

Despuntos del satanismo en la poesía venezolana de entre-siglos (1896-1933): disidencias y reinenciones entre el decadentismo y las vanguardias

Outbreaks of Satanism in Venezuelan Poetry of the Turn of the Century (1896-1933): Dissidences and Reinventions between Decadentism and the Avant-Gardes

Ronald Sanoja Cáceres

Pontificia Universidad Católica de Chile

(PUC-Chile) | Santiago | CL

rjsanoja@uc.cl

<https://orcid.org/0000-0002-8135-5262>

Resumen: En este trabajo se realiza una aproximación histórico-crítica de las pulsiones satanistas presentes en la poesía venezolana de entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. En un panorama que abarca momentos claves de la primera modernidad literaria del país, o desde el decadentismo hasta las vanguardias, se evidencia cómo las evocaciones de Satán funcionan como un dispositivo crítico contra los discursos policiales del período (Rancière), como una ‘imagentexto’ (Mitchell) que cuestiona valores identificados con la clase burguesa, y como un ideologema que interpela de formas contradictorias las ideas convencionales en torno a los cuerpos (tanto masculinos como femeninos). Con Lucifer, se concluye, la poesía venezolana se aboca a una consagración de lo dionisiaco desde la que se agencia una mirada heterogénea y disensual respecto al presente histórico en que se enuncia.

Palabras clave: satanismo; poesía venezolana; modernismo; decadentismo; vanguardias.

Abstract: This work presents a historical-critical approach to the satanic impulses present in Venezuelan poetry from the late 19th and early 20th centuries. In a panorama that encompasses key moments of country's early literary modernity, or from Decadentism to the Avant-garde, it becomes evident how evocations of Satan function as a critical device against the police discourses of the period (Rancière), as an ‘image-text’



(Mitchell) that questions values identified with the bourgeois class, and as an ideologeme that challenges conventional ideas about bodies (both male and female). With Lucifer, it is concluded, Venezuelan poetry is devoted to a consecration of the Dionysian from which a heterogeneous and dissensual look is obtained regarding the historical present in which it is enunciated.

Keywords: satanism; venezuelan literature; modernism; decadentism; avant-garde poetry.

Como fenómeno estético e ideológico, el satanismo constituye una de las tantas prácticas heterodoxas que se manifiestan en Occidente durante el avivamiento esotérico de finales del siglo XIX. Ciertamente, la figura de Satanás aparece muy temprano en el Nuevo Mundo, con el arribo de conquistadores y misioneros. Pero es a partir de las fijaciones profanas popularizadas por la literatura simbolista y ocultista que Satán se insufla entre los letrados latinoamericanos como una suerte de emblema contestatario o de retaliación antihegemónica. Sobre todo en poesía, Satán constituye un catalizador discursivo al que se acude para reivindicar alteridades y sujetos no-normativos (como se aprecia en Cruz e Sousa)¹, para expresar jocosidades anticlericales (como hace Adolfo Alegría), para provocar el escándalo público (como se rastrea en la obra de Julio Herrera y Reissig), para la intensificación de las representaciones sexuales (como hace Amado Nervo) y para la fetichización del artista como oráculo de la *polis* (como se aprecia en Leopoldo Lugones o Wenceslau de Queiroz).

Lo anterior se aplica también, en líneas generales, a la poesía venezolana. Si bien se ha asociado al país con un modernismo inclinado por la narrativa y una vanguardia enfocada en temas históricos,² los ecos del satanismo se despliegan con particular vehemencia durante el auge del verso decadentista, entre 1890 y 1910, en un gesto de contracultura estética que oscila entre la crítica de la moral burguesa, la redefinición del concepto de lo bello y la disidencia contra el poder político. Con el verso satanista, podría decirse, se extreman las tensiones expresivas locales del entre-siglos venezolano, amén de abrirse vasos comunicantes con otras tradiciones más próximas a las intermediaciones del averno (*grosso modo*, la brasileña, la argentina, la uruguaya y la mexicana).

Son escasas en el país las aproximaciones críticas en torno al tema, sin embargo, y en muchos casos es realmente difícil el acceso a fuentes bibliográficas que permitan su documentación. Ello explica por qué, salvo por el ensayo de Strauss (2004) dedicado a la narrativa y al folclore, no parezca haber estudios sobre la figura del diablo en la poesía venezolana del cambio de siglo – tal vez el momento estético más importante para el país desde una perspectiva diacrónica dada las transformaciones acaecidas entonces en la literatura y las artes. En vista de ello, este trabajo se propone historiar de manera crítica la presencia de Satanás en el verso venezolano de la temprana modernidad, en un recorrido que va desde 1896 hasta 1933, a través de un grupo poco conocido de autores situados entre el hedonismo poético de

¹ Véase Rossinetti (2000, p. 179 y ss.).

² A grandes rasgos, el modernismo hispanoamericano tiene equivalencia histórica y estética con el simbolismo brasileño; los movimientos de vanguardia, en cambio, con las renovaciones suscitadas de la *Semana de Arte Moderna* de 1922.

Gabriel E. Muñoz hasta el vitalismo de Josefóscar Ochoa. En medio de la represión y (auto) censura emanada por los discursos *policiales*³ del período —las dictaduras de Joaquín Crespo, Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez—, se demostrará cómo Satán desborda los preceptos éticos y estéticos del modernismo y la vanguardia, e interpela las convenciones textuales e ideológicas respecto al cuerpo, los placeres, la libertad y aun los roles de género.

