



N° 36 DOCUMENTOS
LINGÜÍSTICOS & LITERARIOS
Valdivia, Chile.

Artículos

- **Gomes, Miguel.** La nación como signo en el nuevo ensayo venezolano
- **Saraceni, Gina.** Los caballos del hambre: la muerte de la belleza en Igor Barreto
- **Carreño, Víctor.** Esplendores y fantasmas de la errancia: desarraigo y subjetividad en la literatura venezolana
- **Castro, Juan Cristóbal.** Secretas formas del yo: devenir “otro” en la literatura venezolana
- **Lecuna, Vicente.** Volver al futuro. *Imagen de Caracas* (1968) y *Parque Central* (1991)

Entrevistas

- **Guerrero, Gustavo.** Tradición y traducción: una conversación con Rodrigo Blanco Calderón
- **Sebastiani Verlezza, Alejandro y Armando Rojas Guardia.** Diálogo

Creación

- **Barreto, Igor.** *La caja y la pregunta sobre la pobreza*
- **Gutiérrez Plaza, Arturo.** *Selección de poemas*

Documentos Lingüísticos y Literarios N° 36

www.revistadll.cl

Publicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile

DIRECTOR

Roberto Matamala Elorz

EDITORA

Florencia Vergara Aguilar

COMITÉ EDITORIAL

Claudia Rodríguez Monarca / Alexia Guerra Rivera

Cecilia Quintrileo Llancao / Pedro Araya Riquelme

Sergio Mansilla Torres / Cecilia Rodríguez Lehmann

EDITORIAL

Este número de *Documentos Lingüísticos y Literarios* lo hemos dedicado a la literatura venezolana contemporánea. Más allá de las tribulaciones políticas y económicas, hay un país que sigue pensando, escribiendo y reflexionando sobre su devenir. Hemos reunido aquí una serie de ensayos críticos inéditos que reflexionan sobre problemas como la literatura escrita desde la diáspora; el vínculo entre la poesía y el hambre; la relación del ensayo con el discurso nacional; las formas despersonalizadas de la escritura; el acercamiento del cine y la literatura a la atribulada ciudad de Caracas.

De igual forma, hemos querido completar este panorama crítico con la obra de los propios creadores, en este caso, con una pequeña selección de poemas de Igor Barreto y Arturo Gutiérrez Plaza, dos importantes voces que reflexionan sobre el resquebrajamiento del mundo que les rodea.

Por último, culminamos con una entrevista a Rodrigo Blanco Calderón -un emergente narrador cuya obra ya ha sido traducida a numerosos idiomas- y una conversación entre dos poetas con distintas trayectorias y distintas aproximaciones al país, Armando Rojas Guardia y Alejandro Sebastiani Verlezza. Esperamos que todas estas miradas nos permitan mostrar un panorama más complejo de algunas de las preocupaciones, obsesiones y dilemas por las que atraviesa la literatura venezolana de hoy.

Quisimos incluir en este número algunas imágenes de Armando Reverón, Jacobo Borges y Alirio Palacios, tres artistas plásticos venezolanos. Si bien ellos pertenecen a generaciones distintas, tuvieron una influencia decisiva en la visualidad de su tiempo. Escritura y visualidad se entrelazan aquí para ofrecernos otros diálogos culturales posibles.

Cecilia Rodríguez Lehmann

ÍNDICE

ARTÍCULOS

| | |
|---------------------------------------|--|
| Gomes, Miguel [8-18] | La nación como signo en el nuevo ensayo venezolano |
| Saraceni, Gina [19-30] | Los caballos del hambre: la muerte de la belleza en Igor Barreto |
| Carreño, Víctor [31-42] | Esplendores y fantasmas de la errancia: desarraigo y subjetividad en la literatura venezolana |
| Castro, Juan Cristóbal [43-54] | Secretas formas del yo: devenir “otro” en la literatura venezolana |
| Lecuna, Vicente [55-62] | Volver al futuro. <i>Imagen de Caracas</i> (1968) y <i>Parque Central</i> (1991) |

ENTREVISTAS

| | |
|---|--|
| Guerrero, Gustavo [64-71] | Tradición y traducción: una conversación con Rodrigo Blanco Calderón |
| Sebastiani Verlezza, Alejandro y Armando Rojas Guardia [72-78] | Diálogo |

CREACIÓN

| | |
|--|---|
| Barreto, Igor [80-86] | <i>La caja y la pregunta sobre la pobreza</i> |
| Gutiérrez Plaza, Arturo [87-95] | <i>Selección de poemas</i> |

ARTÍCULOS



Muelle sobre grúa de Armando Reverón

La nación como signo en el nuevo ensayo venezolano

The language of nation in the new Venezuelan essay

Miguel Gomes

University of Connecticut

Resumen

El presente artículo describe y contextualiza históricamente el regreso del ensayo venezolano contemporáneo a temas y conductas retóricas casi extintos entre los años sesenta y ochenta, pero muy frecuentes en épocas previas asociadas al nacionalismo de autores como Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri o Mario Briceño Iragorry. Dicha actualización, sin embargo, no carece de ironía y obedece a circunstancias políticas específicas.

Palabras clave: literatura venezolana, ensayo, nacionalismo

Abstract

This article describes and contextualizes the return of the contemporary Venezuelan essay to topics and rhetorical traits almost extinct from the genre in the 1960s, 1970s and 1980s, but pervasive before among essayists who are usually associated with literary nationalism, such as Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri or Mario Briceño Iragorry. This return is, however, imbued in irony and obeys to very specific political circumstances.

Key words: Venezuelan literature, essay, nationalism

Poéticas de un género

La historia del ensayo venezolano parece obedecer a una lógica en varios aspectos circular que la producción más reciente confirma. Aunque me concentraré en esta, juzgo por ello imprescindible un vistazo a sus precedentes.

La primera mitad del siglo XX fue testigo de dos ensayismos de cariz opuesto: el modernista y el que en ocasiones he llamado *mundonovista* o *telurista* —para evitar la excesiva apertura de términos como *americanista* o *criollista*— (2008: 68). Hacia 1900, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll y Rufino Blanco Fombona, entre otros, colocaron a Venezuela a la vanguardia de la prosa de un movimiento continental conocido por sus preferencias cosmopolitas y la poderosa individuación del artista como héroe del espíritu. En la tradición nacional, les tocó prestigiar estéticamente un género no afianzado del todo, pues sus mejores cultivadores anteriores, verdaderos clásicos como Andrés Bello y Simón Rodríguez, por razones de exilio y escasa circulación de sus textos, no fueron reabsorbidos cabalmente en su país de origen hasta entrado el siglo XX. Luego del Modernismo —y la ruptura podría apreciarse internamente en la carrera de Blanco Fombona—, cristaliza un ensayo que suele censurar tanto lo que se tachó de “escapismo” en los gustos internacionalistas como la intimidad confesional de quienes pregonaron el “reino interior”; la epopeya del *nosotros* regional se perfila como ideal en este momento: el arte o la introspección importan todavía, sin duda, pero se supeditan a los intereses del Nuevo Mundo, de la patria grande o chica empeñada en buscar su destino. En Venezuela, hasta avanzada la década de 1960, el *ensayo del nosotros* tuvo fuerza y consagró figuras como la de Mariano Picón Salas, Augusto Mijares, Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri, Mario Briceño Iragorry o Luis Beltrán Guerrero, para quienes las nociones de patria e historia fueron irremplazables. Junto al encomio de lo colectivo, los ensayistas de la tierra ensalzaron el humanismo. Bastan sus títulos para darse cuenta de que ciertas familias léxicas se convirtieron en blasones: *Hora y Deshora. Temas humanísticos* (1963) de Picón Salas, *Valores humanos* (1953) de Uslar Pietri y *Variaciones sobre el humanismo* (1952) de Beltrán Guerrero constituyen aptos ejemplos. Una de las piezas de este último volumen, “Interpretación del Bello humanista”, conceptúa al hombre de letras ideal como “padre, maestro, guía” cuyas “ideas madres” debían ser el “catolicismo”, el “apostolicismo” y la “romanidad”, depósitos respectivos de “universalidad”, “selección” y “jerarquía” (85). La condición afín de esas “ideas madres” y los *grands récits* evocados por Jean-François Lyotard es obvia: no cuesta captar una ontología que reúne teo y antropocentrismo, nacionalismo y patriarcalismo. El Mundonovismo venezolano habría de coincidir con lo que en

la historia del ensayo hispanoamericano que debemos a David Lagmanovich se califica de período “vanguardista-existencialista” (1984: 19), pero si consideramos que a este se asocian Jorge Luis Borges, Octavio Paz o Ernesto Sábato, revaluadores y desarticuladores de hábitos mentales decimonónicos, sería forzada la asimilación. Tras el fugaz paréntesis del Modernismo, en Venezuela una sensibilidad fundacional venida del temprano siglo XIX dio indicios de vigencia.

Alrededor de 1970 se verifica un insoslayable giro en los gustos. Los avatares de la nación ya no engendran obsesivas cavilaciones. No se limita a los temas lo que singulariza a escritores entonces emergentes. Se transforma, ante todo, la cosmovisión; como señala Óscar Rodríguez Ortiz, en el ensayo “el orden humanístico sufre una mutación que tiene que ver con el concepto mismo de humanismo” y con el “puesto del hombre en el ombligo del mundo” (1989: 27). Los ensayistas de los años setenta y ochenta contrastan con los mundonovistas en lo que atañe a credulidades. Quizá convenga ampliar la intuición de Rodríguez Ortiz acerca de la disolución de un centro, el hombre: el pensamiento organizado en torno a categorías compartidas desapareció al menos en sus formas preestablecidas; patria, dios, historia y humanismo cesan de vertebrar conciencias. Eugenio Montejo, en *El taller blanco* (1983), rendía cuentas de tal reajuste: “sabemos que hemos llegado no solo después de los dioses, sino también después de las ciudades” (15). Léase “ciudad” como cristalización del espacio social y se entreverá la distancia entre el nacionalismo omnipotente y esta persecución del ámbito extraviado de la palabra. “Poesía en un tiempo sin poesía” titula Montejo su breve ensayo: en sus páginas la lírica deviene instrumento para replantear positivamente los desarraigos metafísicos. Otros nombres memorables del Posmundonovismo son Guillermo Sucre, Francisco Rivera, María Fernanda Palacios y Rafael Cadenas. Tanto por la entronización que Sucre hizo en *La máscara, la transparencia* (1975) del Modernismo —para él, cuna de una auténtica Modernidad— como por la mencionada invitación montejeana a una salvación por la poesía —semejante a la de Martí en su célebre “Prólogo” al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde o a las de numerosas reflexiones de Darío— no creo equivocado destacar el aire neomodernista de esta fase del ensayo venezolano.

Los drásticos cambios políticos a fines del siglo XX y, en lo que va del siguiente, el atroz derrumbe de la economía y los principios básicos de convivencia harán mella en la literatura. Las tendencias cíclicas del ensayismo, en particular, se han robustecido con el resurgimiento de algunos rasgos mundonovistas; pero únicamente de algunos: nos las habemos con

perseverantes intérpretes de lo *nuestro* que ahora adoptan una actitud desengañada, escéptica, incluso sardónica, hacia los afanes magisteriales de los humanismos de viejo cuño. Pienso, entre otros, en Rafael Arráiz Lucca —*Venezuela en cuatro asaltos* (1993)—, Miguel Ángel Campos —*La ciudad velada* (2001) y *Desagravio del mal* (2005)—, Gisela Kozak —*Venezuela: el país que siempre nace* (2007)—, Ana Teresa Torres —*La herencia de la tribu* (2009)—, Antonio López Ortega —*La gran regresión* (2017)— y Juan Carlos Chirinos —*Venezuela: biografía de un suicidio* (2017)—.

Lo cierto es que el Neotelurismo —o como acabemos llamándolo: en sus ensayistas el signo *país* se integra en un sistema compartido y da señales constantes de uso y productividad simbólica— se explica, ante todo, por el peso, en sectores del actual campo cultural venezolano, de un explícito abordaje de cuestiones políticas como fuente de autoridad. Si esto desde el punto de vista de la teoría de Pierre Bourdieu —cimentada en la sociedad francesa— pudiese sonar paradójico, cualquier examen del funcionamiento de campos culturales de origen poscolonial revelará que desde su establecimiento espiritualizan el “hacer patria” tanto como los valores propiamente artísticos, lo cual explica que, con perseverancia, desde el siglo XIX hasta hoy, en Latinoamérica la cuestión del deber con el pueblo renazca.

Ha de observarse que en la Venezuela de entre milenios el fracaso del desarrollismo, patente desde la década de los ochenta —con la devaluación del bolívar en 1983 y el estallido de violencia de los saqueos de 1989, a los cuales se agregan los golpes de Estado de 1992, que colocaron a Hugo Chávez como referente en los avatares políticos—, afecta con su polarización de actitudes a casi todos los géneros cultivados en el país. De hecho, críticos como Paulette Silva señalan “el regreso de un viejo fantasma”: el repunte de la heteronomía en la dinámica de la literatura venezolana (2011: s.p.). Y, si comparamos la literatura con las otras artes, el parecer se refuerza. Sandra Pinardi, con un vocabulario que se remonta al de Jacques Rancière y lo varía, ha postulado que la producción visual, por ejemplo, evidencia un “régimen político del arte” (2013: 107). Pinardi se refiere ni más ni menos a aquello que Rancière denominó “régimen estético”, cuyas primeras señales de ruta surgieron en la comunión de lo artístico y lo político propiciada por el Romanticismo alemán (*Le Partage* 40-41). Lo estético, si se entiende con Rancière, no está en riña con la participación en la vida social; por el contrario, hace de ella una condición *sine qua non* en la cual el arte se nutre cuestionadoramente de prácticas cotidianas.

A continuación, examinaré en dos ensayistas contemporáneos algunas manifestaciones



Reunión con un círculo rojo de Jacobo Borges

de dicha comunión. Para asegurar una mínima representatividad en el espacio del que dispongo, mi selección incluye autores de generaciones diferentes; uno, de amplia influencia en Venezuela como escritor y gestor cultural —Rafael Arráiz Lucca—, y otro, si bien más joven y radicado en el exterior, de creciente reputación —Juan Carlos Chirinos—. Elijo del primero una obra de principios de la etapa que estudio, mientras que del segundo

opto por un título reciente, lo cual ofrecerá una idea del recorrido ya extenso del nuevo *ensayo del nosotros*.

Venezuela en cuatro asaltos

En 1992, *El avión y la nube* de Arráiz Lucca había probado su compromiso con la literatura a través de la exégesis lírica. El asunto escogido era típicamente posmundonovista: desplazados los discursos magisteriales a lo Picón Salas o a lo Uslar Pietri, el arte monopolizaba la atención del sujeto. Cuando el ensayista decide un año después, con *Venezuela en cuatro asaltos*, pasar del cielo de la estética a la dura tierra de las cuestiones prácticas, recobra preocupaciones casi vedadas a él. No olvidemos que Arráiz Lucca fue, en sus inicios, uno de los poetas de los ochenta que reclamaba el compromiso con lo que la Modernidad integraba en el imaginario urbano: en tal opción había un distanciamiento de lo sentido como demagógico en el énfasis rural del nacionalismo literario previo.

