asistente a un Congreso de Americanistas donde demostró que la “isla de Caraguaicoa... habíase formado por el Atlántico (lado salado), y el Orinoco, Río Negro-Casiquire-Amazona (lado melado)”. Los dos apócrifos, formados de trucos con el nombre de Salustio, serán parte del inventario de personajes ficticios, equivalentes al poeta, en un intento de demostrarnos que cuenta tanto la verdad histórica como la creación poética, y que así como Dios “le silbó al caos y lo hizo un cerro florío”, así el poeta, imagen del creador, da textura real a lo que fabula. Salustio, duplicado, triplicado, multiplicado a través de sus seudónimos, es él mismo, y tan real, que el poema “Claro de Luna”, de *Cantando germinan*, está inspirado nada menos que en un “cuadro de *Lúo Satis*”.

El más bello poema de la serie indígena de *La yerba santa* es “Emboscada”, dedicado a Vicente Lecuna, uno de sus íntimos, no pocas veces atacado, como Tito

Salas, por la oposición antigomecista. (En carta de 1925, Lecuna “responde a las calumnias”. En fin, no es este el tema, pues entrarían de contrabando Vallenilla Lanz, José Ignacio Cárdenas...).

Achacado a los motilones, acerca de quienes “los periódicos ingleses han llegado a emitir la idea de que se les exterminen”, concluye con una cristología del sacrificio, donde la víctima sería el misionero y los victimarios los indios. ¿Quién conquista a quién?:

De noche cuando la luna nueva- La Cruz de Mayo pinta en ella sus cuatro clavos- y el muerto parece crucificado allí- pero volando sobre la nube- que llena de algodón el remanso!

El canto “Quinimari”, dirigido contra la tribu (siempre entre dudas, porque estamos en el reino de *Ottius Halz*) de los torondoyes, contrapone, una página frente a la otra, las dos fuentes lingüísticamente originales (!): la propiamente quinimari y la del japonés antiguo. El fin es establecer una semejanza entre una y otra lengua y sostener la (hipó) tesis de que Colón había nacido en América y, por lo tanto, al tocar tierra firme no hacía sino volver. El truco de Salustio no es difícil de descubrir: estamos ante cajitas orientales, ante la matruskha rusa. Un idioma contiene a otro:

Karui rakari somu si kiu kur tribu

Kwo achiki namioki kan tsuyu?

Se diría en quinimari lo que en español:

¿Qué quiere la otra tribu? ¿Tierra? Sus ganados pastan y Ella merodea por el llano suyo, tan grande que parece un cielo devolviéndose del horizonte.

Y se escribiría en japonés antiguo:

Ikaru akiraka hisomu kiu ku itribu

Sho wo kachi kan hitsuyu shu

que si se compara con el quinimari no resultará más que una trasposición de letras, una prestidigitación con la palabra: anagramas contruidos por poetas de exilio, condenados a la lejanía, metidos en cuartos oscuros, despojados del jugo vital. ¡Contemplan sus abalorios, los ordenan y desordenan, mientras llega la muerte presentida!

Este poema todavía tiene una cuarta versión, también en castellano, pero con diferente distribución de los versos. De manera, pues, que aquí como en el caso de los siete nombres de Salustio, se nos da para escoger. Son diferentes e iguales.

“Saturniana” habría entrado más cómodamente en *Viejo jazz*, pero aquí está, ficción futurista en medio de alegatos pasatistas. Ni éstos ni aquélla tienen fundamento de realidad; su existencia ha sido validada por ocurrencia poética, creada de un momento a otro. Deben decirse varias cosas:

- La vieja inscripción *menesolana* del año 3030 después del AC, no es sino un alboroto verbal, con términos a-significantes, cuya redistribución daría como resultado esta otra inscripción:

CONTO FINAL

ESTE LIBRO FUE ESCRITO POR SALUSTIO

GONZÁLEZ RINCONES

139, BOULEVARD SAM (?) MICHEL, PARÍS

1928

MES DE DICIEMBRE

-La semejanza con algún poema de *Baedeker 2000*

-La utilización de la interjección, que recorre cinco posibilidades (las de las cinco vocales)

El siguiente libro de textos, porque son *textos* independientes, desde traducciones, pasando por versiones, hasta experimentos disímiles (propios de un libro-collage) es *Viejo jazz*. Diremos una vez más que no nos detendremos en Salustio traductor, a pesar de que aquí se junta el Villon de la “Balada de las damas del tiempo ido”, con el Apollinaire de “Las estaciones”, y el Baudelaire de “La carroña” con el Verlaine de “Mujer y gata”. Interesa la segunda parte, con portada que repite el título (*Viejo jazz*) y firma O.S., en París, 1930.