Del diablo: de los antecedentes a las relecturas del mito

En el marco de un romanticismo sujeto a los imaginarios católicos y a la construcción de la identidad nacional, la poesía venezolana de los 1870 y 1880 retrata al diablo de una manera muy similar a la de cronistas del siglo XVI, como Juan de Castellanos o Fray Pedro Simón. Satán encarna, tanto para estos como para aquellos, la fuerza que induce la fatalidad irracional y es quien mueve las voluntades de ese *otro* que desestabiliza la armonía regente del reino o la república. De un modo polifacético, el demonio se manifiesta en todo lo atávico e ilegítimo, y es posible conseguirlo asociado con el nativo aborigen, con los caudillos rebeldes —como Lope de Aguirre—, con la Corona española—como proponen los independentistas en 1810—, o el pueblo alzado en montoneras —como aluden hacia 1870 autores como Arístides Calcaño o Félix Soublette.

Una apreciación inversa se modela hacia la década de 1890, con la poesía de Gabriel E. Muñoz (1864-1908), afín a la estética modernista. Autor de solo una treintena de poemas, y proclive a excentricidades que le otorgaron la aureola de decadente (como escribir usando su propia sangre como tinta [Carreño, 1952, p. 201]), Muñoz apuesta por la restauración de un paganismo cuyo fin es incitar una actitud de disenso frente a los signos de la sociedad burguesa venezolana. Según se rastrea en sus textos aparecidos en *El Cojo Ilustrado*, la revista cultural más importante del país entre 1892 y 1915, la poesía de Muñoz se configura como discurso crítico de los valores espirituales del contexto, predominantemente católico, en tanto exalta los seres más daimónicos de la tradición grecolatina: sátiros, faunos, Dionisos y Pan, prefiguraciones todas de la imaginería característica de Satanás. En disputa con el helenismo parnasiano de autores como Andrés Mata, bastante leído entonces, Muñoz propone una redefinición del poema como dispositivo que religa la esencia del sujeto con “[...] los sátiros en torno / del asno de Sileno, / [y] las hermosas ménades, airadas / con la flotante cabellera al viento / [que] a la rojiza luz de las antorchas / simulan *las deidades del Averno...*” (1896, p. 2; cursivas nuestras). En otras palabras, su obra apuesta por la sugestividad senso-experiencial del mito griego y por la preponderancia de una palabra profana que, entre la amalgama imaginativa de Satán y Dionisos, se inclina por exaltaciones como las siguientes:

¡Alzad el canto lírico
que engendra el entusiasmo
para que el pueblo atónito
con reverente pasmo
entone el himno clásico

³ Rancière llama ‘policía’ a los poderes simbólicos e institucionales que rigen la hegemonía significacional de lo que se puede ver y decir: “esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido” (2013, p. 63).

en homenaje al dios! [...]
Y en desorden báquico
con el furor divino,
de las repletas ánforas
del sacrosanto vino,
bebed con labios ávidos
bebed hasta morir! (1908, p. 3).

Muñoz concibe el ansia de cuerpo y la exacerbación de las pasiones como el horizonte estético al que apunta la creación poética. A grandes rasgos, ello podría entenderse como “[una] reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière 2013, p. 65), la cual, cuestionando cómo “al impulso de un dios desconocido / se derrumba el oráculo” (Muñoz, 1896, p. 3), clama por una sacralización de la experiencia subjetiva a partir del descenso profano a “lo negro, lo aciago / del abismo sin fondo / del dolor que me causa este estrago!” (Muñoz citado por Carreño, 1952, p. 202). Desde la plegaria por el desorden báquico, y en oposición al dogma moral católico y al determinismo positivista, Muñoz remite simbólicamente a una suerte de bajada al Hades y a una consagración de lo dionisiaco⁴, arquetipos familiarizados desde la óptica cristiana con el satanismo, en las que el poema se asume como el llamado al rumor insólito “de [la] ardiente bacanal” (1908, p. 3): como la exhortación a la conciencia, entre los lectores, de que “no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia” (Rancière, 2013, p. 51). Dicho de otra manera, el poeta apuesta por un gesto de libertad individual y de rebeldía colectiva que cada vez irá haciéndose más recurrente, ya sea desde menciones explícitas de Satán o con la asimilación de su figura a otros arquetipos (como Mefistófeles, por ejemplo).

Ahora bien, hay que tener en cuenta que Muñoz se aproxima a lo luciferino en un campo cultural en el que cada vez son más frecuentes las traducciones de Goethe y Nietzsche, y donde la proliferación en prensa de las últimas novedades científicas (rayos X, magnetismo...) suscita toda una actitud ambivalente, entre la sospecha y el deseo, respecto a las fuerzas creadoras del hombre finisecular. En este sentido, a los ojos de los modernistas venezolanos, Satán también se aparece como símbolo del progreso humanista e imagen de la rebeldía que pretende rebasar las potencias cognitivas y personales de los sujetos. Además de Muñoz, esto último se aprecia en obras como las de César Zumeta (1863-1955), historiador positivista que también compuso poemas en prosa de corte heterodoxo. Como puede argüirse con la lectura de su texto titulado “El otro”:

Yo acendro en mi propio ser la carne, y de su substancia hago idea, y de su germen hago verbo, que es la simiente universal de la que ha nacido cuanto existe. Mi querer como la luz penetra lo sólido, lo resistente, lo opaco, e insinúa en cada cáliz el polen que ha de hincharlo en fruto. El *fiat* es cosa viva que agita el caos y crea. Mi *fiat* fecunda: emana cargado de larvas que se resuelven en mariposas o de ideas que se resuelven en energías. Mi *fiat* es rayo de luz que crea redentoras en las entrañas de vírgenes inmaculadas. Yo he subido al misterio y he de realizarlo,

⁴ Es frecuente, en mitología, la manifestación conjunta de Dionisos y Hades. Según Kerényi, Dionisos ocupa “el lugar donde uno esperaría ver a Hades” (1991, p. 248) y su esencia se relaciona íntimamente con el inframundo (p. 259).

ahora que se acerca la fin del mundo [sic], al encontrar la virgen de cuyo seno ha de nacer Satán, que es el nuevo Mesías anunciado... (1897, p. 28).