Basta reparar en el título para sospechar un regreso a inquietudes autoctonistas: ¿no remite acaso a otros de la primera mitad del siglo, como *De una a otra Venezuela* (1949) de Uslar Pietri o *Comprensión de Venezuela* (1949) de Picón-Salas? La remisión se articula como parodia, y esto es lo esencial, al sustituir la solemnidad del filósofo-orador por el humorismo de la metáfora guerrera o la trivialidad subversiva del argot deportivo, ya se refieran los “asaltos” al boxeo o a la esgrima. La voz ensayística de Arráiz Lucca, en efecto, se esfuerza en presentarse como carente de todo poder,

siquiera el didáctico; es un individuo corriente y moliente desvelado por la comunidad donde vive sin sugerir que posea un intelecto superior:

Menuda empresa la de dibujar los rasgos característicos de una cultura [...]. Desde hace tiempo tengo la impresión de que estos textos no los lee nadie. Incluso he soñado con la posibilidad de decir unas cuantas barbaridades para comprobar que no ocurre nada, porque nadie las leyó [...]. Asumamos esto como una carta. Pensemos, pues, qué puede redactarse acerca de nuestra cultura y no perpetrar un manual antropológico, un ensayo académico o cuatro tonterías atadas por una cuerda floja. (29)

Cuando en 1953, en plena era mundonovista, Briceño Iragorry intentaba definir ideales letrados meditando acerca de Manuel Ugarte, lo equiparaba a un profeta capaz de guiar moralmente a América: “Ugarte ha muerto, pero la luz del faro donde vivió su espíritu mantiene la seguridad de las señas. Pueden los navegantes confiar en su constancia orientadora” (15). El ensayista de *Venezuela en cuatro asaltos*, aunque esforzándose en iluminar con su pensamiento personal, se ve obligado a declarar, por el contrario, que solo ha pretendido “ir menos a tientas en el laberinto, encender la luz que llevo apagada en la mano” (5). Desde esta postura modesta —de un humor afín al de la poesía de sus primeros libros— Arráiz Lucca se sumerge en las relaciones tormentosas entre el Estado y las artes, sin desaprovechar oportunidad de continuar sus parodias del Mundonovismo. Véase, por ejemplo, cómo se enfrenta con ironía a uno de sus tópicos:

Decir “somos mestizos”, “somos el encuentro de esto y aquello y el resultado de esto y lo de más allá”, decir esto ¿será realmente decir algo? Afirmar, como quien descubre un tesoro, “somos el encuentro de tres culturas” es mucho y es nada. Es una expresión cierta y cautelosa, pero nos deja un poco fríos. Yo necesito ver las cosas con claridad. (30)

A la par de sardónica, la actitud del hablante es pragmática. Sus observaciones y proposiciones son diáfanas y podemos llegar a ellas sin obstáculos: Venezuela está “enferma” de inconcreción, de ineficacia para llevar a cabo tareas necesarias (17); uno de los deberes del Estado es “civilizar” y un medio óptimo para lograrlo sería la descentralización de las instituciones culturales (28); en vista del dispar universo al que se enfrenta, no tan racionalizable como el de la industria petrolera, un “gerente cultural” debe caracterizarse por la ductilidad más que por la rigidez de criterios (39-41); nuestras editoriales deben expandirse hacia el mercado hispánico poniendo la mira en ciudades claves: Buenos Aires, Bogotá, México, Madrid (87). No hay mayor complejidad en sus tesis, cierto, pero eso se debe también a la llaneza con que se expresa el ensayista, que no interpela a sus conciudadanos, sino que pareciera conversar con ellos esquivando sermones o tentaciones mesiánicas. Su papel no es el de enseñar, sino el de estimular a que el

lector —probablemente connacional— lo acompañe en la búsqueda de soluciones. La individualidad de quien habla en el texto se respeta a sí misma y respeta la de quienes acceden a él absteniéndose de invocaciones a identidades portentosas o trascendentales:

Ya no puede precisarse por dónde soplará el viento, incluso a veces no sopla. En este último sentido es que, aunque para algunos resulte incomprensible, el estado de cosas es mejor [hoy en día]. Simplemente, somos más libres. No formaremos iglesia, no pagamos tributos ideológicos. Cualquiera expresa lo que quiere sin otro riesgo que el del precipicio de su conciencia. (33)

Vemos así cómo se logra visitar territorios usuales del viejo ensayismo nacionalista sin incurrir en su hieratismo. Obsérvese que en el pasaje anterior el *nosotros* tiene una índole más dialógica que conminatoria por dar cabida a un individuo emancipado de la grey nacional: hay un abismo —“precipicio”— intocado e inalcanzable para los discursos de lo colectivo.

No conviene despedirse de este libro sin advertir que, pese a lo público e institucional de sus temas y sugerencias, aquí y allá nos toparemos con una voz alterna que se infiltra sigilosa y sorprende al simple lector de ideas. Me atrevería a decir que Arráiz Lucca pone a convivir a su ensayista-gerente, en ese momento presidente de editoriales —Monte Ávila Editores Latinoamericana—, y a su anterior ensayista-poeta de *El avión y la nube* (1990) o, más oblicuamente, al personaje lírico de *Litoral* (1991), de calculada y jocosa discursividad. El párrafo inicial de *Venezuela en cuatro asaltos* recuerda, de hecho, las piezas dedicadas a cabras, topos, dantas, cascabeles y mapanares que tejían un bestiario satírico al final de dicho poemario:

Una de las tácticas de aproximación que más admiro es la del lobo. Este feroz animal no por feroz deja de ser cauteloso y reflexivo. Solo se decide a atacar después de haberle dado suficientes vueltas a la presa [...]. Imagino que puede llegar a preguntarse, mientras da vueltas, si merece la pena la presa que lo moviliza. Incluso creo que a veces la aprehende y hasta la devora sin total convencimiento. (9)

El ensayista, por esa vía, se escurre de lo que él mismo denomina “el nudo de la cultura”, materia oficinesca y árida, que a otro escritor sin objetivos tan concretos habría fácilmente estrangulado: no conozco manera más exacta de describir los mecanismos mediante los cuales *Venezuela en cuatro asaltos* contribuyó a resucitar el ensayismo de lo nacional justo en un período en que el proyecto democrático empezaba a colapsar por presiones económicas, sociales y políticas. La violencia latente en la metáfora de un “asalto”, sin embargo, no había llegado aún a su completa manifestación en la realidad. El horizonte al que se enfrenta el otro volumen del que me ocuparé, en cambio, sí la incluye y, podría aseverarse, como punto de partida de sus argumentos.

Venezuela: biografía de un suicidio

Juan Carlos Chirinos nos ofrece un caso no menos paradigmático del nuevo *ensayo del nosotros* con un libro que tiene la particularidad de haberse distribuido bien en España y escasamente en el país del que trata. No solo la proyección internacional lo distingue en la ensayística venezolana; igualmente su escritura: más allá de la ironía o el coloquialismo que hemos verificado en Arráiz Lucca, la patria se retoma de modo carnavalesco, transgresor, combativo. El deterioro social de esta en 2017, -en contraste con las circunstancias de escritura de *Venezuela en cuatro asaltos*- es también extremo, habiendo alcanzado el chavismo, debido a la ausencia del líder fundador, una condición estructural. La de Chirinos es una obra de innegable densidad, acicateada por el ansia de exponer argumentos cuya suma esboza una visión del mundo en la cual el lenguaje desempeña una función cardinal.

Tesis abundan en sus páginas, cuyo subtítulo, tácitamente, las emparentan con la célebre crónica de Mario Vargas Llosa publicada meses después de la primera elección de Hugo Chávez en 1998: “El suicidio de una nación”. Contraviniendo esa génesis, cabe subrayar el optimismo inquebrantable de Chirinos: el suicidio ha sido fallido. El objetivo central consiste en intentar “mostrar al lector no familiarizado [...] qué es eso que llamamos Venezuela y cuáles algunas de las causas por las que ha llegado al estado en que se encuentra” (2017: 20-21). Los venezolanos radicados en el exterior podrían simpatizar con la motivación, en vista de las confusas polémicas y diatribas que han enmarcado el fenómeno del chavismo; el planteamiento de Chirinos, con todo, añade lucidez al pragmatismo cuando organiza la discusión en torno a las seducciones de una Modernidad hiperbólica, fértil en espejismos, que ha embaucado al país. Al consejo de Simón Rodríguez “o inventamos o erramos” responde el ensayista:

Nos pusimos [en 1998] a inventar una nueva patria distinta y novedosa; y ni la inventamos ni erramos en su construcción: ha sido lo de siempre. Un caudillo llena de embustes a un pueblo que lo aplaude mientras muerde el pan que le han arrojado, y cuando se acaba el pan: ¡tirano!, ¡tirano!, ¡tirano! Y no se había dado cuenta de que mientras mordía el trocito de pan que le habían lanzado (una minucia, en verdad), la parte del león se la llevaba el caudillo y sus secuaces a las seguras e imperiales cuentas de los paraísos fiscales (130)

Fechados en “Madrid, junio de 2017”, los últimos razonamientos del libro despliegan una visión objetiva de la situación en esos días —“La gente quiere libertad; [Nicolás] Maduro, su seguridad y la de su cártel” (132)—, así como la óptica esperanzada a la cual me he referido: “lo sabe bien el gobierno, la gente jamás se rendirá: esa es la gloria de los pueblos cuando están bravos” (132).

Las frases anteriores ilustran el ludismo de Chirinos, cuyo efecto es doble: por una parte, neutralizar la enunciación profética o didáctica de la literatura telúrica tradicional; por otra, amalgamar dialéctica y expresión. En esta última el *yo*, aparentemente opacado por la urgente entrega a lo comunitario, adquiere agencia, vigor y valía. Nótese que el juego de palabras con que concluye el ensayo enfrenta, parafraseando y reconstruyendo la letra del himno nacional venezolano, *Gloria al bravo pueblo*, dos acepciones del adjetivo *bravo*: ‘valiente’, la usual en España, donde se halla el público primario al que se dirige el volumen —dicho sea de paso: ese es el sentido del himno, escrito en el siglo XIX—; y la acepción hoy predominante en el habla popular venezolana, la de ‘enojado’, ‘molesto’. Pese a que el deseo de comunicación con el lector europeo la propicie, la elocución acaba fortaleciendo aquello de lo que se habla, *lo venezolano*, en la voz de quien se siente separado de su origen. Sucintamente: pensar en la nación, *su* nación, reinventa a un *yo* signado por la extranjería. La historia que se cuenta resulta doble: la de un país secuestrado por el caos político y la de un individuo que se reconquista mediante el acto de comprender cómo ello pudo haber sucedido. Nelson Rivera, autor del prólogo, está en lo correcto al señalar que Chirinos se aproxima a Venezuela “como intimidad” (9). El *ensayo del nosotros* aprende a ser, no menos, montaigniano: *je suis moi-même la matière de mon livre*.

Son muchos los pasajes en que el ensayista se deleita, como hacía el hablante renacentista de los *Essais*, narrando el proceso de la escritura misma como *matière de son livre*. Resalta en las páginas iniciales, con ocasión de aclarar el método con que se indagan los dilemas de Venezuela, la intersección de lecturas posestructuralistas francesas del personaje autoral con la iniciativa de, sencillamente, acudir a la autora de sus días para averiguar alguna virtud del país. En esa coyuntura, se revela una penetrante socarronería:

Dice Foucault que quiere deslizarse “subrepticamente” dentro de su discurso y “más que tomar la palabra, hubiera preferido verme envuelto por ella” [...]. Se trataba de eso: tenía que deslizarme subrepticamente en mi libro. Porque todo lo que el lector encontrará sobre Venezuela en las páginas que siguen es apenas la continuación del discurso que cada venezolano de este tiempo lleva consigo, y rumia y desarrolla y discute y comenta y critica. No sería necesario, entonces, pedirle a mi mamá, allá en la arcádica Valera, que me orientara con su sabiduría, pues esta es la “cosa buena” (o no) que de mi país querría destacar aquí, más que cualquier otra: los venezolanos hablamos de Venezuela con la propiedad del que la ha parido, sin pudor (15)

Instantes como ese —numerosos— socavan la solemnidad propia de la cátedra o el púlpito cultivada por el americanismo de la primera mitad del siglo XX, pero me gustaría

recalcar el descaro, el desparpajo que le permite a Chirinos consustanciar su productividad expresiva y la nación que la motiva. Lo que afirmo se avizora desde el principio, cuando, habiendo sopesado la compulsión adánica de Simón Rodríguez, el ensayista advierte: “Inventé o erré: lo comprobará el que recorra estas páginas” (21). En otras palabras, esta escritura *es* Venezuela, “parida” verbalmente por el escritor, hecho que delata otra premisa camuflada y crucial: la nación se construye y deconstruye; no pertenece al orbe de lo natural o intocado por el lenguaje. El empeño en analizarla, pintarla, refutarla termina materializándola. Lo cual sugiere que, aun para una entidad tan golpeada y casi abolida, no todo está perdido: en el instante en que reescribimos o releemos la nación conseguimos resucitarla.

Y parece proponer Chirinos: ahora con más realismo, con menos grandilocuencia heroica o revolucionaria y sin olvidar los bienes inquisitivos que la risa crítica sabe conceder.

A modo de conclusión

Muchos debates universitarios recientes han proclamado la existencia de un estadio “posnacional” de la literatura latinoamericana. Casos como el del ensayismo aquí examinado nos recomiendan redoblar la precaución con respecto a clichés del mercado intelectual no siempre sustentados por el conocimiento exhaustivo de una región vasta y compleja. Si bien es evidente que el potencial convocatorio de diversas especies de nacionalismo se ha agotado, el país como lo he abordado en estos renglones, es decir, como factor activo en el sistema literario, lejos de haberse disipado, se revitaliza e impulsa la imaginación y las ideas de quienes lo invocan. Los ensayistas venezolanos de los albores del nuevo milenio no solo han conseguido variar los patrones del Mundonovismo canónico sin evadir sus asuntos, sino que han hecho de ello una respuesta a un entorno político específico, lo que aparta su relativo regreso al pasado literario de la acusación de tradicionalismo reaccionario o indulgente.