Dos de los poemas, “El banjo” y “Sebucán”, fueron señalados orgullosamente por *Elite*, a raíz de la muerte del autor, como anteriores a *Sóngoro Cosongo*, de Nicolas Guillén. En efecto, el ritmo, los giros y los términos, enfundados en una musicalidad tropical, y no menos la utilización de los apócope, entrañan una novedad para entonces, por lo menos en la poesía venezolana. En “Sebucán” el *guá* que Arístides Rojas explicó de modo peregrino y al cual Luis Beltrán Guerrero le hurgó sentido filosófico, es colocado en forma de estribillo, al tiempo que los latinazos se castellanizan (*requieca tin pase*) y palabras como *bululú* son

complementadas con aliteraciones y jitanjáforas (*lulúju*) y vocablos criollos doblemente acentuados, como *cucurujújul*. En “El banjo” la sonoridad es mayor, casi “afro”, aire por lo demás sugerido con las alusiones a la raza negra y al tam tam. Para los efectos de rima, cuestión no rara en Salustio, se modifican palabras o sencillamente se crean: lo importante es que las palabras suenen, independientemente de su significado. Y lo fónico, además, se funda en la nasalización: *con aire de fandango, sensual ilanquillanjo, sólo es un guilindanjo, sin la flor del naranjo, al tedio yo lo alfanjo, al amor duro zanjo*. Creemos que ya en “Mithra”, uno de los corridos de 1922 o 1924, puede localizarse un antecedente lejano de estas formas populares:

Qué conga, qué conga
que conga, señó
no lo haga campana
que lo haga reló.

La explotación de lo popular llega a lo que por allí se clasifica como “poesía infantil”, de la cual “Berceuse”, dedicado a su madre, es un ejemplo dignísimo. Juega nuevamente con la vocalización en palabras (que nada significan) monosilábicas (mé, mú, mó, mí) a las que va llevando a rima con la variación de otra: Quiripité, Quiripitú, Quiripitó, Quiripití. “Berceuse” es una de las más hermosas canciones de cuna. ¿Por qué no la han recogido las antologías?

Hay dos poemas de gran conciencia idiomática en Salustio, más el segundo que el primero: “Accidente” y “Palabras sin romanza”. Uno podríamos compararlo con “Desastre automovilístico” de Karl Shapiro; el otro, con la parte IX de *Altazor*.

“Accidente”, de Salustio, multiplica las exclamaciones y onomatopeyas, sin explicarlas, e intercala expresiones en alemán y francés. Corta los versos. Casi no narra:

Taf! Taf! Tlin! Hu!

París-Nice...I...III...Wagon

Rauchen verboten...Ay!...Virgen santa!

Y el poema de Shapiro se extiende en el cuento del accidente, no recurre a las interjecciones y finalmente generaliza las consecuencias de los desastres para caer de lleno en una especulación en torno a la muerte. Salustio compuso su poema en clave telegráfica, con balbuceos y sugerencias. El otro concibió un canto.

“Palabras sin romanza” sería pasmo en cuanto a juego de rima, invención idiomática y carga lúdica si no fuera porque *Altazor*, de Huidobro, es anterior. Ya se sabe cómo va cambiando la palabra golondrina a lo largo del canto IX, produciendo cada verso la sensación bullente, giratoria, galáctica, de algo que se va haciendo ante nuestros ojos en forma delirante. En Salustio, la golondrina no es punto de partida, aunque figure en la espiral de términos caóticos y sin sentido:

Si a la ligera viglas

y siento como artiglas

Tu azur.

Ríe sí de mi romanza

Vuelta golondrinanza

Bejur!

Apartado “El borracho”, de una concisión extrema y que sublima el arte libatorio que ahora alaba Orlando Araujo en su *Crónica de caña y muerte*, hay todavía en *Viejo jazz* poemas singulares como *Dream*. Sin embargo, aquí no es la palabra como ardid lo que interesa, sino la referencia a la Muerte.

Cantando germinan es el libro póstumo. Impreso en 1932, la primera parte está integrada por traducciones del italiano, el “Cántico del sol”, la “Pastoral” de Cavalcanti, algo de *Orlando enamorado*, “El hada Alcina”, de Ariosto en *Orlando furioso*, y “Fantasía”, de Carducci... Reúne esas traducciones bajo el título de *Mandolinata*. La segunda sección, *Serenatas*, está dedicada a Reinaldo Hahn, el amigo de Boggio, Proust, Lucien Daudet, Diaghilev y Stravinsky, y músico excepcional. La tercera parte la intitula *Tonadas*.

Entre las serenatas, las que escoge como relacionadas con las notas musicales (do, re, mi) reiteran su afición por la aliteración, la reduplicación, la fabricación de palabras. La “Serenata en mí” desarrollará, eso es ya evidente, varias posibilidades en que el pronombre, la sílaba o el fonetismo *mí*, o similar, funciona como centro:

Mírame, niña Mírame! Mírame

por milagro!

El mismo beso que quieres tírame!

La milenrama eres de mi agro!

Tilínmílan ya las campanas, mi Guíllermína!