Equiparar la imagen del Mesías con la de Satanás no solo constituye un gesto de anti-clericalismo, sino que responde también a un acto de tintes políticos implícitos y en confrontación con la circunstancia histórica en que la pieza se publica. En un año en que Joaquín Crespo, presidente desde 1892, busca perpetuarse en el poder a través de la candidatura títere de Ignacio Andrade (fraude que logra en 1897), Zumeta trasluce un ansia de mundo que apuesta por el librepensamiento individual y por la fuerza creadora del sujeto, o por el caos disruptivo que cree en el conocimiento contestatario y que augura una verdadera revolución: la del individuo, primero, para gestar la de la nación, después. Así, aunque la voz lírica de “El otro” lamenta también la ausencia de cuerpo que intuye la poesía de Muñoz, Zumeta colma tal falta con la belleza del mal, saturando el poema desde la sugestión sexual (de ahí la renuencia con la germinación, con la carne que fecunda, por la preñez de la virgen) y desde el Satán que tienta al lector con la posibilidad de horizontes alternativos, o con una “reconfiguración de su mundo vivido” (Rancière 2013, p. 50). Con Zumeta, en síntesis, se asienta una fijación por lo abyecto que replantea la naturaleza del mal (no el transgresor, sino el reaccionario, el del fiat que agita y crea) que lejos de aminorarse con el tiempo, retorna activamente⁵ la década siguiente con obras como las de José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) o Elías David Curiel (1871-1924), “poetas malditos” por excelencia de la tradición venezolana.

Satán aglutina en el poema de *fin de siècle* un ansia de cuerpo y conocimiento que apuesta por un porvenir regido por la libertad subjetiva desligada de los designios de todo discurso hegemónico. En el caso particular de Venezuela, sin embargo, la traducción política de este deseo se hace imposible con el afianzamiento en el poder de Cipriano Castro, luego de que este derrocara a Andrade en 1899. Aunque conocido por sus políticas de liberalismo económico, Castro demarca el inicio de un siglo XX culturalmente conservador, signado por la crítica de un gran número de poetas y literatos. En los años de su gobierno, la poesía de corte satanista acentúa las intuiciones percibidas por los modernistas comentados, y pasa a drenar una especie de malestar existencial que prolifera, como se verá en el siguiente apartado, en dos territorios diferenciados: el arrebató melancólico y el tedio decadentista.

Satanás como pulsión de tedio y melancolía (1903-1910)

Como símbolo de libertad contestataria, efectivamente, a Satán se le continúa evocando en la primera década de 1900 en busca de un auxilio para trascender del fastidio existencial del presente. Es el caso de un desconocido Alejandro Romero García⁶ y su poema “Grito de tedio”, publicado en junio de 1903 en *El Cojo Ilustrado*. Similar al fiat evocado en el texto de Zumeta,

⁵ Con la expresión “retorno activo” se hace referencia a Hal Foster, quien habla de cómo en los movimientos de vanguardia de la década de 1960 surgen potencias discursivas que acrecientan los discursos previos de las vanguardias históricas, “enroman[do] su filo político” y reactivando su estatus y sus posibilidades en el presente (2001, p. 4-5). Se acoge la misma, por supuesto, pensando en el contexto venezolano de comienzos del XX.

⁶ No hay datos biográficos del autor. Por los apellidos, se infiere que fue hermano de Manuel Vicente Romero García (1861-1917), máximo exponente de la narrativa criollista venezolana.

Lucifer encarna en Romero García la fuerza activa de la palabra profana, y como puede entreverse, su mención sacraliza el *tropo* del sujeto incomprendido que concibe lo ominoso como estrategia de exaltación humanista:

En el palenque de la vida, lidio
sin odio, sin afán y sin quebranto,
y llevo por la arena mi fastidio
cual héroe invicto su glorioso manto!
Y en este inútil y bestial combate
en que, conscripto del deber, batallo,
del tedio al pie de la bandera negra,
ni la derrota con su honor me abate,
ni la victoria con su luz me alegra! [...]
Dame tu filtro, Satanás divino!
Porque yo quiero que la vida estalle
en explosión primaveral y en flore
el yermo de mi espíritu y colore
con rosea luz mi lóbrego camino!
Dame el amor que al corazón agita!
Quiero sentir el luminoso fuego
que en el alma que vive, reverbera!
Dame, dame a mi hermosa Margarita,
que, a trueque de la vida que te ruego,
si tuviera mil almas te las diera (1903, p. 15).

De herencia mefistofélica, el poema pondera la valía de los sujetos por la experiencia de la vida que reverbera en ellos. De ahí que entonces no busque el estatismo, sino la tensión y sus resonancias. Ello se replica en el deseo de renovación existencial, o en el pulso de destrucción y reinvención, que se manifiesta en las antítesis significantes (la vida que estalla, la explosión primaveral, el yermo roseante...) y tiene su símbolo último en Satanás, agitador por excelencia. En respuesta a la crisis política internacional —el bloqueo marítimo instaurado en 1902 por potencias imperiales— y manifestación desdeñosa de la ciclicidad fallida de la vida republicana (la reiteración de montoneras y golpes de estado que Venezuela vive desde la década de 1850), Satán acontece⁷ como desahogo auxiliar de la voz lírica, y como una potencia de queja actuante, más radical quizás que otras resoluciones clásicas enunciadas en la literatura decadente, como el suicidio o el exilio.

Ahora bien, el motivo de Satán como pulsión de vida activa levanta suspicacia muy pronto en los propios poetas, y casi parece hacerse insuficiente para dar cuenta de las vicisitudes internas del sujeto moderno. Un ejemplo explícito de esto último se aprecia en el soneto “La melancolía de Lucifer”, de Alfredo Arvelo Larriva (1883-1934). En este, según puede leerse:

Lucifer ha venido. (Lector: no hagas derroche
de sorpresa y espanto. Suele venir en coche,
a visitar mi alcoba y a departir conmigo,
pérfido y agradable como cualquier amigo).