Bibliografía

- Arráiz Lucca, Rafael. 1990. *El avión y la nube: observaciones sobre poesía venezolana*. Caracas: Contraloría General de la República.
- Arráiz Lucca, Rafael. 1991. *Litoral*. Caracas: Planeta.
- Arráiz Lucca, Rafael. 1993. *Venezuela en cuatro asaltos*. Mérida, Ven.: Fondo Editorial Solar.
- Beltrán Guerrero, Luis. 1973. *Humanismo y romanticismo*. [Incluye *Sobre el romanticismo y otros temas* (1942) y *Variaciones sobre el humanismo* (1952)]. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Briceño Iragorry, Mario. 1955. *Tradicón, Nacionalidad y Americanidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Chirinos, Juan Carlos. 2017. *Venezuela: biografía de un suicidio*. Madrid: La Huerta Grande.
- Gomes, Miguel. 2008. *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX*. 2da. ed. Maracaibo: Universidad del Zulia/Universidad Cecilio Acosta.
- Lagmanovich, David. 1984. "Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano". *Hispanic Studies* 3: 17-28.
- Montaigne, Michel de. 1950. *Essais*. A. Thibaudet, ed. París: Gallimard.
- Montejo, Eugenio. 1996. *El taller blanco*. 2da. ed. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pinardi, Sandra. 2013. "Disposiciones políticas de las artes visuales venezolanas contemporáneas: archivos de la violencia". *El tránsito vacilante: miradas sobre la cultura venezolana contemporánea*. Eds. Patricia Valladares-Ruiz y Leonora Simonovis. Amsterdam/New York: Rodopi, 107-129.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. París: La Fabrique-éditions.
- Rodríguez Ortiz, Oscar, ed. 1989. *Ensayistas venezolanos del siglo XX: una antología*. 2 vols. Caracas: Contraloría General de la República.
- Silva Beauregard, Paulette. 2011. "Novela e imaginación pública en la Venezuela actual: el regreso de viejos fantasmas". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 48: ucm.es/info/especulo/numero48/novimagve.html.
- Sucre, Guillermo. 2016. *La máscara, la transparencia*. 3ra. ed. Caracas: El Estilete.
- Vargas Llosa, Mario. 1999. "El suicidio de una nación". *El País*, 8/8/1999: https://elpais.com/diario/1999/08/08/opinion/934063208_850215.html

Los caballos del hambre: la muerte de la belleza en Igor Barreto

Horses of hunger: the death of beauty in Igor Barreto

Gina Saraceni

Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá

Resumen

Este artículo propone una lectura del poemario *El duelo* (2010) de Igor Barreto, con la finalidad de mostrar las intersecciones entre biopolítica, hambre y animalidad. A través del análisis de algunas escenas del libro relacionadas con el asesinato por hambre de dos caballos ocurrido en el interior de Venezuela, el trabajo muestra cómo la poesía constituye un lenguaje de resistencia al discurso de la especie que establece jerarquías entre los vivientes e instala otros modos de lo sensible que tienen cabida a través del lenguaje y que muestran cómo la belleza es una forma de la disidencia.

Palabras clave: vida, animal, poesía, hambre, Igor Barreto

Abstract

This article proposes a reading of the poetry collection *El duelo* (2010) by Igor Barreto in order to show the intersections between biopolitics, hunger and animality. Through the analysis of some scenes of the book related to the murder of two horses occurred in the interior of Venezuela, this work shows how poetry is a language of resistance to the discourse of the species that establishes hierarchies among the living and installs other modes of the sensible that have a place through language and that show how beauty is a form of dissidence.

Key words: life, animal, poetry, hunger, Igor Barreto

La belleza muere
simplemente
y en otro cuerpo
será encontrada.

Igor Barreto

La muerte sueña con cosas bellas.

Igor Barreto

1. “Una lírica distinta”

Acercarse a la obra del poeta venezolano Igor Barreto (San Fernando de Apure, 1952), significa confrontarse con un sólido y arriesgado proyecto estético que propone una concepción de la literatura como montaje de materiales y textos que se comunican y contagian al desarticular sus propios límites y los de los saberes y lenguajes que los constituyen. Una literatura que se expande hacia la vida y la cultura y que apuesta por confrontarse con la dificultad que representa estar permanentemente fuera de lugar, en la incomodidad del intervalo y del *entre*, de la heterogeneidad y la indeterminación.

En un fragmento de *El llano ciego*¹ (2006) Barreto sintetiza la labor poética de este modo: “Un poeta debería asumir el riesgo de ubicarse entre esos estratos, en esas zonas de mayor ambigüedad donde los tiempos se encuentran y se confunden; y tratar desde la confusión y el balbuceo de ensayar el canto ensanchando la posibilidad de una lírica distinta” (238).

Elijo *El duelo* (2010, Ediciones Santo Sepulcro)², uno de los libros más complejos y políticos del autor, para mostrar en qué consiste ese cantar desde el balbuceo, desde esa “zona de ambigüedad” donde es posible que la muerte y la belleza convivan en una trama in-tensa que los une y los separa.

El duelo constituye una dramática anticipación de la crisis económica y política de la Venezuela actual porque coloca al hambre en el centro de la indagación poética y traza un relato oscuro de la voracidad humana como forma de destrucción. A través de la intersección de géneros, como la crónica, el poema, el testimonio, la fotografía (de Ricardo Jiménez), y de léxicos como la jerga de la cría de caballos, referencias y apropiaciones de la literatura y del

¹ En este artículo todas las referencias a la obra de Igor Barreto incluido *El duelo* serán tomadas de *El campo/El ascensor. Poesía reunida (1983-2013)*. Valencia: Editorial Pre-Textos.

² Igor Barreto es editor de sus propios libros y su sello editorial Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro de San Fernando de Apure forma parte de su proyecto estético que abarca no solo la poesía, sino también la edición de libros y revistas como *El puente* y *Sarcófago* de las que es director.

arte³, Barreto compone un singular “documento de barbarie” sobre la voracidad humana anclada en la Venezuela reciente y muestra cómo la literatura imagina el futuro y le da forma a través de materiales diversos que se resignifican y actualizan a través de la operación poética⁴.

El texto se articula alrededor del asesinato de dos caballos en las fincas San Gregorio y Las Peñas en el estado Anzoátegui: “El hambre hizo todo esto. El hambre que rompe, destroza, corta, quiebra” (Barreto, 2014: 308). En este sentido, sí, por un lado, es la muerte del animal a causa del hambre humana lo que ocupa el centro de la reflexión; por el otro, la belleza del caballo y la relación de intimidad y afecto existentes entre este y el hombre son también ejes importantes del libro que complejizan la pregunta por lo viviente y sus jerarquías, y por cómo la estética hace posible la aparición de una zona de cercanía entre el hombre y el animal.

A partir de estas consideraciones iniciales, propongo un recorrido por algunos pasajes y escenas de *El duelo* con la finalidad de mostrar cómo la poesía testifica acerca del crimen de dos caballos cuando “*lo real ha invadido lo real.../ y no hay escapatoria*” (357); y cómo la poesía interviene “el discurso de la especie” haciendo aparecer otros vínculos posibles entre lo humano y lo animal que posibilitan “universos de sensibilidad para los que no hay nombre, lugar, ni forma” (Giorgi, 2010).

Frente a la “hambruna” como condición que le resta a la vida su energía y fuerza y que se impone como necesidad sin espera; ante la muerte del caballo a causa del hambre que se instala como un estado de urgencia y emergencia, Barreto responde enfrentando la dificultad con la poesía, poniendo la poesía a balbucear ante eso que él denomina “la zona negra de lo concreto”, “zona ambigua y sinuosa de confrontaciones y ansiedades” (*Annapurna*), donde el poeta se ubica para que su canto se ponga a prueba porque las palabras desaparecieron de la boca.

³ El libro es un entramado de referencias de Darío, Esopo, Ovidio, Saint Jhon-Perse, Cormac McCarthy, Caronte, Ernst Weiss, Walter Benjamin, Stefan Zweig, Enrique Lihn, Gericault, Paolo Uccello y Miguel von Dangel, por mencionar algunos nombres.

⁴ Cabe mencionar que entre el año 2017 e inicios del 2018 en Venezuela se hicieron virales noticias sobre muertes de animales a causa del hambre desesperada de la gente que ataca a las vacas para matarlas y desmembrarlas. El propio autor ha desarrollado en su último libro *El muro de Mandelshtam* (2017) el tema de la pobreza y el hambre.

2. Hambre y devoración

Dura poco la muerte
En esos lugares señalados

Igor Barreto

El caballo ocupa un lugar central en la obra de Igor Barreto desde sus primeros libros en los que constituye una presencia recurrente de la vida del llano y del llanero y cuya belleza está siempre en peligro. Hay un poema de *Crónicas llanas* (1989) donde una manada de caballos cruza el río Arauca y uno de ellos desaparece:

Todos caballos lisos, sin mataduras en el lomo
retintos y alazanos, andones de tranco largo,
bayos y cebrunos (...).

Los caballos nadan
con su trompa afuera
y resoplan pequeñas gotas de río.

(...)

A mitad del cauce
un zaino, lucero en la frente,
se rezaga.

La curiara con rapidez
se acerca para auxiliarlo:
pero ya es tarde.

En silencio desapareció
con naturalidad
hasta con gracia:

Nunca pensé
que la muerte
fuera tan breve (2014: 62-63)

Aquí, el caballo muere arrastrado por la corriente del río que ahoga su belleza sin dejar ningún rastro, como si su desaparición formara parte de los ciclos de las aguas fluviales. Muy diferente a esta muerte “con gracia” es la que ocurre en el *El duelo* donde el caballo es asesinado porque el hombre necesita su carne para comer.

En el texto titulado “Mary Ramsey”, testimonio del crimen por parte de la dueña de uno de los caballos asesinados, se lee: “Hemos perdido ganado, hemos encontrado cueros y patas de una vaca que han matado en un bosque de galería o a la orilla de una cañada, en un lugar

secreto. Pero lo ocurrido es peor, por la naturaleza y el uso que dimos al caballo para acompañarnos” (308). En efecto, dentro del pensamiento antropocéntrico, el caballo no es un animal sacrificable y su valor no radica en el comercio de su carne, sino en su capacidad de transportar al hombre y en sus cualidades físicas como: la fuerza, la altura, el porte, la velocidad, la belleza, la raza. Esta muerte entonces es “peor” respecto de la ocurrida en el río porque quien mata al animal es el hombre, amigo y compañero del caballo, que le quita la vida porque el hambre no le deja alternativas y le abre la boca tanto que “un árbol entero podría colocarse en ella”. (365). En este sentido hay algo de inaceptable e inmoral en la venta y el consumo de su carne.

El duelo pone al hombre y al animal frente a frente y traza dos relatos distintos de su relación: uno sobre el “sentir” que el hombre tiene hacia el caballo fundado en el acto de criarlo, cuidarlo, bañarlo, peinarlo, montarlo, contemplarlo; y otro, donde el hombre roba al caballo de su establo para matarlo, desmembrarlo, enterrar su cola, huesos y cabeza y vender su carne en el mercado o para comérselo. Entre estos dos relatos, uno de amor y dedicación, otro de violencia y necesidad, se ubica la poesía que ensambla, con materiales de la literatura y testimonios orales de la gente del campo, un canto de duelo por la muerte del animal que es también testimonio de la capacidad de destrucción. Después del crimen, cada cosa de la realidad se convierte en su contrario: “El antipaisaje/ , el antirío,/ [...] los antiamigos/ [...] el antilucero de la mañana” (339). Se instalan otros modos de lo sensible, un nuevo *sensorium* donde la necesidad y la precariedad determinan formas de estar, de hacer y de sentir que requieren de otro lenguaje para poder ser dichas. Entre la vida y la muerte, la belleza y la violencia, la poesía atestigua, mediante una lengua corta y mutilada, por ese real que ocupa “la caverna de la boca”. Ante este vacío orgánico, el lenguaje pierde su capacidad de decir y significar y solo despliega su perforación e insuficiencia.

Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (2000) reflexiona sobre la experiencia en los campos de concentración y sobre la laguna constitutiva de sus testimonios, sobre “la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprensión y comprobación” (9) e insiste en la necesidad de “prestar oídos a tal laguna (...) de escuchar lo no dicho” (10).

En *El duelo*, Igor Barreto coloca el oído de la poesía en esa mudez intestimoniabile que es el hambre para mostrar su radical afectación de la vida que consiste en su capacidad de “romper, destrozarse, cortar, quebrar.” En el poema “El Triste” asistimos a un “festín” donde

esa boca muda y llena de hambre se abre para tragar “una sopa doliente” donde todavía resuena el relincho del caballo asesinado:

Piedad para nosotros
los devorados por dentro.

De la boca inferior de El Triste

sale un algo cuadrúpedo:

el errante caballo
pordiosero.

Por el camino de sus vísceras
se llega a la imagen de un prado:

allí estuvimos,
allí estuvimos.

Dicen que El Triste abría su boca
–ancha– más allá del límite:

hombres-olla,
hombres-caldero. (325-326)

El hambre dilata la boca humana hasta hacerla devenir utensilio de cocina donde se cuece el resto triste de un caballo desmembrado, “un algo cuadrúpedo” que tragan “los devorados por dentro”, que han sido ellos mismos comidos por el hambre. El hombre se convierte tanto en la propia necesidad que padece: “El hambre hizo todo esto”; como en el órgano que sirve para ingerir los alimentos, la boca. Esta “sopa doliente” que al poema le duele por ese “algo” animal que sigue allí resonando, este alimento “incomible” que nutre a una comunidad hambrienta que sale a matar caballos, es también un modo de aludir a lo que Barreto en *Carreteras nocturnas* (2010) denomina, reescribiendo un verso del poeta cubano Virgilio Piñera, “la maldita circunstancia del presente por todas partes”, “un presente continuo” donde la vida está alterada e interrumpida por la necesidad y la lucha por la sobrevivencia:

Devoración, devoración
no importa cuánto
y cómo.

La hambruna,
la resaca súbita
del ánimo

una epidemia
masiva,
la voracidad

el ventoso remolino
de las aves carnívoras,
el entenebrecimiento. (367)

Estas imágenes del último poema de *El duelo* expanden la dimensión del hambre de los comensales del festín porque aluden a la voracidad que define al hombre como especie, a su deseo de apropiación del mundo al punto de que en su boca entran: “Un río/ entero/ hasta unas montañas/ [...] Todo cabría” (365). La voluntad de posesión humana es el hambre mayor y en este libro Barreto nos confronta con la perversión del hombre y su capacidad de destruir y acabar con todo lo que alcanza a poseer. En este sentido, la mención en el poema “a la saliva/ que se estira/ y ablanda el paisaje” (365) es una manera de nombrar la necesidad humana de representar el mundo para poseerlo. Se trata de una materia humana que tiene la cualidad de la plasticidad, de estirarse y moldearse de acuerdo al objeto del que se quiere apropiarse. La manifestación de la voracidad humana está entonces en su obsesión por representar el mundo como un primer paso para apropiarse de él. En este sentido, el libro se refiere a la necesidad de los asesinos de imaginarse el crimen, de volverlo una imagen, a sabiendas de que el caballo es un animal doméstico que no le teme al hombre y que es más fácil de matar que otro animal porque confía en el hombre. Los “tristes” entonces, van a buscar esta representación para hacerla mundo al matar el caballo. De aquí que este poema que clausura el libro funcione como una boca abierta que devora “no importa cuánto ni cómo”; una boca con un hambre radical por “el deseo de comer lo incomible”⁵.

3. Proximidad y afecto

Gabriel Giorgi en el libro *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (2014) propone una reflexión fundamental sobre lo animal en la literatura y cultura latinoamericanas, al señalar un cambio importante ocurrido en los años sesenta en relación a los modos como este aparece en las ficciones estéticas. Se trata de “una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal” que lo colocan en la intimidad de la vida. Si antes el animal estaba asociado con lo salvaje, lo primitivo, lo distante, lo bárbaro; ahora aparece como una “instancia de cercanía”

⁵ Agradezco a Igor Barreto por sus comentarios y observaciones de este poema final de *El duelo* en una conversación reciente (febrero, 2018).

que redefine las relaciones de clase, raza, género, y hace posible la aparición de cuerpos y vínculos por fuera del orden biopolítico y antropocéntrico.