“Stridor”, que pertenece a la tercera sección, lleva hasta la exageración las formas enclíticas, no ya soldadas al verbo, sino a los sustantivos y adjetivos. La novedad apareció en sus experimentos de años atrás: en los laudes sigmáticos se pudo ver como una *e* prácticamente insonora, suspendida, aérea, además de otorgarle a la palabra-matriz un tono arcaico, obligaba a la rima monocorde y enfermiza, ligada a la palidez y al pathos de los malatos y contaminados. “Stridor”, junto con la “Romanza sin palabras”, tipifica este esfuerzo destructivo-constructivo, y nos atreveríamos a calificarlo como el poema más logrado de Salustio. ¿Cuándo seis versos, como los finales de “Stridor”, habían dicho tanto y con tanta materia verbal, misteriosa y renaciente?

Salve mi Monte cobalto nevado! ¡Mi páramo trísteme!

Ola de tierra que al Cóndor abrigas hierático y hóscolo

Como si fuera un Dios cansado que Egipto no dísteme!

Alto Paracleto gris que ciérnese sobre las niéblalas

Huido del arca del tren que riachuela hispido y fóscolo

Luz sembrando en todas las jóvenes plácidas puéblalas.

Para cerrar, abramos otra puerta. Así como en las inscripciones, los nombres revertidos, los falsos idiomas, hay llaves que descubren el enigma, así en estos poemas. La “Serenata en do”, por ejemplo, lleva abajo esta clave: (E/OS-150427). ¿Dónde está la estratagema? E es el poema quinto de la serie, por orden alfabético; OS, *Otal Susi*; y 150427, el 15 de abril de 1927. Es decir, lo escribió mes y medio

antes de cumplir los cuarenta años, que fue la edad que escogió Ramos Sucre, en Ginebra, también en el servicio diplomático, insomne y fuera de claustro, para matarse.

Muchos datos biográficos, utilizables en oportunidad más propicia, hemos dejado fuera. Aunque no de manera definitiva, preferimos penetrar por los canales subterráneos de este poeta, y pintor frustrado, y dramaturgo con talento, y traductor, e ingeniero, buscando en él el diagnóstico de una generación. Hasta dejamos a un lado aportes para una historia de la curiosidad dentro de la propísima historia de Salustio, verbigracia la impresión de aquel folleto con título muy extraño, “Le fer dans le sang n’a jamais existé”, y que era un extracto del libro- nunca se conoció como tal, no llegó a vivir vida de texto-*L’atomie comparée d’un centicube d’eau*.

Salustio se nos reveló como un creador especialmente dotado para investigar la palabra, y pruebas son los poemarios de 1907, absolutos y radicales en la promoción de un verbo activo, modificable, engendrador de realidades. Dijimos que 1909 concentró la crisis en él, que fue triple, y acaso estimulada por las cartas muy hermosas, bien llevadas y traídas, de Tito Salas. Los apátridas convivían, en aquellos tiempos de colonización cultural, con los anhelantes de fronteras abiertas. Venezuela no brindaba nada, a excepción de muerte, monotonía, calabozo, larga desesperanza, dilatado cementerio interior.

Pero la emigración de Salustio, en la edad más turbulenta, de mayor ansiedad, lo condujo a una contracción creadora en los primeros diez, doce años de

expatriación. Un desencuentro, una falta de objetivos. Antonio Reyes cuenta pasajes de su vida en París, con escenas de teatro y pinturas de kimonos. Otro amigo, que le escribe desde Caracas para decirle lo que ya sabía (que Soublotte estaba muy mal) le confiesa que no ve la hora de emigrar. En los estudios parisienses monta tertulia con sus amigos, todos artistas, todos escritores. Va a los restaurantes y dibujan él y Tito Salas, con alusiones picarescas, las cartas del menú (Omelette Urbaneja, Salade Planas, Ragout Pedro). Todo va pasando, incluso las inclemencias de una guerra que él calificó de criminal.

Todo. Sólo en 1922 reacciona. ¿Por qué? ¿A causa del incidente con Gil Fortoul? ¿O la conciencia de la fugacidad de la vida? ¿Acaso la ocultable y sigmática enfermedad, raíz de secretos? Se vuelve entonces hacia sí mismo. Trabaja la palabra nuevamente, con ardor. Busca otros aires. Ensaya otros campos. Y si bien todo lo que escribe entre 1922 y 1933, no es salvable ni digno de antologizarse, constituye una muestra singularísima de la actividad creadora de alguien que para Venezuela es más o menos un desconocido, mencionado apenas cuando, para estudiar a Gallegos o a Rosales, la cita de *La Alborada* se hace obligatoria.

No aspiramos a consagrarlo. Sí a dejar una selección de su obra, en alguna forma reflejo de esa Venezuela que entierra a sus hijos antes de que mueran. Entre la “no existencia” poética a que estuvo condenado y este intento de fundamentar sus textos en el contexto del olvido, algo palpita. Ojalá la palabra rescatada.