⁷ Por “acontecimiento” se entiende a las potencias virtuales en las obras que no aparecen con claridad y se dan como un fenómeno-indicio que interpela “la mirada de[l] sujeto, su historia, sus fantasmas, sus divisiones intencionales” (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

Lleva el traje de luto con que sale de noche.
(Lectora: no hagáis miedo. Se viste sin reproche.
En un siglo elegante ¿pensáis que el Enemigo
Malo vaya desnudo, o en ropas de mendigo?)
Me saluda y observo que no está bien diabólico
Tal vez ha comenzado de nuevo a ser católico...
Y murmura en tono triste y confidencial:
—El Mal, de nada sirve; sólo me causa tedio.
—¿Y el Bien?— Satán responde: —¡Ridículo remedio!
El Bien no es sino una forma sutil del Mal... (1910, p. 9)

No es Satán lo que incita el reverbero de la vida; antes bien, Lucifer se subsume, como el individuo, ante el pesimismo por lo venidero. Durante el transcurso de la década, y en tiempos previos a la Primera Guerra Mundial —años marcados en el país por la penetración de las trasnacionales norteamericanas y el golpe de Estado contra Castro perpetuado por Juan Vicente Gómez, en 1908—, Satán mismo pareciera ser víctima de la pesadumbre de la vida moderna, revelándose como meritorio de piedad y supeditado a los sinos del porvenir. Esta hipótesis se confirma si se lee al texto de Arvelo junto a las ilustraciones con las que originalmente fue publicado en *El Cojo Ilustrado*. Las mismas fueron realizadas por Leoncio Martínez (1888-1941), quien laboraba entonces como ilustrador de periódicos nacionales e internacionales (Fig. 1):

Fig. 1: "La melancolía de Lucifer" (Ilustraciones)



Fuente: Martínez, Leoncio. El Cojo Ilustrado, n. 445, año XIX, p. 9, 1 de julio de 1910.

Difundidas como remediación pictórica del soneto y estrategia publicitaria del mismo (imágenes y poema ocupan una hoja entera de la revista), Martínez expande los marcos temporales del texto asociando a Lucifer con imaginarios judeocristianos (la serpiente), medievales (el monje capuchino) y románticos (el sátiro vestido con indumentarias *fin de siècle*). Nótese, sin embargo, cómo la compenetración del soneto con los grabados seculariza el *sensorium* visual respecto a la imagen del diablo, y hace del poema lo que Mitchell llamaría una "imagentexto", un espacio "donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran

en juego en la materialidad de la representación” (2009, p. 85).⁸ En este sentido, si se piensa en “qué forma particular de textualidad es evocada (o reprimida) [...] y en nombre de qué valores” (Mitchell, 2009, p. 91), Satán encarna al sujeto venezolano escéptico de toda fuerza actuante propia, especialmente las ominosas, y alienado por el imperio de signos mercantiles (como se alude con las ropas del demonio y su andar en coche acorde al “siglo elegante”) que le han inducido a su neurastenia estática y a la pérdida de su masculinidad (las piernas magras y las medias de malla). A partir de una mirada que oscila entre el uso satírico de Lucifer y la identificación de los sujetos con su efigie, la “imagentexto” devela al fetichismo mercantil como el dios de la modernidad, y cuestiona, de forma oblicua, la impotencia masculina en medio de una realidad materialista, aburguesada y afeminada que se le presenta a la Venezuela del naciente siglo XX.

Encarcelados en numerosas ocasiones por desavenencias con la dictadura de Gómez, quien detenta el poder hasta 1935, Arvelo y Martínez brindan un Satán secularizado que sugiere la trascendencia del hombre de la dicotomía Dios-diablo, y la condición melancólica de su soledad: la amargura de saberse paria ante la inanidad de poderes supraterrénos. Tal gesto huraño, convertido en pulsión elitista y misántropa, se acentúa en la poesía del resto de la década y contribuye a consolidar ciertas inclinaciones discursivas del período. Entre ellas, como se verá, la visión del poema respecto a la voluntad carnal de hombres y mujeres, y la supeditación de la mujer a la merced del placer masculino.

El diablo y la voluntad carnal (1910-1925)

Con los años, la imagería en torno a Satán resulta una potencia muy tentadora para aquellas piezas que exaltan simultáneamente el vigor sexual masculino y la sumisión femenina. A diferencia de otros discursos esotéricos más abiertos a la igualdad de género, como el espiritismo o la teosofía, la literatura próxima al satanismo tiende a apostar por la regencia de la voz masculina y la domesticación de la mujer como fetiche del sujeto poético. En la Venezuela de los 1910, uno de los poetas que mejor se asocia con esta visión sexista de sátiras y súcubos es quizás José Tadeo Arreaza Calatrava (1882-1970). Este último, en fragmentos como los siguientes:

¡Oh, diablo mundano y fino,
gato embrujador de viejas!
Te pido el rojo vestido
de salamandra elegante
tu aire seco y distinguido
de demonio bien nacido,
tu mostacho retorcido,
ese rictus lancinante
que hizo a Voltaire tan temido
y el fósforo alucinante

⁸ Con “imagentexto” Mitchell “designa obras (o conceptos), compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen” (2009, p. 84). No se aplican en este caso otras categorías del autor, como “imagen-texto”, donde el guion da cuenta de las relaciones entre lo visual y lo verbal, ni “imagen/texto”, donde la barra alude a los desencuentros y rupturas entre la una y la otra.

en tus linternas prendido.
Las dos pezuñas te pido,
y hasta los cuernos fatales.
Y no me niegues querido,
para encuentros infernales,
la magia de tu espadín,
ni aquellas mágicas sales
que sorben sentimentales
viudas, con ojos sensuales
viendo en ti un serafín...
Denme todo su poder
Viña y Fuego. En la mujer
halle una delicia tal,
que no encuentre padecer
ni aun en la flor virginal.
Cústese en la melodía
de mi flauta un filtro ardiente,
y sea mi poesía
la de un diablo decadente... ("A Mefisto", 1911, p. 14)