Me interesa partir de estas consideraciones sobre el cambio de lugar del animal en la cultura para preguntarme acerca de cómo *El duelo* da cuenta de una proximidad entre hombre y animal que va más allá de la relación histórica entre el hombre y el caballo. Se trata de algo que desborda y desbarata la especie de ambos, “el reino de lo nombrable en tanto que, ya nombrado, el mapa de lo conocido y lo ya-dicho” (Giorgi, Rodríguez, 2007: 24) y que hace aparecer aquello que tiene lugar porque el lenguaje le da existencia a causa de que no se acomoda “a los modos estabilizados y normativos de lo inteligible y de lo posible” (Id.).

Como vimos más arriba, el libro es un testimonio de la muerte de dos caballos asesinados por el hambre. Este gesto de testificación de la muerte animal trastoca el discurso de la especie que establece una diferencia entre la vida humana y la vida animal al determinar que esta es “sacrificable” por ser “jurídicamente irreconocible o abandonada”. Más exactamente se trata, siguiendo a Giorgi, de que: “para producir la excepción humana, para producir lo humano como excepción respecto de otras criaturas vivientes, un animal, o lo animal tienen que morir” (2010: 4). Ante este dictamen categórico del humanismo y del biopoder, la poesía de Barreto interviene la lógica heideggeriana según la cual “los animales cesan de existir mientras que sólo el hombre propiamente muere” porque “hay distintos modos de morir, distintos procesos y experiencias de la muerte, y distintos modos de inscribir el morir en el vivir” (Id.). En *El duelo* la muerte del caballo no es “una muerte sin muerte” “irreconocible, insignificante” (Id.), sino una muerte que nos confronta y que mira “cómo nos apartamos” (Barreto, 358).

La poesía le da una inscripción verbal y simbólica a la muerte del caballo al impedir que su vida cese simplemente de existir y hace que adquiera una significación diferente a la que el discurso de las especies determina sobre los modos de morir de los seres vivientes. Al poner su cuerpo bajo palabra, bajo la palabra del poema, la poesía saca al caballo de la banalidad de la muerte y le otorga una sepultura que le restituye su cuerpo desmembrado y su color castaño. La poesía es el lugar donde el caballo muere con y en la belleza y donde continúa existiendo en “aquel galope/ inmortal y grácil”.

El animal de *El duelo* se impone como lo vivo, como un cuerpo que “se arroja/ en una carrera/ desmedida/ a campo abierto” (312) y aunque la mano del hombre lo roba y mata por necesidad y hambre, el caballo no “cesa de existir” y sigue viviendo en su “temblor eléctrico”

(319), su “galope sostenido”, una nueva existencia dentro del poema. Su ojo permanece abierto como “un lago” mirándonos con miedo, así como se escuchan “sus relinchos” y “el viento bronco/ de sus narices hinchadas” (310) que el oído del poeta captura junto a su “silencio trascendente” para que el caballo no desaparezca simplemente y se convierta en algo que perdura en la misma lengua de la poesía. El lenguaje aproxima al hombre y al animal: los acerca radicalmente para que de uno a otro pase el afecto que los toca y entre ellos se construya un vínculo con lógicas distintas a las humanas que poseen al caballo con violencia y brutalidad (330).

El poeta entonces se pregunta: “¿A qué amistad/ nos llaman/ si somos carnívoros?”; si “Aun así, el caballo/ no condenará a nadie./ [...] Silenciosos caballos/ privados de la queja/ y la plegaria” (338). Después de su muerte:

No había otra cosa
que una música resonando
entre caballos.
No existía el miedo,
y aquella resonancia
era el propio mundo:
estelas en el aire,
presencias
indescriptibles (329)

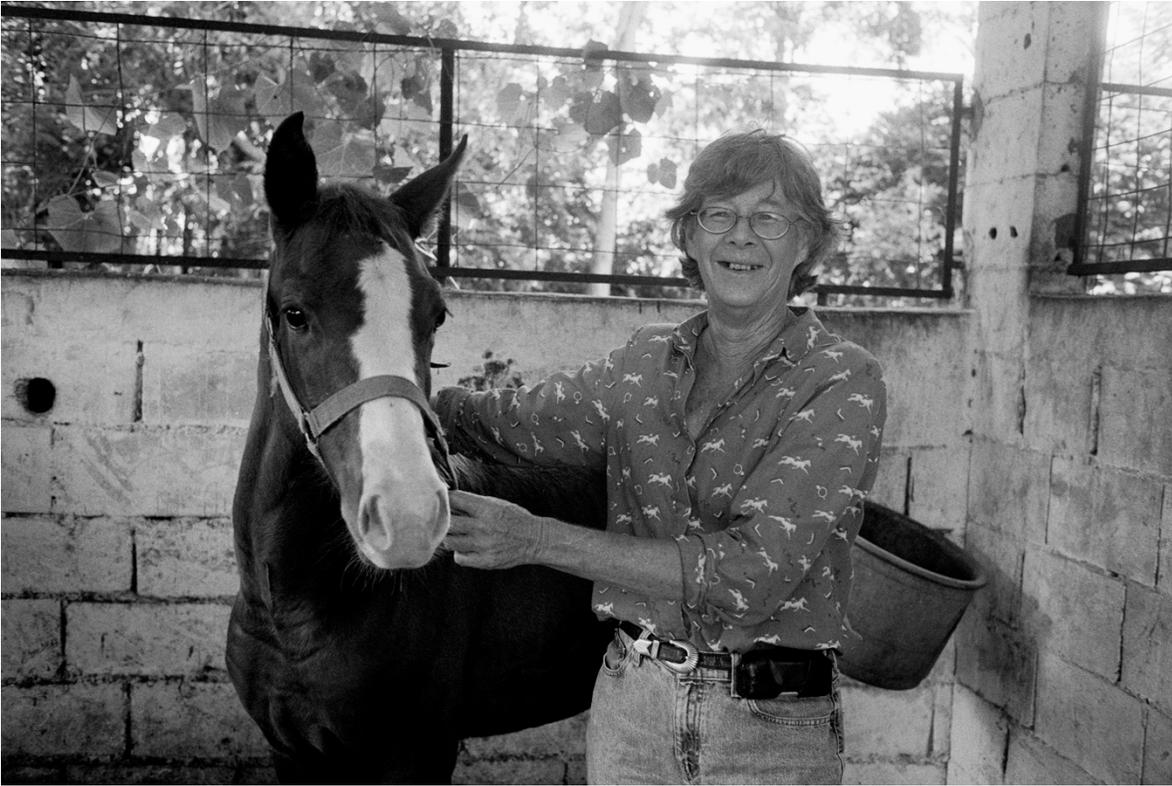
“Aquella resonancia era el propio mundo” es lo que *El duelo* propone al mostrar que el “animal-pobre-de-mundo” es ahora el “propio mundo”: lugar donde resuena la intensidad de la vida incluso después de la apropiación voraz del hombre del cuerpo animal. Una música entre caballos que hace de lo inaudible una forma de la escucha y de la comprensión.

4. Coda (“Un claro de hierba rala, a ratos verde”)

Quiero finalizar este artículo con una breve mención a las fotografías de Ricardo Jiménez que ocupan las últimas páginas del libro⁶. Se trata de un conjunto de imágenes en blanco y negro, sin marco ni leyenda que dialogan, desde la visualidad, con el proyecto poético de Barreto que apuesta por pensar desde los espacios difusos, los intervalos, los bordes. En este sentido, son fotos que no aspiran a documentar ni comprobar los hechos referidos en el libro, sino a expandirlos en su intensidad. De este modo, funcionan como ecos y resonancias del clima sensorial y sensible que Barreto propone en el libro. Al mirarlas entramos en la falta, y si

⁶ Las fotografías solo están en la mencionada edición de *El duelo* del 2010.

bien por un instante nos restituyen a los caballos en compañía de sus dueños y nos muestran la belleza de sus lomos y colas, lo que revelan al ojo que las mira es que el caballo ha dejado de estar. El animal desaparece y en su lugar queda el sitio de su asesinato despojado de cualquier prueba del crimen: allí no están “una cuajada de sangre en medio de un claro de hierba rala” (307) ni tampoco los restos del caballo enterrado. Lo que vemos y lo que nos mira es la ausencia del caballo. Pero así como, a pesar de la muerte, en los poemas sigue resonando una “música entre caballos” que es “el propio mundo”, de la misma manera en estas fotografías la vegetación no ha dejado de crecer y colma la mirada con su germinación constante. *El duelo* es entonces una constatación de la perversión y voracidad humanas, pero también es la comprobación de que la vida prevalece a pesar de la crueldad del hombre y que la hierba sigue creciendo allí donde un animal murió.



Ricardo Jiménez



Ricardo Jiménez

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Barreto, Igor. 2014. *El campo/el ascensor. Poesía reunida (1983-2013)*. Valencia: Pre-Textos.
- Barreto, Igor. 2010. *El duelo*. San Fernando de Apure: Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1994. “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 240-315.
- Deleuze, Gilles. 1996. “Balbució...”. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 170-180.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giorgi, Gabriel. 2010. “La vida impropia. Historias de mataderos”. *Boletín de Crítica y Teoría Literaria* 16: 25-46.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez, comps. 2007. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Jelin, Julieta. 2013. “Para una teoría posthumanista. La crítica en la trama de denates sobre la cuestión animal”. *E-misférica* 10.1: s.p.

Esplendores y fantasmas de la errancia: desarraigo y subjetividad en la literatura venezolana

Splendors and specters of wandering: uprooting and subjectivity in Venezuelan literature

Víctor Carreño

Universidad del Zulia

Resumen

A partir del neologismo *errancia* de Mariano Picón Salas, se examinan tres autores venezolanos contemporáneos donde la palabra vuelve y se carga de matices propios, que van desde el desplazamiento entre países, con sus enriquecedores contactos, hasta experiencias de desarraigo como la extranjería, la migración y el exilio. Esta errancia guarda correspondencia con la movilidad cambiante de la época contemporánea y permite a su vez evaluar las confrontaciones de los escritores venezolanos con una nueva subjetividad, en medio de los años críticos del autoritarismo chavista.

Palabras clave: errancia, desarraigo, subjetividad, literatura venezolana

Abstract

Based on Mariano Picon Salas' neologism *errancia*, three contemporary Venezuelan authors are analyzed. On the one hand, they use this word with the connotation of displacement between countries, and their enriching contacts. On the other hand, they refer to experiences of uprooting such as the condition of being stranger, migrant or exiled. The notion of *errancia* as seen in the work under study, corresponds to the changing mobility of contemporary times and allows in turn to evaluate the confrontations of Venezuelan writers with a new subjectivity, during the critical years of authoritarianism in the Chavez Era.

Key words: wandering, uprooting communities, subjectivity, Venezuelan literature

Dentro de las líneas de desarrollo que han contribuido a formar la subjetividad en la historia de Occidente (pero no solo en este territorio cultural), destaca la escritura autobiográfica, ya sea que se concrete en poesía, diarios, memorias, epistolario íntimo, autobiografías clásicas o hasta ensayo. En estas manifestaciones asistimos a la narrativa de un yo con conciencia histórica, una narrativa que ordena –imagina– el pasado y el presente como una serie de hechos evolutivos, articulados en torno a una crisis de sentido que puede ser refrendada o cuestionada, pero que el autor y sus receptores asumen desde un sistema de valores compartidos (Weintraub, 1991: 20-21).

Este proceso de introspección crítica ha tenido sus límites en las autobiografías de Hispanoamérica. Para Silvia Molloy, el escritor sospecha de un fracaso no tanto “moral sino táctico”, de quizá no aproximarse adecuadamente a un género ambiguo, y finalmente procede como un “eficásísimo autocensor” que introduce “silencios que apuntan a lo que no puede contarse” (1996: 17). Debemos tener presente esta constante dificultad de inserción de la subjetividad autobiográfica de los escritores en el discurso público, prestar atención a sus huellas, sus silencios o encubrimientos. En el caso venezolano, el asunto es polémico y admite visiones opuestas. Para Juan Carlos Santaella, “no sabemos casi nada de los rasgos íntimos” de escritores venezolanos canónicos como Gallegos, Meneses, Otero Silva, entre otros, quienes habrían sucumbido a una cultura de la culpa y un pudor empobrecedor (1993: 20-21). Violeta Rojo, en cambio, más allá del valor de la intimidad individual en la “literatura autorreferencial”, rescata que pueda ser un “caleidoscopio de la historia”, para obtener una visión de esta “más completa y compleja” (2006: 537).⁷ Sin pretender zanjar esta cuestión, pienso abordarla desde una postura quizá intermedia.

Según Juan Carlos Santaella y Gregory Zambrano, Mariano Picón Salas aporta un ejemplo excepcional de autobiografía en Venezuela con libros como *Regreso de tres mundos* (1959). Pero esta obra plantea varios problemas. Zambrano advierte que no se trata de una “autobiografía tradicional” y que los “años transcurridos” más las “circunstancias que le movieron al desplazamiento” producen un extrañamiento que le “permite separarse de un yo

⁷ Este artículo aparece recogido en el libro *Las beridas de la literatura venezolana* de Violeta Rojo, que aparecerá este año. No he podido consultar el libro, pero sí el prólogo, gracias a la cortesía de Miguel Ángel Campos. Para el crítico, la heterogeneidad de la literatura autorreferencial ofrece un mirador inédito para el estudio de un “discurso marginal”: “Historia, memorialismo, biografía, autobiografía, libros perdidos, acopio de saberes, textualismo — resulta la refundición de un discurso marginal en el imaginario de una sociedad y actuando como una potencia aclaradora, organizando los insumos freudianos y dejando descubierto, o inaugurado, el horizonte donde deberán explicarse y hasta su resolución los traumas”. Sin embargo, también acota unas señas distintivas: “Más memorialismo que autobiografía, otro acuerdo para la identidad”.

confesional para mostrarse más bien como cronista de un tiempo determinado” (2000: 4). Este extrañamiento que viene en parte de los varios desplazamientos del autor como de la multiplicidad de géneros que convoca a lo largo de su obra para autorrepresentarse (ficción, historia, crónica, ensayo, memorias) puede ser sintetizado en la palabra *errancia*, incorporada al diccionario desde hace unos años.⁸ En su investigación sobre este neologismo, Cristian Álvarez descubre en Picón Salas su conexión con “andar aventurero” y con “yerro” (2000: 92). En el escritor venezolano la errancia geográfica y existencial es también una errancia semiótica, una relación conflictiva con la subjetividad confrontada con la historia nacional y la búsqueda de los signos adecuados para expresar ese encuentro. Esta conflictividad entre el sujeto y su entorno cultural quizá explique en parte la vigencia de la palabra por sus sugerentes vínculos con la movilidad acelerada y proteica en la era de la mundialización. Partiendo de Picón Salas, pero en un contexto diferente, la palabra errancia vuelve en tres escritores venezolanos contemporáneos; no son autores de autobiografías, pero el desplazamiento y la extranjería inciden en una escritura de huellas y silencios que expresan una subjetividad problemática. Con el propósito de analizarla, me concentraré fundamentalmente en sus textos donde hace aparición la errancia y en otros afines a su atmósfera. La mayoría contiene referencias directas o indirectas a un momento histórico percibido como crisis en la historia de Venezuela, los años del ascenso del autoritarismo chavista en lo que va del siglo XXI.⁹

El primero de los ejemplos de errancia que estudio lo tomo de Cristian Álvarez, quien menciona al poeta Arturo Gutiérrez Plaza y su poema “De mano en mano”, del libro *Principios de contabilidad* (2000): “En los anaqueles de mi cuarto/ los libros también llevan el itinerario de los días,/ recostados unos contra otros se agrupan en diáfana convivencia/ respetando las jerarquías que impone la edad.// Los más ancianos, los elegidos, son quienes/ dictan el rumbo de este pueblo nómada,/ habituado, de mano en mano, a la errancia y al olvido” (89). A partir del movimiento itinerante de los libros estos son vistos como un “pueblo nómada”, también sugiriendo la naturaleza del hablante que convive con ellos. Como recordó posteriormente su autor en la versión corta de su ensayo “Mi pueblo nómada” (2017), se trataba de “un poema que escribí a finales de la década de los ochenta (...), publicado en mi primer libro, *Al margen de*

⁸ En el Diccionario de la Real Academia Española leemos: “errancia. 1. f. Acción de errar (andar vagando).”