Refracta el magnetismo que el sujeto poético pretende emanar por sí mismo, y equipara la idea del sexo y de la creación poética como actos mancomunados de temple lascivo – de ahí la flauta de “filtro ardiente”, metáfora del canto al que sucumben vírgenes y viudas. A partir de versos donde el poeta pretende transmutarse con Lucifer para catalizar su propia masculinidad –vínculo que se sugiere por los motivos del vestido de salamandra, el mostacho, las pezuñas y los cuernos–, el poema apuesta por un concepto de lo bello donde lo abyecto prima como imagen de los placeres corpóreos, como horizonte estético del verso y como autorrepresentación del propio poeta. Arreaza, así, retorna con Satán a una consagración de lo dionisiaco afianzada con los motivos de la viña y del fuego, en un juego que afianza la sujeción implícita de la mujer al deseo masculino y posiciona el temple autodestructivo de Mefisto como el ideal de belleza procurado por los modernistas (mejor: los modernistas hombres).

Textos como “A Mefisto” aproximan la tradición venezolana a otros decadentistas del período y acaso puede pensarse su obra en diálogo con la del cubano José Manuel Poveda o el brasileño Wenceslau de Queiroz. Sin embargo, en 1911 Arreaza Calatrava enuncia residenciado en España, en contacto con poetas de verbo esoterista, como Eduardo Marquina o Rubén Darío, con quien llega a tratarse personalmente. Las cosas son diferentes en suelo venezolano. Con el afianzamiento de Gómez en el poder, la poesía que se escribe en el país en la década de 1910 tiende a una especie de recogimiento y autocensura que deviene en la reiteración de los asuntos convencionales del romanticismo decimonónico. A ello se le suma el cierre de *El Cojo Ilustrado* en 1915, lo que no hace sino mermar la oferta cultural del país. Habría que esperar a finales de la década, con algunos de los miembros de la llamada Generación del 18 –autores de estéticas heterogéneas aunque coincidentes en el temple prevanguardista de sus propuestas⁹–, para ver a Satán retornar de manera disimulada. Esta vez acontecería como

⁹ Haciendo énfasis en su carácter tanto germinal como ecléctico, Medina explica cómo con los del 18 se hacía presente “[un] verdadero afán de trascender y de renovar las estructuras y el destino del quehacer poético nacional. Aquel saludable impulso, afirmado en un genuino concepto de lo que debía ser el cambio estético, quedó sembrado como consigna en la conciencia literaria del país y si posiblemente la mayoría de aquellos poetas no consiguieron realizar cabalmente de una vez sus propósitos en la obra primigenia que mueve la audacia juvenil,

manifestación simbólica de los impulsos sexuales, ya como sugerencia de la libertad libidinosa masculina o vinculado con las tensiones consecuentes de reprimir los apetitos carnales.

De los del primer grupo se destaca Luis Enrique Mármol (1897-1926), poeta cuya prematura muerte dejó a la posteridad apenas una única obra: *La locura del otro*. Mármol establece una poesía donde el Yo lírico se hace partícipe de un panteísmo existencial (“lo que llamamos alma no está en nosotros mismos: / somos la lente sólo: el alma está en las cosas!” [1919], p. 39) que privilegia el reverbero profano de imaginarios asociados con Satán. Como se aprecia en “Canto al fuego”:

Alma inmortal del fuego, mi designio te invoca! [...]
alma del holocausto, sangre del sacrificio,
espíritu supremo del lirismo pagano
magnífico y siniestro con el Moloch fenicio,
perenne, sacro y límpido en el hogar romano! [...]
Qué lejos de nosotros cómo nos asusta
la sola evocación de tu visión augusta,
a nosotros, avaros de virtudes sin cuento:
gazmoñería, ley, pudor, puritanismo...
-¡veinte siglos eternos de feo cristianismo,
de moral, de abstenciones y de constreñimiento! [...]
a nosotros, que a diario hacemos ejercicio
para asombrar mujeres con nuestros fuertes músculos!
A nosotros, que a cada momento murmuramos:
—el derecho, el deber... el deber, la justicia!,
a no hacer nada al Derecho condenamos,
y reducimos el Deber a no hacer nada,
y reducimos la Justicia a no hacer nada! (1924, p. 50-53)

La figura de Moloch, deidad pagana vinculada con Satanás en el modernismo, figura los mandatos del fuego, metáfora del *ethos* masculino, obnubilado por la represión eclesiástica, la inanidad ciudadana ante las injusticias y el asombro de la mujer. En otras palabras, la evocación del fuego, infernal en tanto se le asocia con el demonio fenicio, apunta al despertar de la virilidad del sujeto masculino y sugiere un *continuum* simbólico entre sexualidad y abyección, cuyo fin es inducir una interpretación crítica del presente y exhortar un posicionamiento anticlerical, de disconformidad ciudadana y de reivindicación masculina. Esta concepción del poema como contradiscurso del puritanismo la comparten con Mármol otros autores de su generación, y se replica en obras como las de Luis Castro (1909-1933) o Andrés Eloy Blanco (1896-1955), por ejemplo.