⁹ Para una descripción sintética del régimen chavista en Venezuela, remito a David H. Levine. Después de la muerte de Chávez, se cierran las salidas electorales en Venezuela: “President Maduro clearly has exercised control of the executive branch of government, including institutions that monitor and control elections, he has relied on a compliant judiciary, and counted on a range of security (better called “insecurity”) forces that have played an active role in harassment and repression of the opposition” (2017: 1).

las hojas (Monte Ávila, 1991)” (s/p). La vinculación con Picón Salas, aunque inconsciente según el autor, se muestra en varios puntos. El sugerido nomadismo de la voz en “De mano en mano” – se habla de “pueblo nómada” – concuerda con la percepción de Picón Salas de sí mismo como “escritor nómada” (1983: 3). Ese nomadismo, en Gutiérrez Plaza, supone una existencia de profesor y escritor caracterizada por un itinerario constante entre Venezuela y el extranjero (en Estados Unidos ha vivido en diferentes períodos, durante los 90, en Carolina del Norte y Iowa por varios meses, y a partir de 2004, por intervalos más largos en Cincinnati y en Oklahoma, donde es profesor visitante al momento de escribir estas líneas). En una versión larga e inédita de este ensayo, describe con más detalles las relaciones entre libros y amistades de escritores surgidas en varios viajes y lugares; menciona de paso unas circunstancias que favorecieron estos contactos: “En 1990, tras años de trabajo y ahorros, tuve la posibilidad de viajar a Europa y en particular a Oxford”. La Venezuela del boom petrolero, aunque después de la devaluación de la divisa nacional durante el llamado “Viernes negro” de 1983 había comenzado un lento declive, aún hacía posible una movilidad social de la clase media que se traducían en viajes de estudios, ocio y negocio por el mundo. Pero la satisfacción y el placer se equilibran con experiencias más duras en el recuento. La sombra se proyecta cuando conoce en Iowa la poesía de alguien venido de la ex Yugoslavia: “Charles Simic, quien a los 16 años había llegado exiliado a los Estados Unidos”. Al leer un poema de Simic, “My shoes”, las coincidencias son inesperadas:

El asombro y la sensación de misteriosa interpelación surgió en mí al momento de leer por primera vez ese poema, que no sólo llevaba el mismo título de uno mío, sino que me hablaba de un hecho muy importante en mi propia vida familiar, un hermano y una hermana que, en efecto, murieron al nacer, y cuya memoria, la memoria de su efímera presencia en nuestras vidas ha permanecido como una terca sombra debajo de mis zapatos, en su “consumada torpeza para pisar el mundo”.

En este recuento donde deja su impronta la errancia están, junto al placer de la amistad, los libros y los viajes, el sentimiento del exilio y la muerte. Aunque esa experiencia es percibida a través de los otros, reconoce ciertas vivencias comunes en la memoria. El hallazgo reviste un carácter admonitorio, de extrañeza y alerta.

El tono predominante del poema y el ensayo es de júbilo, en el esplendor de la vivencia solo entrevemos la “sombra”. Las referencias a Venezuela son breves y personales, no políticas. Sin embargo, si contrastamos con un poema publicado por primera vez en 2012 y luego incorporado en el libro *Cuidados intensivos* (2014), constatamos una separación insalvable entre

el espacio público y el privado: "Allá,/ en otro país,/ lejos,/ se vive (...) Aquí, hay solo susurros" ("Dos patrias"). Un país polarizado, dividido entre las arengas, el ruido, en conflicto con el silencio, la vida interior, donde la voz del poema vive en un extrañamiento (el del llamado "extranjero en su propia tierra"). Miguel Gomes advierte que desde *Principios de contabilidad* (2000) ya se observan en su poesía huellas del descenso a las oscuridades, pero es a partir de su libro *Cuidados intensivos* (2014), cuando "tanteará sin rubores en las dimensiones sociales de estos *topoi*" (2017: 153). Mientras la errancia estaba al principio vinculada a lo luminoso, la oscuridad poco a poco muestra otro lado. En poemas recientes, como "Tierra de gracia" (así se refirió Colón al divisar las costas venezolanas)¹⁰, la *errancia* no es, como "De mano en mano", celebración de la movilidad, ahora la dispersión e incomunicación de una familia nos conectan con una mítica Babel¹¹:

Mis hijos me hablan de sus vidas
desde lejos,
desde abstrusos idiomas.

Yo también desde lejos les escribo,
frente a una catedral
imaginando una verde montaña.

Les escribo desde un lugar donde no existen catedrales,
ni existen montañas
(en el medio de la nada).

Sí, queridos, sí, estoy bien.

Desde allí, desde la nada, les hablo.

¿y ustedes?

Todos -los de adentro y los de afuera-
nos asomamos por ventanales
conjeturando la lengua y la tierra natal;
aquella que alguna vez
creímos en gracia.

¿estás bien? ¿dónde?

¹⁰ Agradezco a Arturo Gutiérrez Plaza por permitirme leer algunos poemas inéditos escritos en los tres últimos años. Este poema viene precedido de un epígrafe de Colón: "Y en la tierra de Gracia hallé temperancia suavísima y las tierras y árboles muy verdes (...) creo que allí es el Paraíso Terrenal, adonde no puede llegar nadie, salvo por voluntad divina".

¹¹ Por razones de espacio, no puedo ocuparme del poeta venezolano Luis Enrique Belmonte, para quien la "errancia" adquiere las resonancias religiosas de la diáspora bíblica en su poema "Dios tenga piedad de los errantes", del libro *Inútil registro*, de 1999. (Exilios, 2012: 145-146). En Gutiérrez Plaza, las referencias bíblicas más que religiosas son míticas.

Pero a la distancia sólo distinguimos torres en ruinas:
guaridas instauradas por los custodios
del hombre nuevo, el de siempre,
el nuevamente renovado.

No te escucho.

Tan solo hablo de una historia repetida.

No te entiendo.

Desprevenidos, como tantos
antes y después,
ahora nos sabemos
también, un pueblo elegido.

Hablamos luego, más luego.

Destinados a la errancia,
somos también los hijos de Babel.

Adiós.

A la patria que “creímos en gracia” ya “no puede llegar nadie, salvo por voluntad divina”, según el epígrafe de Colón, pues el país se presiente como una “torre en ruinas” (Babel es menos un lugar que un signo de dispersión y deterioro). Las referencias cristianas al Génesis o al “hombre nuevo” solo sirven para ironizar un desenlace desolador que el lector puede o no completar en las referencias a la Venezuela actual.

Me detengo ahora en unas escritoras venezolanas donde la errancia se cruza con palabras como exilio, desplazamientos y emigrantes, muy presentes en Venezuela en los años recientes. Las realidades de la errancia y el desarraigo se van percibiendo ahora desde múltiples situaciones. “En el desarraigo extraviamos la secuencia de los acontecimientos y su significado; se pierden certezas y seguridades mientras la compasión crece a la sombra del desamparo” (XV), dice Marina Gasparini Lagrange en su antología *Exilios. Poesía latinoamericana del siglo XX* (2011), publicada en Venezuela pero preparada desde Italia, donde vive a partir del año 2000. Dentro de la multiplicidad de experiencias, el concepto de Gasparini del desarraigo, como característica del hombre moderno, plantea sin embargo algunos problemas, al no establecer claros matices o distinciones: “En estas páginas no hago diferencias entre el exilio y el destierro, entre el desarraigo y el extrañamiento”, y más adelante, cita a George Steiner: “La verdad está siempre en el exilio” añadiendo este comentario: “En su larga errancia, Steiner

siempre se ha dirigido hacia esa patria que se encuentra en ningún mapa” (XVI). Acá no queda claro si errancia es sinónimo de exilio o de travesía, tránsito o desplazamiento. ¿Será que cuando habla de una errancia por un mapa sin ninguna patria ubicable se está aludiendo a una experiencia subjetiva difícil de expresar en palabras, unida a veces al desarraigo, a veces al extrañamiento frente a nosotros mismos y los otros? “Extranjeros son el expatriado y el desarraigado. Extranjero es el otro, el distinto a mí. Extranjero es el que yo no soy” (XIX). Pero si “todos, parcial o permanentemente, habitamos en el desarraigo” (XIX), este



Caballo de Alirio Palacios

extrañamiento acercaría a Gasparini a Julia Kristeva. Para Kristeva esa angustia que suele sentirse frente a los extranjeros puede relacionarse con lo *Umheimlich* freudiano, con la –traduzco– “extrañeza inquietante” de nuestro inconsciente: “El extranjero está dentro de mí, por tanto, todos somos extranjeros” (1991: 191). La experiencia humana y del lenguaje estarían entonces expuestas a una errancia semiótica constante, por la distancia entre lo que vivimos y nombramos. El exilio es entonces para

Gasparini una metáfora de la condición humana, una experiencia más radical en el escritor que vive en un país que no habla el idioma natal de su escritura, y que al aferrarse a él, lo coloca en un “anonimato” (XXIII), experiencia que Gasparini debe conocer bien por haberse establecido en Italia al salir de Venezuela. Aunque en sus reflexiones las referencias autobiográficas explícitas son escasas, su prólogo está fechado en Venecia, 25 de noviembre de 2011 (XI). Volviendo a la errancia semiótica del desarraigo, más adelante, cuando la comparación del exilio con la errancia se haga explícita, constataremos esta indeterminación: “Conozco el exilio. Su color suele ser blanco como la página no escrita, como la errancia bajo la luz enceguedora de las arenas del destierro. Desde los tiempos bíblicos, el exilio está en la relación con el desierto” (XIII). El exilio, o la errancia que lleva a él, tienen en Gasparini una connotación

metafórica de encuentro con lo desconocido, que puede ser alentador (“no es necesariamente la condena”, XVIII), pero también amenazante: “En esta tierra desolada, espacio en el que crecen los desiertos a la par que se profundizan los arraigos, trazo signos discontinuos sobre la página blanca” (XXIV). Este pasaje de “signos discontinuos” y otros de Gasparini en su libro, estos puntos recurrentes de confusión y oscuridad en la trama de la errancia y el exilio recuerdan la noción de Lacan de lo real como aquello que deviene inasimilable, y que se presentan en el sujeto bajo la forma del trauma (2010: 63). Por ello el texto de Gasparini es rico en metáforas que tocan experiencias traumáticas, como cuando compara el exilio con el *Perro semihundido*, de Goya (XIV), y este con la tragedia de Yanko Goorall, del cuento “Amy Foster” de Conrad, un joven polaco que naufraga en una isla británica donde será odiado por todos y donde finalmente enfermará y morirá, mientras pide, sediento, agua, en su idioma extranjero, sin ser comprendido pero sí temido y abandonado en su extrañeza (XXI-XXII). La errancia en Gasparini es menos una categoría crítica para establecer deslindes y conceptos claros que un modo de lectura del extravío de la historia y sus tragedias colectivas. En la época contemporánea, puede presentarse en formas terribles: migraciones masivas, refugiados, deportados y campos de exterminio.¹²

Si en Gasparini la errancia conduce al exilio, a su sensación desoladora, el título del poemario *Colaterales* (2013), de Dinapiera di Donato, pudiera estar en sintonía con Gasparini. Las múltiples e interconectadas referencias de literaturas e idiomas también acercan a estas escritoras, sin embargo, el peso trágico que un título como *Colaterales* representa es solo aparente. La ironía desmonta la gravedad con humor, guiños de alusiones culturales y eróticas. Más que el exilio, la errancia invoca la migración y sus contactos culturales. “Antes de empezar ya en Liverpool bombardearon el café del cardamomo” es un buen ejemplo. Ponen a la defensiva al lector las primeras siete palabras, como un titular alarmante, convocador de ataques bélicos o amenazas terroristas, pero inmediatamente el objeto del verbo bombardear ironiza su peso colateral y le da una atmósfera sensorial y sensual:

se cruzan mensajes entre emigrantes venezolanas sin refugio

¹² Entre los pocos poetas que cita de su antología en su introducción está el chileno Gonzalo Rojas. En su “Domicilio en el Báltico” nos remite a su exilio, durante la dictadura de Pinochet, en la entonces Alemania Oriental, y su desorientación kálfiana en un régimen deshumanizado, donde debe “ser exacto/ y silencioso en mi número como un lisiado/ más de guerra, mimetizarme coleóptero/ blanco” (28).

ya los muros empiezan a mostrar sus vírgenes por todas las costas
la ahogada muerta de miedo penando

Enheduanna

[...]

Suena el cuscús y la grasa de carnero
El kitsch de la Joplin de la casa suena
Ismahán y Shakira antes de teñirse, suenan
compartes un baklava turco
y el poliglota de turno perdida la cuenta
de sus pasaportes
las heridas las errancias
te enseña a escribir tu nombre en árabe
contra un recuerdo de “Gallitos Azules”
tropicordiosos (58)

Los cruces o las mezclas entre palabras de varios idiomas y culturas (o temporalidades, desde la antigua Mesopotamia hasta la época contemporánea, pasando por la Edad Media) son un rasgo lúdico tanto estético como antropológico en esta poesía, donde todo apunta a la centralidad de lo femenino, en una cadena de imágenes de mujeres que se yuxtaponen. Los contactos culturales son fluctuantes y se hacen también desde las señas de una identidad, las de unas “emigrantes venezolanas” en un espacio de fronteras porosas, abiertas a los intercambios con las “errancias” de otro extranjero, sin queja y hasta con humor (“te enseña a escribir tu nombre en árabe/contra un recuerdo de “Gallitos Azules”/ tropicordiosos”). Es una autoafirmación recurrente en el libro (“no me quejo de mis desplazamientos” (12), “desplazada voluntaria cruzada” (14). No es que todo sea celebración, pero predomina una voluntad de juego, de transformar las pérdidas y la dispersión en encuentros que equilibran lo perdido. Para Miguel Gomes se trata de un nuevo cosmopolitismo desengañado con la intolerancia de los discursos de pertenencia, pero que experimenta el desarraigo desde un ángulo “gozoso” (2017: 296). El goce estético se realiza a través de su uso del collage que Gomes compara con “montajes cinematográficos, específicamente einstenianos” (297). Si en el montaje hay algo que se corta, se pierde en el vacío, para formar otra unión, otra imagen, los espacios oscuros suelen ser compensados por el alumbramiento de una nueva imagen:

Josanna Jeffrey
sin pena ni gloria
no vienes
la última cerilla
es para la oscuridad (50)

La literatura venezolana reciente por razones conocidas puede caracterizarse en sus temas por una variada y conflictiva movilidad, de allí que la palabra errancia haya cobrado una

nueva vitalidad, ampliando la experiencia del desarraigo junto a la emigración y el exilio.