De los que con ecos luciferinos poetizan las represiones sexuales, por el contrario, podría considerarse a José Antonio Ramos Sucre, quien en esos años se encuentra escribiendo *Trizas de papel*, su *ópera prima*. De esta etapa inicial, véase “Dolores de un fraile”, texto en el que se tematiza el celibato involuntario de un joven espoleado “[por] el contacto de carnes redondas y desnudas [...] embargado de fiebre [...] en el escondrijo sombrío de un bosque, desde el cual satisfaciera [su] arrebatado espionando la belleza femenina, antes de hacerla gemir de dolor y de gozo” (1921, p. 23). Consciente de las honduras luciferinas que palpitan dentro del sujeto

dejaron por lo menos insinuado el germen de lo que la posterior trayectoria iba a definir con plenitud” (2022, p. 33-34).

poético (“barbas selváticas, cuernos torcidos, cascos, [y] todos los arreos del sátiro podrían ser míos”, dice), la voz lírica cimienta la sugestividad de su discurso en la contemplación de lo vergonzoso: en el voyerismo fetichista y el masoquismo de rehuir de las tentaciones (a las que se debe aguantar para ver acrecer “sus deseos con más furia que la hidra sus cabezas, y merezca por insistente y por traidor su personificación en Satán torvo y enrojecido” [p. 24]). Con las evocaciones al diablo, lo abyecto vuelve a afianzarse como horizonte del poema, y al mismo tiempo que se atenta contra la moralidad policial en torno al sexo, se afianza el ideograma de la posesión pornográfica del cuerpo femenino. Ramos Sucre, podría decirse, conmina con Satán el disenso antihegemónico del poder moral y político, y a una reconfiguración implícita desde la rebeldía espiritual de los sujetos masculinos “[d]el paisaje de lo perceptible y de lo pensable [para] modificar el territorio de lo posible” (Rancière, 2013, p. 51-52). Este gesto de afrenta voluptuosa se replica en otros textos incluidos en *Trizas de papel*, como “Al pie de un cipo” o “El solterón”, y prefigura, aun con su sexismo marcado, el temple de algunos poemas eróticos del período (como los de Elías David Curiel o Salustio González Rincones).

Para los autores de la Generación del 18, evocar a Satán es un método desde el que explorar el carácter sagrado del mal y entronizar en poesía la sublimación de lo huraño. Ciertamente, con el paso del tiempo, los poetas del período se inclinan más por figurar el *horror vacui* de un mundo sin sujeción divina, lo que les lleva a la exploración de otros asuntos, como el potencial simbólico de signos materiales modernos (por ejemplo, los aeroplanos o los cinematógrafos). Pero como motivo estético-sexual, Satán oxigena en los 1920 ejercicios tardíos de poesía decadentista, y su mención insufla la parafernalia mística de al menos uno de los movimientos de vanguardia advenidos en Venezuela: el vitalismo. De estéticas opuestas entre sí, lo anterior alude a Roberto Montesinos (1888-1956) y a Josefóscar Ochoa (1907-1954), autores sobre quienes versará el siguiente y último apartado.

Giros satanistas y exacerbación sexual (1925-1933)

Las poéticas de Roberto Montesinos y de Josefóscar Ochoa responden, en conjunto, a una tentativa de excesos lascivos y fetiches sexuales. Aunque las diferencias de estilo son bastante marcadas entre uno y otro (Montesinos, además de gomecista, se aferra al alejandrino abigarrado de símbolos; Ochoa, perseguido por la dictadura, va por el verso libre y el símil soez), ambos comparten una fijación por lo grotesco cuyo objetivo es vindicar la carnalidad sórdida como dispositivo disensual de la belleza convencional. En esta búsqueda, Satanás y las manifestaciones de su culto (misas negras, aquelarres...) tienen un lugar privilegiado, ya sea como énfasis del *ethos* sexo-transgresor del poema, o como baliza referencial desde la que se despliega la erotomanía de los textos.

En el caso de Montesinos es en la sección “Los poemas malditos”, de su libro *La lámpara enigmática* (1925), donde más se extreman giros satanistas. Ello se aprecia bien en el primer texto del lote, titulado “Invitación”. Dispuesto como un largo poema narrativo, el argumento de la pieza da cuenta de un sujeto que busca seducir a su oyente equiparando el acto sexual con la orgía de un aquelarre. Poseído por la visión del cuerpo de la amante muda, sin embargo, nótese los términos en que la voz lírica se expresa:

Y quisiera llegar, en tentación poseso
 A la alcoba en que duermes –¡ oh, tú, por quien deliro!–
 A chupar tu existencia en un ardiente beso
 Como chupa la sangre, de la res, el vampiro [...]
 Y por tus senos suaves deslizaría mis manos;
 Te sobresaltarías con visiones extrañas
 En tanto que mis dedos inquietos e inhumanos
 Te darían la impresión de monstruosas arañas [...]
 Te enseñaría el misterio de todo un mundo oculto
 Entre las negras fórmulas de un misterioso culto.
 Te daría los secretos del antro de Trofonio
 Y oirías la misa negra donde oficia el Demonio [...]
 Y... ¡cómo temblarías, de terror, ángel mío
 Al columbrar los cuernos y la pezuña hendida,
 Sucia y aborrecida,
 Que anuncian la llegada del Gran Macho cabrío! [...]
 Yo he ido al aquelarre–La gran fiesta sabática [...]
 Y, entre el vapor y el humo que aumentándose van,
 Miraculosamente aparece Satán.
 Tras él los diablos diáconos y otros diablos menores
 Los íncubus y súcubos irrumpen a chillar
 Y las brujas devotas empiezan a danzar
 Al compás de una música horrenda y sataniana (Montesinos, 1925, p. 36-38)