Este no ha sido –no ha pretendido ser– un análisis exhaustivo de la obra de tres escritores venezolanos. Solo he tratado de indagar las resonancias que despiertan en textos específicos suyos la errancia. Volvamos a Picón Salas y su continua vacilación frente a la subjetividad, su errancia como aventura interior pero también como miedo al error. Resulta elocuente que en “Confesión a la sordina” admita al representarse a sí mismo: “Temo que me estoy idealizando, aunque en este autorretrato espiritual hay también bastantes sombras” (1983: 6). Solo que las sombras son escasas. El protagonista suele ser un personaje ejemplar en sus textos autobiográficos.

Esta actitud autocomplaciente está, sin embargo, siendo revisada en la literatura venezolana. El auge reciente de la publicación de diarios por varios escritores venezolanos muestra un cambio de actitud ante esa subjetividad condescendiente para consigo misma. Entre los textos que he estudiado, los de Arturo Gutiérrez Plaza son los más significativos. Sus últimos poemas llevan la errancia espiritual no tanto a la confesión de puntos escandalosos, vertiente anecdótica que menos importa, sino a la confrontación con un espacio interior y público avergonzado por sus propios fantasmas, los de una sociedad reacia a enfrentar su responsabilidad en la búsqueda de mesías y paraísos delirantes. Este es el espacio vacío, el desierto que ya la literatura venezolana empieza a explorar y que quizá en los próximos años abra un poco la ventana al terreno de los fantasmas y demonios de una nueva subjetividad.

Bibliografía

- Álvarez, Cristian. 2008. “Mariano Picón Salas y la palabra *errancia*”. *Argos* 25 (48): 88-98.
- Belmonte, Luis Enrique. 2012. “Dios tenga piedad de los errantes”. *Exilios. Poesía latinoamericana del siglo XX*. Selección, prólogo e introducción de Marina Gasparini Lagrange. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Campos, Miguel Ángel. Prólogo de *Las heridas de la literatura venezolana*, de Violeta Rojo. Inédito.
- Di Donato, Dinapiera. 2013. *Colaterales/ Collateral*. Ed. bilingüe; tr. al inglés de Ricardo Alberto Maldonado. New York: Akashic Books/The National Poetry Series/The Center @Miami Dade College.
- Gasparini Lagrange, Marina. 2012. *Exilios. Poesía latinoamericana del siglo XX*. Selección, prólogo e introducción de Marina Gasparini Lagrange. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Gomes, Miguel. 2017. *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: Abediciones.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. 2012. “Dos patrias”. *Exilios. Poesía latinoamericana del siglo XX*. Selección, prólogo e introducción de Marina Gasparini Lagrange. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. 2017. “Mi pueblo nómada” [versión corta]. *Letra muerta*. Recuperado de Internet.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. “Mi pueblo nómada”. [versión larga]. Inédito.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. “Tierra de gracia”. Inédito.
- Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques. 2010. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Levine, David. 2017. “The Authoritarian Gambit”. *Lasa Forum*, vol. XLVIII 4: 1-2.
- Molloy, Silvia. 1996. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Picón Salas, Mariano. 1983. *Viejos y nuevos mundos*. Selección, prólogo y cronología de Guillermo Sucre. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rojo, Violeta. 2006. “Memoria y recuerdo: el país desde la literatura autobiográfica durante el gomecismo”. *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Equinoccio, 537-548.

- Santaella, Juan Carlos. 1993. “Mariano Picón-Salas o la pasión autobiográfica”. *Folios* 25: 20-21.
- Weintraub, Karl. 1991. “Autobiografía y conciencia histórica”. Trad. Ana M. Dotras. En *Problemas teóricos de la autobiografía*. Coord. Ángel Loureiro. Barcelona: Anthropos, 18-33.
- Zambrano, Gregory. 2000. “Autobiografía, memoria y ficción en la narrativa de Mariano Picón-Salas”. *Presente y pasado* 10: 142-159.

Secretas formas del yo: devenir “otro” en la literatura venezolana

Secret forms of the I: becoming other in Venezuelan modern literature

Juan Cristóbal Castro

Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá

Resumen

En el siguiente trabajo se busca indagar en torno a algunos gestos y escenas de despersonalización autorial en la literatura moderna venezolana. Me interesa evidenciar algunas situaciones de escritores de comienzos del siglo XX en donde no sólo se cuestiona la figura autorial, sino los presupuestos de la identidad cartesiana que desde el siglo pasado ha querido privilegiar a un sujeto criollo, masculino, virtuoso. Hablo en concreto de algunos rasgos e intervenciones de los escritores José Antonio Ramos Sucre, Teresa de la Parra y Rafael Bolívar Coronado.

Palabras clave: despersonalización, literatura, moderna

Abstract

In the following article I try to explain three gestures and scenes of authorial impersonalization in modern Venezuelan literature. I am particularly interested in showing some situations at the beginning of the XX century where not only was put into question the author as a discursive figure, but also the frame in which the cartesian identity is defined, considering that since the 19th century it has privileged a creole, white, masculine and virtuous subject. I am referring specifically to some interventions from writers such as José Antonio Ramos Sucre, Teresa de la Parra y a Rafael Bolívar Coronado.

Key words: impersonalization, literature, modern

Más que una entidad
es una toma verbal, un acto.

Jean Luc Nancy

La facultad de nombrar sólo le fue dada a un
ser capaz de no ser, capaz de convertir a esta nada
en un poder y a este poder en la violencia decisiva
que abre la naturaleza, la domina, la obliga.

Maurice Blanchot

Uno

Podríamos empezar estas líneas invocando a alguien llamado Otal Susi, el problema es que no sabemos quién es. Salvo su mención en unos poemas y otras referencias, su vida, su obra, es una completa incógnita. La razón no amerita mayor elucubración porque así se dio a conocer el poeta Salustio González Rincones a comienzos del siglo XX. Se trata de un anagrama que entra y sale de su obra, una especie de seudónimo, de personaje de ficción, que des-inscribe el valor del nombre propio y rompe el poder de su firma. Este gesto tiene correspondencia con la reflexión que hace Julio Garmendia en el cuento “El difunto yo” (1927) en una fecha cercana. donde el “alter ego” del protagonista, Andrés Erre, le roba sus bienes, su crédito y hasta su misma autoría al narrador. “Participo a mis amigos y relacionados de dentro y fuera de la ciudad que no reconozco deudas que haya contraído ‘otro’ que no sea ‘yo’” (85), dice el usurpador. Como se puede entrever a grandes rasgos hasta ahora, uno cuestiona la autoridad del nombre y el otro, la del sujeto como unidad, siguiendo quizás en eso lo que una vez Eugenio Montejo denominara como “escritura oblicua”.

¿Qué está pasando entonces con la autenticidad de la propiedad nominativa del escritor y su correspondencia con la unicidad de la persona en estas fechas? ¿Podríamos estar hablando de signos –leves, quizás- de cambio en la ficción venezolana, entendida esta ahora como medio de puesta en escena de nuevas formas de despersonalización?¹³

Es verdad que las condiciones de un inestable campo literario e intelectual ayudan

¹³ El término “despersonalización” ha sido usado en diferentes campos. La psicología clínica lo ha visto por ejemplo como sinónimo de trastorno disociativo, donde el sujeto se ve fuera de sí mismo. En este caso, yo sigo a Maurice Blanchot quien lo ve más bien como un efecto de la escritura literaria moderna en eso que llamó lo “neutro”. Si bien en sus trabajos se afina en la ambigüedad del paso de la primera a la tercera persona, yo creo que en los casos que analizo (algunos de los cuales no son estrictamente literarios) hay un cuestionamiento del “dispositivo persona”, tal como lo enuncia Esposito en *Tercera Persona: Política de la vida y filosofía de lo impersonal* (2009). Algo cercano quizás a lo que Rancière llama “palabra muda” y sobre todo a la literatura que define como “ese nuevo régimen del arte de escribir donde no importa quién es el escritor y no importa quién es el lector” (2011: 28).

bastante, un campo sostenido sólo por ciertas revistas, suplementos de periódicos y pequeños grupos cercanos al dictador de turno en el que las leyes de propiedad, los círculos de lectores, las imprentas y las instituciones educativas se movían de forma algo errática para reconocer el poder de las firmas desde el punto de vista mercantil y editorial, pese a tener notables iniciativas como *El Cojo Ilustrado*, *Cultura venezolana* o el proyecto de vanguardia *Válvula*, entre otros. Sin embargo, la imagen autorial se perpetuaba desde protocolos simbólicos de lealtad a unos valores, a una tradición, desde prácticas de reconocimiento en registros, estilos, textos, y desde las mismas políticas de publicación y circulación de los trabajos literarios que se consideraban por estos sectores como válidos. Sin dejar de obviar, por otro lado, que muchos presupuestos cartesianos sobre la unidad del sujeto racional seguían manteniéndose como lugar común en el ambiente, considerando que solo en ciertos círculos eran leídos los estudios freudianos y la literatura moderna que cuestionaba esta visión.

Quisiera a continuación reflexionar en torno a este tema en tres autores que escribieron en las primeras décadas del siglo XX. Me refiero a José Antonio Ramos Sucre, a Teresa de la Parra y a Bolívar Coronado. Por problemas de tiempo y espacio, no podré acercarme con lujo de detalles a sus exploraciones. Solo señalaré a grandes rasgos algunas de sus estrategias.

Dos

Empecemos con Bolívar Coronado, famoso falseador de textos y firmas. Ya en su apellido tiene la marca de un patrimonio nacional, de una paternidad simbólica, que pareciera ponerlo a prueba contra toda forma de autoridad que descansa en una autoría. No es casual que en uno de sus pocos registros biográficos termine rebelándose contra esta jerarquía al robarle episodios de la vida a su propio padre biológico: en el volumen primero de los *Apéndices de la Enciclopedia universal ilustrada europeo americana* (1918) dice que fue un “lancero de primera línea, en las guerras civiles” y que tenía bajo sus órdenes “el escuadrón de Sabaneros” (Castellanos, 1993: 158), cosa que fue vivida por su progenitor y no por él. ¿No resulta representativo y revelador para entender su aventura? Quitarle la vida al padre es, en cierta medida, desautorizarlo, des-paternizarlo¹⁴. Así lo hará con otras autoridades.

¹⁴ Para Esposito la “paternidad” es fundamental en la constitución del “dispositivo persona” que nos viene de la ley romana: “En el interior de tal mecanismo jurídico (...) solo los *patres*, vale decir aquellos que son definidos por el triple estado de hombres libres, ciudadanos romanos e individuos independientes de otros, resultan *personae* en el sentido pleno del término. Mientras que todos los demás –situados en una escala de valores decreciente, que va de las mujeres, los hijos, los acreedores y llega hasta los esclavos –se colocan en una zona intermedia, y continuamente oscilante, entre la persona y la no persona o, más tajantemente, entre la persona y la cosa: *res vocalis*,

Este ejercicio de “desautorización” se verá más claramente en su lucha contra el nombre propio y la firma, contra la “figura autor” estampada y sellada en formas nominativas. Para ello se valió de varios recursos. Primero, está la usurpación de nombres de otros: los más célebres son los de Daniel Mendoza para publicar *El llanero*, el de Agustín Codazzi para editar el libro *Obras científicas*, y el de Rafael María Baralt para dar a la impresión el volumen *Letras españolas: primera mitad del siglo XIX*. Segundo, está la descomposición verbal como parodia y puesta en crisis de la unidad nominativa: firmas como R. Oliva Brodoca, Dorile B. Covo O, E. V. Loronfacio, Liborano Dovac, no son sino anagramas de su propio nombre, o juegos combinatorios que se desprenden del mismo. Tercero, el uso proliferante, desmesurado, de la seudonimia: se habla de más de seiscientos nombres que usó, inventó y cambió.

Ahora bien, quien haya tenido curiosidad por seguir la empresa de Bolívar Coronado podrá confirmar la dificultad de ubicarla como una simple seudonimia. El autor más que usar nombres distintos, secuestra el de otros o cambia el suyo. De igual modo, es difícil ver estos enmascaramientos como heterónimos, siguiendo el recurso conocido del poeta portugués Pessoa, ya que no pretende recrear una personalidad. Su caso pareciera moverse entre ambos espacios, en un lugar intersticial donde la autoridad del nombre queda usurpada sin una subjetivación nueva o sin pretensiones de una configuración individual. Es un técnica de usurpación momentánea, menos biográfica que verbal o discursiva, lo que no obvia sus implicaciones metafísicas; no en balde en un momento le comenta a un amigo que le ha pedido uno de sus poemas, lo siguiente: “yo no soy poeta...yo soy Don Nada” (Castellanos, 1993: 73). Estas implicaciones muestran su lugar marginal dentro del orden discursivo del letrado y su rebeldía o resentimiento ante ello: “Yo no tengo nombre en la República de las letras”, dirá (180).

Ese “no tener nombre” es lo que lo lleva a enmascararse y romper el orden discursivo letrado, que en ese momento ha revivido sus contactos con España en lo que Claudio Maíz ha dado en llamar, siguiendo a Rodó, “patria intelectual”. En el libro *Constelaciones Unamunianas: Enlaces entre España y América (1898-1920)* (2009), el investigador propondrá que a finales del siglo XIX y comienzos del XX se arma una red intelectual hispanoamericana a partir de la lengua española y de la escritura en revistas, epistolarios y libros que conforma una especie de “comunidad imaginada”, en la que se piensa “nacionalmente” a partir de una conciencia de los

instrumento con capacidad de hablar, es finalmente la definición del *servus*” (2009). De esta forma la “autoridad” del nombre tiene un origen “paterno”, contra el cual “Bolívar” Coronado se rebela.

vínculos hispanoamericanos. Pues bien, Bolívar Coronado, que escribirá desde España y desde ahí plagiará nombres e identidades en importantes trabajos antológicos, irá minando así la figura autorial de ese archivo hispanista.

Su intervención descompone entonces la alianza de los autores de la república de las Bellas Letras por mantener un legado de firmas autorizadas para hablar del pasado y la cultura hispanoamericana. Entra subvirtiendo, desde otro lugar. Deshace, como buen mercenario, valiéndose de la escritura ajena. Hasta aquí sigo con el primer caso. Pasemos ahora a ver cómo pueden cuestionarse las estrategias de conformación de una vida personal grandilocuente, de una voz privada y nacional, republicana y personal, propias de autores heroicos.