De la alcoba a la misa negra, la concatenación de motivos eróticos emplaza la fórmula Sexo=Belleza=Satanás como vértebra de la creación poética. Montesinos hace del placer carnal la celebración de un culto sacrílego, y rescata la idea de un Lucifer cuya voluptuosidad sugiere una soltura a contracorriente de los preceptos morales de la literatura del período. Pero nótese cómo este libertinaje sexual está dirigido exclusivamente por y para varones: Montesinos perpetúa el ideologema modernista de la amada en disciplina, destinada a ir “temblorosa, a [su] lado, [y marchar] obediente” (Montesinos, 1925, p. 37). Esta noción se reafirma en la segunda mitad de “Invitación”, cuando ya finalizado el aquelarre el sujeto poético conduce a la mujer hacia “los antros donde florece el mal” (Montesinos, 1925, p. 39) y su discurso se vuelca a una radiografía moralista de la sociedad donde son parias sociales “la joven prostituta, bañada de sudor”, los niños de la calle, la mujer que abortó (“su alma infame, lo mismo que el ofidio, / La hace ver las escenas de un cruel infanticidio”, los que visitan las casas de juego (Montesinos, 1925, p. 40), los locos, los presos “que, desde sus prisiones sucias y mal olientes, / Entre insultos soeces, nos mostrarán los dientes...” (Montesinos, 1925, p. 41) y los poetas. Frontalmente dado en su poesía juicios higienistas y de valor sobre la vida sexual femenina, Montesinos apuesta por un desenfreno sexual hegemónico y andro-normativo, donde si bien la expresión satanista sobresa las modalidades enunciativas del modernismo/simbolismo clásico, implica una vuelta a los patrones morales decimonónicos, a la perpetuidad del rol pasivo de la mujer y a la regencia absoluta del hombre en las prácticas y discursos del placer corpóreo.

Distinto es el caso de Josefóscar Ochoa (seudónimo de José Manuel Ochoa Troya) y de su obra *El tratado vital*, escrita entre 1932 y 1933. Ochoa concibe la creación poética como una experiencia libertina y de carácter colectivo, cuyo fin es el redescubrimiento sensitivo del cuerpo de hombres y mujeres y el de la escritura como ejercicio de evocación voluptuosa en la que toda práctica tiene la intención de hacer “comprender / un placer / que no tiene nombre” (1935, p.

34). A su poesía la califica de “vitalista”, y es probable que con ello su intención haya sido la de incorporar un *-ismo* venezolano a las vanguardias literarias de moda en las primeras décadas del siglo XX. Pero más allá de que Ochoa conciba a su grupo como un movimiento estético de carácter pornográfico (“Mi pornografía, si es que existe pornografía en la interpretación del pecado exquisito, es una pornografía que no ha estado jamás al alcance de todos” [1935, p. 99]), nótese el imaginario sobre el que cimienta el relato de la constitución del vitalismo:

[asistíamos] a varias ceremonias en el salón negro, actos litúrgicos durante los cuales exhibíame con vestiduras tenebrosas y zapatillas de terciopelo de color de manzana... Concubinas desnudas, con las tétricas superficies cubiertas de grasa bárbara, absorbían, en medio de profundos estremecimientos, el licor espermático. Así surgió en Caracas, a media noche, en el interior de un sótano iluminado con lámparas glaciales, el vitalismo, religión de amanecer robusto y de finalidad cósmica... (Ochoa, 1935, p. 106-107).

A través de amagos culturales de la misa negra, Ochoa sacraliza el carácter grupal del movimiento y equipara la escritura poética a una actividad profana donde la carne y el espíritu, “propicios a Apolo y a Pan” (p. 88), secundan “la resurrección celeste / de este mundo / que va a renacer”. De expresión escueta y aforística, su poesía apuesta por el placer como vía alternativa para la reinvención del presente, y por el culto a Pan como gesto de revolución política. Como se rastrea en “Una que pasa...”:

Dejemos que los otros
se aburguesen en paz
y gocemos nosotros
del amor peregrino y del beso fugaz...
Dátame así: diversa
velluda, áspera, monda.
Sé, como yo, perversa
y cínica, fantástica, cosmopolita y honda (Ochoa, 1935, p. 53-54)

Ochoa cree en la libertad sexual como la ejecución de una experiencia ritual que agencia la “estructura suigéneris” y la “exteriorización espacial y potente” de los sujetos (1935, p. 109). Ello remite a suplir la ausencia de cuerpo en la literatura venezolana, avizorada décadas antes en la poesía de Gabriel E. Muñoz, y aún entonces inadvertida por los poetas canónicos del país. En un arco que va desde la práctica de la bisexualidad, la sodomización de animales y la identificación del sujeto poético con el propio Lucifer, el vitalismo concibe la poesía como una “declaración de principios de absoluta maldad” (p. 5) con la que se propone la reinversión de los discursos policiales imperantes (el “aburguesamiento de los otros” aludido en “Una que pasa...”). Satán, desde esta mirada, no sólo es un adjetivo de temple profano (como en “Serenité”, donde la voz lírica declama “jamás / ella olvidó su amarga misión de satiresa / ni yo abjuré de mi áspero papel de Satanás” [p. 42]). Antes bien, como se aprecia en “Soneto rojo”, el demonio acontece como relectura de la fuerza activa y actuante del sexo, concerniente casi por igual tanto a hombres como a mujeres:

Sé, ante todo la hembra.
No te unjas con aceite
de castidades. Siembra

en la entraña, la vida; y en la carne, el deleite.
Goza furiosamente
tu locura sexual
Date, idólatra, ardiente,
a la rama encendida o al racimo nupcial.
Solázate en mi diablo;
vive en mi yo lascivo
y en mi yo sensitivo.
Deja que otros imiten a Virginia y a Pablo
en el amor... Nosotros
somos nervio de chivos en tejido de potros. (Ochoa, 1935, p. 13-14).

Tras equiparar a Satán con el goce carnal femenino y la lascivia masculina, el texto sugiere una resacralización del sexo renuente a ideales místicos y orientada al desenfreno irracional de los cuerpos. O a la animalidad de los sujetos, y de ahí la comparación de la cópula con “chivos” y “potros”, bestias asociadas con las potencias sexuales del dios Pan, o la reiteración de la imagen del ‘sexo-bestial’ en “Teorías malsanas” (“cultivemos, como los chivos / estremecimientos primitivos / de un instinto siempre nuevo”, p. 34) y en “Reminiscencias” (“Si ella estuviese ahora [...] / el hocico de fiera / contorsionado / en una actitud de pantera / y orangután”, p. 96). De la mujer, de nuevo, se privilegia una predisposición hormonal por el sexo, cuyo valor es medible por las dosis de placer compartido o por el fragor de sus actos de autocomplacencia (como se canta en “Soneto a la diablo” o “Aselgotripsia”). Pero véase cómo se le hace sacerdotisa en el culto por lo abyecto, lo que allana el camino para la exploración sexual de poéticas femeninas de la década de 1930 (por ejemplo, la de María Calcaño). En un proceso que distancia al poema de la belleza idealista invocada por los románticos, Ochoa se arriesga por la desnudez de la imagen pornográfica y por una reincidencia en Lucifer que dispone, en palabras de Rancière, “una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (2013, p. 65). Una mirada alternativa del presente, en fin, que redistribuye desde el verso la hegemonía heteronormativa y la uniformidad del pensamiento, al tiempo que apuntala el carácter polemista y de escándalo de la escritura, particularmente de la escritura poética. Esto último no deja indiferente a Gómez, por lo demás, quien ordena la censura y destrucción de la edición del libro (Ochoa, 1935, p. 103), y prácticamente obliga al poeta a exiliarse en Europa hasta el final de su vida. Vale preguntarse, en todo caso, si no influiría en algo que Ochoa diese al presidente el mote de “precursor de Hitler y Mussolini” (1936, p. 3).

Cierre

Hasta el año 1933, los poetas próximos al simbolismo y a las vanguardias consiguen en Lucifer un referente egregio desde el que potenciar el temple sugestivo de sus obras y desde el que sugerir a los lectores subtextos éticos, sexuales e ideológicamente disidentes. Con Satán se desafían los prejuicios morales de toda escuela estética, y ya sea como ideograma revolucionario de las ideas en torno al cuerpo y los placeres, como se vio con Gabriel Muñoz o Arreaza Calatrava, o como dispositivo crítico de la sociedad y el sujeto moderno, como se vio

con Romero García, Arvelo Larriva o Luis Enrique Mármol, su presencia posibilita la proliferación crítica de los discursos hegemónicos del entre-siglos (los resabios monopólicos del caudillismo político y el clero). Con la evocación satanista, el poema consagra lo abyecto como potencia actuante de los individuos, y si bien afianza la regencia de lo masculino en torno al discurso de los placeres, como se vio con Ramos Sucre o con Montesinos, encauza también la heterogeneidad de lo dionisiaco como una fuerza activa contra las instituciones *policiales* regentes, como se ejemplificó con Josefóscar Ochoa.

Desde el averno, en fin, se despunta el disenso y la pensatividad del presente, lo que implica para Venezuela una ampliación de los horizontes políticos manifestados en sus textos literarios, y se traduce en un gesto emancipatorio, “de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière, 2013, p. 65), así como en la apertura discursiva al surgimiento de nuevos sujetos en la literatura venezolana de años subsecuentes. De la continuidad del tema habrán de dar cuenta otras aproximaciones, por supuesto, pero con lo anterior se alude a otros momentos de las letras del país que ameritan relecturas críticas o comparativas: es el caso de la reinención del diablo en novelas como *Cantaclaro*, de Rómulo Gallegos, o los giros respectivos del averno en la poesía popular, el cuento fantástico y las poéticas surrealistas posteriores a 1934.

Referencias

- ARREAZA CALATRAVA, José Tadeo. A Mefisto. *El Cojo Ilustrado*, n. 468, año XX, p. 14, 15 de junio de 1911.
- ARVELO LARRIVA, Alfredo. La melancolía de Lucifer. *El Cojo Ilustrado*, n. 445, año XIX, p. 9, 1 de julio de 1910.
- CARREÑO, Eduardo. *Vida anecdótica de venezolanos*. 3. ed. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1952.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Ante la imagen*. Trad. François Mailler. Murcia: Cendeac, 2010.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001.
- KERÉNYI, Karl. *Los dioses de los griegos*. Trad. Jaime López-Sanz. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- MÁRMOL, Luis Enrique. *La locura del otro* [1927]. Caracas: Monte Ávila, 2007.
- MARTÍNEZ, Leoncio. La melancolía de Lucifer. [*El Cojo Ilustrado*, n. 445, año XIX, p. 9, 1 de julio de 1910]. Ilustración.
- MEDINA, José Ramón. *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Colección Bicentenario Carabobo, 2022.
- MITCHELL, William. *Teoría de la imagen*. Ensayos sobre representación verbal y visual. Trad. José Luis Brea. Madrid: Akal, 2009.
- MONTESINOS, Roberto. *La lámpara enigmática*. Caracas: Tipografía americana, 1925.
- MUÑOZ, Gabriel. La muerte de Pan. *El Cojo Ilustrado*, n. 104, año V, pp. 2-3, 15 de abril de 1896.

MUÑOZ, Gabriel. Himno de las Bacantes. *El Cojo Ilustrado*, n. 397, año XVII, p. 3, 1 de julio de 1908.

OCHOA, Josefóscar. *El tratado vital*. Paris: Imprimerie Univers, 1935.

OCHOA, Josefóscar. Exposición del Vitalismo. *Patria. Diario del mediodía*. San Salvador, año VIII, n. 2477, p. 3, 2 de septiembre de 1936.

RAMOS SUCRE, José Antonio. *Trizas de papel*. Caracas: Imprenta Bolívar, 1921.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial, 2013.

ROMERO GARCÍA, Alejandro. Grito de tedio. *El Cojo Ilustrado*, n. 276, año XII, p. 15, 15 de junio de 1903.

ROSSINETTI RUFINONI, Simoe. Visionarismo satânico no poema em prosa de Cruz e Sousa: trabalho poético e marginalidade. In: *Teresa. Revista de literatura brasileira*, n. 1, año 1, 8 de diciembre de 2000, p. 156-182.

STRAUSS, Rafael. *El diablo en Venezuela: certezas, comentarios, preguntas*. Caracas: Fundación Bigott, 2004.

ZUMETA, César. El otro. *El Cojo Ilustrado*, n. 134, año VI, p. 28, 15 de julio de 1897.