Tres

El segundo caso de despersonalización es más conocido y opera dentro de la misma obra literaria, ya no desde la empresa nominativa, sino desde cierta retórica confesional y autobiográfica. Hablo por supuesto de José Antonio Ramos Sucre. Para el poeta cumánés, la primera persona del poema es siempre un “otro”, distinto a sí mismo. “Yo visitaba la selva acústica, asilo de la inocencia, y me divertía con la vislumbre fugitiva, con el desvarío de la luz” (“Antífona”, 322), se nos dice en uno de sus poemas, valiéndose de una retórica que repetirá en gran parte de sus trabajos. Guillermo Sucre había advertido que ello no es más que un recurso de metamorfosis: “el yo elocutivo corresponde a múltiples yo y éstos, a su vez, corresponden a las más disímiles personas poéticas” (1996: 32). Lo vincula así con el famoso “monólogo dramático”, usado por Browning, Pound o Eliot, destacando además el carácter ubicuo.

Pero esta encarnación plural e imaginaria de un “yo” autobiográfico, que apela a una vida personal irreductible, implacable, propia y privada, nos desconcierta por más de un motivo. En sus obras iniciales aparece en algunos poemas y de manera refractaria: una voz impersonal es la que describe los hechos en la mayoría de los textos, mientras que el pronombre personal se ve relegado a algunos trabajos y a temas de otras latitudes. Posteriormente, empieza a imponerse como un sello particular de su escritura. El tono lo veremos muy bien marcado en uno de sus textos más famosos, escrito tempranamente. En “La vida del Maldito”,

para contrarrestar el embelesamiento moralista de algunos discursos heroicos, se parte de la siguiente sentencia: “Yo adolezco de una degeneración ilustre, amo el dolor, la belleza, la crueldad” (146). En otro momento del mismo texto se llega incluso a exclamar: “yo quiero escapar de los hombres hasta después de muerto” (146).

El “yo” encarna un testigo alucinado de la historia, que en muchos casos no goza de ninguna auto-afirmación egolátrica o vital, sino por el contrario de una completa y absoluta negación. Este culto a la degradación moral y física, por otra parte, tiene un fin específico: poner en escena la decadencia de la voz letrada de la era republicana. No en vano algunos de sus primeros poemas más representativos encarnan la “voz” de héroes de la independencia. Esta retórica confesional nos retrotrae al inicio de *Triunfo de la libertad sobre el despotismo* (1817) cuando el célebre Juan Germán Roscio al comienzo de sus páginas confiesa: “Yo desconocía el idioma de la Razón. La práctica de los pueblos ilustrados y libres era en mi concepto una cosa propia de gentiles, y ajena a gentiles, y ajena a cristianos” (55). De igual modo lo vemos en el mismo *Delirio del Chimborazo* (1822) atribuido a Bolívar, donde se nos dice: “Yo venía envuelto con el manto del Iris desde donde paga su tributo el caudaloso Orinoco al dios de las aguas. Había visitado las encantadas fuentes amazónicas y quise subir al atalaya del universo” (24)¹⁵.

Este proceso va en paralelo junto con otro cambio significativo. En los primeros textos, el sujeto lírico se confunde entre textos históricos, mitológicos, literarios. Luego, en *Las formas del fuego* (1929), tal como nos propone Alba Rosa Hernández, el sujeto lírico viaja “a las zonas oscuras,



Caballo de Alirio Palacios

reprimidas o inconscientes” y asume más claramente ese “yo” malvado, perverso o en decadencia, que hemos advertido antes. Después, en *Cielo de Esmalte* (1929), el sujeto maligno, “protagonista del mal”, cede a la mirada del testigo o a la de la víctima de manera más clara (20). De forma que poco a poco, bien sea por degradación moral o por impedimento físico, la límpida figura heroica de ese “yo” confesional letrado va cediendo terreno al lector y al escritor, a alguien que se funde en la experiencia de lo leído. Dicho de otro modo: el yo heroico que se jacta de una vivencia auténtica de lo nacional, se borra o difumina en el yo lector que se une a lo leído.

¹⁵ Esta conexión la trabajo en el texto: “Ramos Sucre o el sacrificio de la página”, publicado en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 34 (2010).

Sin embargo, esto es bueno apuntarlo, no deja de seguir viviendo en la obra, ahora como un lector que presencia hechos de la historia y la literatura. Esa misma perversión amoral le sirve, en otras palabras, para adentrarse en los episodios del pasado, en extractos de las artes y la creación en general, para revivir esos momentos y servir de testigo de esa zona libresca que en esos tiempos en que vive el poeta se está reconfigurando; como si el hecho mismo de dejar de representar el modelo civilista del letrado, evadiendo las responsabilidades de la virtud del hombre público, ciudadano ideal de las repúblicas latinoamericanas, le diera la posibilidad de poder acercarse a esa zona oracular del archivo occidental.

Al final, sin embargo, nos sorprende constatar que en sus cartas personales está la misma retórica trabajando: “Yo poseo el hábito del sufrimiento, pero estoy fatigado de la vida interior del asceta, del enfermo, del anormal” (109), expresa en una carta en 1930 a Luis Yépez en un momento muy cercano a su muerte. ¿Qué sucede? Propongo una explicación hipotética y muy breve: que la herencia patrimonial de su ascendencia republicana, criolla (era sobrino nieto del Mariscal Sucre), cuyo discurso del “yo” fue problematizando en sus poemas, ahora se ha inscrito en su cuerpo y vida. No en balde entra en crisis en esos tiempos, porque junto al problema del insomnio se le une el problema de la esterilidad creativa: no puede escribir más.

El sujeto se rebela como máscara y esta a su vez termina tomando el rostro, el rostro del escritor. La escritura del poeta teatraliza esta desposesión, la pone en escena, y así diluye los presupuestos a partir de los cuales pensábamos el yo confesional, autobiográfico, tan marcado por el género epistolar de los grandes héroes, de los grandes letrados de la Nación. No es la única vía, ciertamente. Queda ver otros ejemplos. Sigamos ahora con Teresa de la Parra.

Cuatro

El último caso de despersonalización se da ya no en una obra literaria, sino más bien en unas cartas. Hablo de unas correspondencias que tuvo Teresa de la Parra con eminentes críticos e intelectuales, donde pone a prueba la autonomía del sujeto y las barreras entre la ficción y la realidad. Claro, ello corresponde a una convicción. En todo momento el “yo” es mirado con sospecha en su escritura. Se desdobra para criticarse, mirarse, valorarse. A Enrique Bernardo Núñez en un momento le dice: “...cuando se trata de escribir yo misma no me reconozco”, (1991: 544). En una misiva de diciembre de 1942, dice: “Pero es allí donde está el verdadero reflejo de mí misma, es decir, de mi yo de entonces, en ese exceso de romanticismo en que caemos a menudo en el trópico” (627); y, en otro texto dirigido a Eduardo Guzmán

Esponda en 1926, habla sobre el carácter dual de la conciencia: “No olvide que al igual de María Eugenia Alonso, todos los temperamentos sensibles (mujeres o artistas) llevamos dentro del alma esos yo diversos y contradictorios, tan raras veces de acuerdo” (596).

Pero no es sino en la célebre respuesta a Lisandro Alvarado, escrita en 1929, donde vemos todo su poder des-personalizador. Allí advierte con sorpresa para quienes esperan leer una confesión personal, un acto de desdoblamiento sutil e interesante. “He visto que en su nota crítica (¡y esto me satisface mucho!) usted prescinde casi por completo de Teresa de la Parra, pretendida autora de la novela *Ifigenia*” (565), dice para sorpresa de los lectores. Más adelante, incluso confiesa: “Muy halagada me tendría el comprobar su predilección por mí”, pero aclara que le “duele apagar a una rival” (566), ya que siente “por la pretendida autora” cierta “amistad sincera, donde se mezclan la compasión, el desdén y la simpatía” (566). De hecho, si bien la acusa de plagio: “cometió es cierto, la horrible indiscreción de hacer editar en París, bajo su nombre, ese diario íntimo que yo había destinado a los ojos de las polillas y a las manos amarillentas del tiempo” (566), no deja de perdonarla, porque “tal indiscreción ha sido expiada con creces” (566). Aprueba así cómo la escritora “retocó con esmero” (567) sus trabajos y su misma representación: “Exageró gentilmente mis defectos con una malevolencia impregnada de cariño y de bondad” (567). De igual modo, acepta la manera cómo mostró la ciudad capital, punto que era el flanco de críticas de Alvarado: “Sé que como yo, Teresa de la Parra aprecia mucho a Caracas, por la gentileza inofensiva de su maledicencia, siempre viva y alerta” (567).

¿Pero quién habla en la carta, si no es precisamente esta “pretendida” Teresa de la Parra, que aparece en una tercera persona ajena y lejana, que se coloca fuera del texto? ¿Desde dónde está la primera persona escribiendo, si su nombre es de otra, fuera de sí misma, en un lugar extraño? Al final aparece una firma que no es la de ella, sino la de su “ente de ficción”: María Eugenia Alonso. La autora en efecto borra su nombre y sobre todo la potestad de su autoría sobre su obra, y encarna la voz de uno de los personajes principales de su reconocida novela, difuminando las fronteras entre el género confesional, de carácter privado, personal, y la ficción novelesca que trabaja con la imaginación y la recepción pública.

No hay que olvidar que este gesto de despersonalización es el que trabaja en *Ifigenia* (1924). “El yo de *Ifigenia* –nos dice con gran lucidez Julieta Fombona– es un ella disfrazado, transparente, porque deja ver lo que María Eugenia no ve y, además, sabe más que ella” (1991: XVII). “En ella parece cumplirse la fórmula de Lacán: no soy allí donde pienso, luego soy

donde no pienso” (XVII), insiste la reconocida traductora venezolana. Recordemos también que, en cierta medida, Teresa de la Parra se vale del robo simbólico en un gesto inaugural de su escritura pública: la autora toma del diario de viajes de su hermana gran parte de los extractos del primer texto que da a conocer *El Diario de una Caraqueña (Por el Lejano Oriente)* (1920), gracias a lo cual logra llevar a cabo precisamente esta porosidad que prodiga entre registros ficcionales y reales¹⁶. Nada en efecto más puro y personal que la carta de un familiar, sobre todo en la Venezuela de finales del XIX y principios del XX tan sensible a la confesión, al género epistolar. Se gesta sí una primera traición, la filiación familiar, que abonará el terreno para otras traiciones propias de la literatura: la de la autoridad masculina y su pedagogía, la del sujeto cognoscente, autónomo, y su pretendida objetividad.

De igual modo hay otros desdoblamientos en la autora que no he mencionado. El primero es identitario y acaso algo insignificante: la autora, nacida en París el 5 de octubre de 1889, afirma que nació en Venezuela, es decir, se despoja del estatuto legal de su nacionalidad, y, a su vez, durante su vida no quiere instalarse en Caracas ni desarraigarse por completo, es decir, le interesa estar y no estar, vivir en una zona liminar. El segundo elemento es nominativo: a partir de 1922, como lo hace notar María Fernanda Palacios, Ana Teresa del Rosario Parra Sanojo, que usaba el seudónimo Fru-fru, se da en llamar Teresa de la Parra. “Decidí divorciar mi nombre del Ana (junta que nunca fue de mi agrado) y uniéndolo al apellido antiguo me hice un pseudónimo, antifaz, bajo el cual sólo me disimulo muy a medias”, explica (Palacios, 2005: 57). Pero la razón también tiene otros propósitos: además de vincularla con cierta tradición literaria, “cierta sonoridad del siglo de Oro” le permite desdoblarse, porque pensó que “de otra manera no iba a poder mantener mi personalidad social independiente de la otra, de la literaria” (57). Se convirtió así en dos: en “Ana Teresa Parra Sanojo, que se aburre a veces de escribir, y que no tiene entonces nada que ver con Teresa de La Parra...que hasta escribe novelas” (57). Por eso, tal como confiesa en una de sus conferencias: “Fuera del nombre, que ha quedado como distracción en las portadas impresas, no reconozco ya nada de mí en mis novelas” (Fombona, 1991: XXIV).

Tampoco habría que dejar de lado que detrás de este cuestionamiento del “yo” se debate también el lugar de la primera persona femenina dentro de la “república de las letras” venezolanas y el espacio público. Ya desde finales del siglo XIX, como nos muestran varios

¹⁶ Sigo aquí la tesis de Velia Bosch: “En 1920, en la revista *Actualidades*, dirigida por Rómulo Gallegos, publica *El diario de una Caraqueña (Por el Lejano Oriente)*, que fue en verdad el producto de la refundición de las cartas enviadas por su hermana María durante su viaje por el Japón, China y Manchuria” (1991: XXXV).

trabajos de Mirla Alcibíades o Paulette Silva, viene dándose una pugna silenciosa de la mujer por ocupar un lugar de representación menos doméstico y marginal¹⁷. No hay que olvidar que si bien la literatura novelesca empezó a ser vista como algo propio de la interioridad femenina, ajena a las demandas racionalizadoras y productivas de la burocracia estatal, así como del heroísmo militar o de la diatriba política, ello significó recluir al sujeto femenino en una idealización doméstica, maternal, viendo algunos de sus intereses como frívolos e insignificantes.

Para las primeras décadas de la dictadura de Juan Vicente Gómez este espacio femenino, si bien en constante tensión y reconfiguración, todavía era visto con algo de desdén por parte de cierto orden letrado, patrimonial. Basta con ver por ejemplo las configuraciones en el *Cojo Ilustrado* de la figura femenina, muchas de las cuales seguían idealizando a la mujer y desdeñando algunas de sus iniciativas de autonomía e independencia¹⁸. No hay que obviar el hecho de que la carta de Teresa de la Parra que he citado antes es una respuesta a otra misiva de Lisandro Alvarado, digno representante masculino del positivismo, en el que al parecer le recriminaba a la protagonista de su novela algunas de sus ideas “revolucionarias”, entre otras cosas más. Alvarado se concentra efectivamente en María Eugenia, cuyas ideas y reproches le parecen a Teresa de la Parra afines a las de Tía Clara y la Abuelita, de modo que la escenificación que lleva a cabo la escritora es claramente para desarmar la autoridad masculina y sus ánimos disciplinadores¹⁹. Este “otro yo”, distinto al autor, es precisamente el “yo” de la ficción que rompe el contrato que distribuye los órdenes entre lo real y lo ficticio para introducir un cuestionamiento de algunos de sus principios.

Cinco

Hasta aquí llega entonces mi exploración sobre estos tres gestos de despersonalización. Gestos, escenas y situaciones que desactivan los dispositivos de representación autobiográfica, los mecanismos de configuración discursiva del autor, y los presupuestos de la propiedad

¹⁷ En 1885 se publicó la primera novela escrita por una mujer, *El medallón* (Caracas: Imprenta Nacional, 1885. 164 p.) y la primera pieza teatral impresa: *María o el despotismo* (Caracas: Imprenta Nacional, 1885. 62 p.). Las dos fueron escritas por Lina López de Aramburu con el seudónimo de Zulima.

¹⁸ Hay varios estudios sobre ello. Ver tesis de grado: Tratamiento de la figura femenina en la publicidad de la Revista *El Cojo Ilustrado* de Ana María Gallardo.

¹⁹ “Entre 1925 y 1926, alrededor de *Ifigenia* se ha suscitado una suerte de polémica. Pero las objeciones no son literarias; la mayoría son voces conservadoras, más o menos radicales, indignadas por la filosofía emancipada de la protagonista, o por lo que consideran una burla a los fundamentos sagrados de la sociedad” (71, 72), señala María Fernanda Palacios en su biografía sobre la autora.

espiritual, simbólica, del escritor sobre la circulación de textos e interpretaciones. Momentos disruptivos dentro del proyecto creador de cada uno de ellos que desarman las herramientas autoriales y el poder arbóreo de los sellos de las firmas sobre sus escritos, resabios de la República de las Bellas Letras que todavía sobrevivían en esos tiempos industrializados.

Creo que es evidente notar las implicaciones de cada uno de ellos dentro del contexto nacional. Por primera vez en la literatura venezolana la escritura se repliega y empieza a pensar sobre sí misma, a tomar conciencia de su propia materialidad, de su propio poder simbólico, a ver algunos de sus dispositivos de control autorial, máscara o *parergon* que delimita el discurso²⁰. Si en Bolívar Coronado la despersonalización es nominativa, atacando el poder de la firma que consigna la propiedad de todo escrito, en Ramos Sucre es confesional, cuestionando la retórica autobiográfica y su apelación a la verdad del sujeto viviente. Teresa de la Parra, al igual que el poeta cumanés, se vale de la confesión, difuminando las fronteras entre el documento ficcional y el documento personal, entre la vida privada y la vida imaginada para, en su caso, desinflar ciertos mecanismos que buscaban recluir la voz femenina a algunos lugares de enunciación. Detrás de ello, como dije, vemos una toma de conciencia más lúcida de un nuevo orden discursivo donde el legado de la figura autorial patrimonial, masculina, privilegiada por el sujeto criollo republicano, está en crisis, abriendo la escritura literaria a nuevas subjetividades, a nuevas formas de representación.

²⁰ Gran parte de la literatura del siglo XIX venezolana, según nos muestra Belford Moré en su trabajo *Saberes y autoridades: institución de la literatura venezolana (1810-1910)* (2002), llevaron un pacto mimético, “con lo cual se descartaba la concepción de la literatura como discurso lúdico o deliberadamente ficticio” (104), cosa que pareciera ponerse en entredicho con ciertas obras del siglo XX y ciertamente en los gestos de despersonalización que hemos visto.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice. 1992. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Bolívar, Simón. 1982. "Mi delirio en el Chimborazo." *Escritos fundamentales*. Ed. Germán Carrera Damas. Caracas: Monte Ávila.
- Bosch, Velia. 1991. "Estudio crítico". *Obra: narrativa, ensayos, cartas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, XXVI-XXXVII.
- Castellanos, Rafael Ramón. 1993. *Un hombre con más de seiscientos nombres*. Caracas: Talleres Italgráfica.
- De la Parra, Teresa. 1991. *Obra: narrativa, ensayos, cartas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Esposito, Roberto. 2009 *Tercera Persona: Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fombona, Julieta. 1991. "Teresa de la Parra: las voces de la palabra". *Obra: narrativa, ensayos, cartas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, IX-XXVI.
- Garmendia, Julio. 1992. "El difunto yo". *La tienda de muñecos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 79-85
- Hernández Bossio, Alba Rosa. 1990. *Ramos Sucre: la voz de la retórica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Hernández Bossio, Alba Rosa. 2007. *José Antonio Ramos Sucre*. Caracas: C.A. Editora El Nacional.
- Maiz, Claudio. 2009. *Constelaciones Unamunianas: Enlaces entre España y América (1898-1920)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Moré, Belford. 2002. *Saberes y autoridades: institución de la literatura venezolana (1810-1910)*. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Ego sum*. Barcelona: Anthropos.
- Palacios, María Fernanda. 2005. *Teresa de la Parra*. Caracas: C.A. Editora El Nacional.
- Sucre, Ramos. 1999. *Obra poética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, Ramos. 1960. *Los aires del presagio*. Caracas: Monte Ávila.
- Sucre, Guillermo. 1996. "Ramos Sucre: la pasión por los orígenes". *Obra poética*, José Antonio Ramos Sucre. México: Fondo de Cultura Económica, 9-38.
- Rancière, Jacques. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Roscio, Juan Germán. 1983. *El triunfo de la libertad sobre el despotismo*. Monte Ávila Editores.

Volver al Futuro. *Imagen de Caracas* (1968) y *Parque Central* (1991)²¹**Back to the future. *Imagen de Caracas* (1968) and *Parque Central* (1991)**

Vicente Lecuna

Universidad Central de Venezuela

Resumen

Con la excusa de la celebración del cuarto centenario de la ciudad en 1967, Jacobo Borges, con el apoyo de Juan Pedro Posani y otros, organiza un “raro experimento” (Rangel, 2008) que se llamó *Imagen de Caracas*, con textos de Adriano González León e intervenciones de artistas y cineastas, en una estructura geométrica construida en un terreno baldío, donde estaba ubicada la urbanización *El Conde* (1926), y que luego ocuparía el complejo *Parque Central* (1970–1983). Muchos años después, Andrés Agustí presenta el film, *Parque Central* (1991), en el que muestra una fuerte mirada poética, desde varios ángulos y sujetos, de la ciudad de Caracas sobre el moderno complejo ya terminado, rodeado por la ciudad informal, popular y tradicional. Me propongo discutir la administración imaginaria del espacio urbano en ambos casos con la esperanza de establecer algunas conexiones entre las formas de mirar la ciudad, desde el raro desierto de un terreno baldío en pleno centro (1967) hasta el sobrecogedor hacinamiento desbordado hacia adentro (1991). Para ello me apoyaré en los planteamientos de Juan Pedro Posani (“El rascacielos y el imperialismo”, 1979), Gabriela Rangel “An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela, 2008) y Sandra Pinardi (“Residuos y cegueras: miradas desde una Caracas sitiada”, 2012).

Palabras clave: performance, vanguardia, cine, Caracas, documental, modernidad

Abstract

As part of the celebration of Caracas’s 400th anniversary, Jacobo Borges, with the support of Juan Pedro Posani and others, presented a “rare experiment” (Rangel, 2008) called *Imagen de Caracas* (1967), with texts by Adriano González León and many other participations by artists and movie makers, within an architectural structure built apropos in a vacant lot in downtown Caracas, where *El Conde* (1926) neighborhood used to be located and where *Parque Central* (1970-1982) will be built. Many years after *Imagen de Caracas*, Andrés Agustí released his short movie *Parque Central* (1991), showing a strong poetic gaze, from many angles and subjects, of Caracas, from *Parque Central* and vice versa. In this second case, we get to see *Parque Central* already finished, surrounded by the informal, popular and traditional city. In this text, I discuss the imaginary administration of urban spaces, in both cases. I show some connections between ways of looking at the city (from a rare wasteland in the middle of Caracas’s to the overwhelming overcrowding). In order to make my argument, I will seek support from Juan Pedro Posani (“El rascacielos y el imperialismo“, 1979), Gabriela Rangel “An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela, 2008) and Sandra Pinardi (“Residuos y cegueras: miradas desde una Caracas sitiada“, 2012).

Key words: performance, avant-garde, film, Caracas, documentary, modernity

²¹ Una versión preliminar de este trabajo se presentó en la reunión anual de Latin American Studies Association celebrada en San Juan, 29 de mayo de 2015.

Después de dos años de intenso trabajo y un gran terremoto, en junio de 1968 se inaugura el espectáculo o happening *Imagen de Caracas*, como parte de los eventos de celebración del cuarto centenario de la ciudad, en los terrenos en ese entonces baldíos de lo que había sido la urbanización más bien lujosa de El Conde –una de las primeras “científicamente realizada” a finales de los años 20, “con amplias avenidas, agua abundante y pura, red de cloacas perfectas” (1932) del lado sur del extraordinario y “provisional” Parque que tomó ese mismo nombre, diseñado alrededor de 1965 por Jorge Castillo, y que funcionó exitosamente hasta 1972 (Tenreiro, 2014). En esa misma urbanización también había tenido lugar, a comienzos de los años sesenta, la primera exposición del grupo de vanguardia El techo de la ballena, *Para restituir el magma* (1961), en el garaje de una de las casas del vecindario. La urbanización El Conde había sido parcialmente demolida apenas unos meses después de la exposición de El techo... para realizar un proyecto de intervención urbana que aún no estaba claro en aquel momento, pero que se compaginaba, de alguna manera, con el enorme, inacabado, postergado y constantemente violado Plan Rotival, concebido a finales de los años treinta por Maurice Rotival con la intención de modernizar la ciudad. *Imagen de Caracas*, promovida por el Consejo Municipal, no llegó a estar abierta al público mucho tiempo: de hecho, fue clausurada antes de que estuviera completamente terminada, apenas tres meses después de su inauguración, en agosto de 1968. La propuesta, se consideró en su momento, era muy política, según Marisol Sanz, y un desastre económico, según la contraloría del municipio. Los comisionados por el Consejo municipal para administrar el proyecto fueron Miguel Otero Silva, Alfredo Boulton e Inocente Palacios. Este último también actuó como director general del espectáculo. Palacios decía, saltándose un poco a la torera a la Ciudad Universitaria de Carlos Raúl Villanueva, que *Imagen de Caracas* fue:

el más ambicioso esfuerzo hecho en Venezuela de integración de las artes, combinando imágenes, colores, formas, varios niveles y tipos de arquitectura, movimiento, música, sonido, luz, palabra oral y escrita: todo aquello que estuviera disponible en el nuevo mundo de la expresión audiovisual. (130)

Imagen de Caracas coincide con el final del periodo intenso de la lucha armada en Venezuela, durante el gobierno de Raúl Leoni, el nacimiento de lo que luego se llamó la izquierda cultural, el INCIBA, la renovación universitaria y la puesta en marcha de proyectos que fueron ambiciosos herederos del llamado metabolismo y en general del “titanismo” estatal, que luego fue conocido con el lema de “La gran Venezuela”.

Dos años después comienza la construcción del complejo Parque Central, también

construido sobre los terrenos baldíos de El Conde, al sur del Parque. Así como *Imagen de Caracas*, Parque Central puede ser concebido como un gesto urbano muy ambicioso, concebido por sus arquitectos, Daniel Fernández Shaw y Enrique Siso, como una ciudadela, una ciudad dentro de la ciudad, autosuficiente, que combinaba usos residenciales con comerciales, de servicios, estatales e institucionales. Su construcción cubre un periodo de 13 años, hasta 1983, cuando se termina la torre Oeste y estalla el viernes negro, dejando incompleta la obra y muchas otras cosas.

Veintitrés años después de *Imagen de Caracas*, en 1991, y ocho años después de la culminación del complejo Parque Central, se estrena la película *Parque Central* de Andrés Agustí, una muy poética e inteligente mirada del complejo, una propuesta sobre el diseño urbano, la modernidad, la ciudad, la ciudadanía, los recorridos y sobre todo sobre la mirada misma. La película de Agustí, que no es narrativa ni tampoco exactamente un documental, aparece en un momento complejo, duro para Caracas, tan duro como el año de *Imagen de Caracas*, 1968. La película de Agustí aparece en un raro momento entre el Caracazo (1989) y los fallidos golpes de Estado posteriores (1992).

En esta película la ciudad informal rodea los bordes del complejo Parque Central: la ciudad moderna mira hacia sus extramuros y la ciudad tradicional y parcialmente modernizada mira a Parque Central, su nuevo centro, produciendo contrastes y ambigüedades, mostrando las limitaciones, refracciones, especulaciones, fracturas y a la vez la belleza y el quebranto del proyecto moderno venezolano urbano de la época. Agustí se detiene en el detalle de la mirada de Parque Central sobre la ciudad y viceversa, y marca unas diferencias importantes. Parque Central mira todo, mira incluso desde sus adentros. Pero no toda la ciudad mira a Parque Central. Está ahí siempre Parque Central, pero como reflejo. Es un espejo, sin identidad propia. La suya es la de los ciudadanos.

Me interesa enfatizar este gesto público que se muestra en la película de Agustí como una manifestación del Estado en tanto gran diseñador de la ciudad de Caracas, y a la vez de la modernidad como un espejo, que desde atrás mira a los ciudadanos, pero que no permite que los ciudadanos la miren, como los espejos de los interrogatorios policiales, como el Curtain Wall de Parque Central.

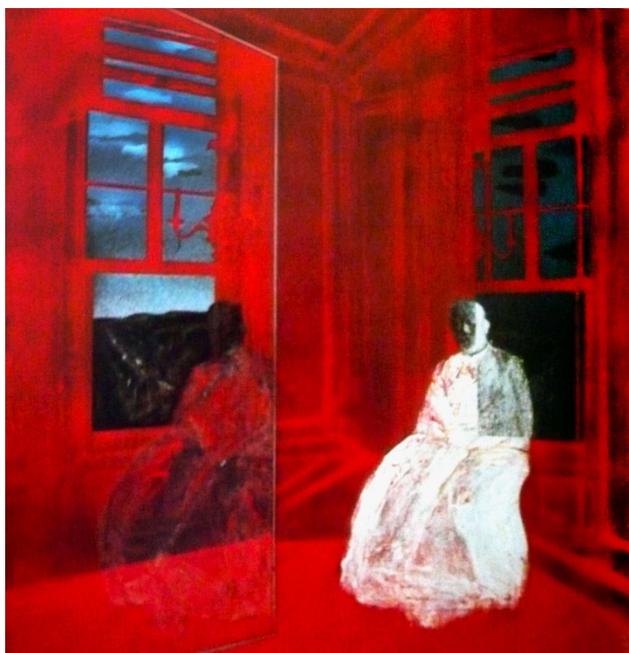
Volvamos a *Imagen de Caracas* por un instante. En este espectáculo se revisa una historia polémica de la ciudad, con tecnologías que apelan a la simultaneidad. *Imagen de Caracas* supone una ciudad desde la vanguardia, una ciudad moderna, quebrada, con saltos temporales y

espaciales, una ciudad del Boom de la narrativa latinoamericana, para decirlo con una imagen literaria. Y esa ciudad imaginada, unos años después, en 1970, comienza de hecho a construirse en ese mismo lugar. Esa ciudad es el complejo Parque Central.

La película de Agustí muestra el ocaso de ese sueño de una modernidad heterogénea, muestra sus límites, su paralización. No muestra su fracaso exactamente. No es una visión pesimista la de Agustí. Es una propuesta repleta de matices, un proyecto fotográfico insólito. El complejo Parque Central no es El Helicoide, por supuesto, sobre el que volveremos más adelante, que se convirtió en una ruina antes de inaugurarse, una ruina habitada, y que por eso tiene un significado más claro. Agustí muestra, más bien, en *Parque Central*, una presencia constante, sobrecogedora, desproporcionada, que se puede ver desde toda la ciudad, que está en todas partes, de alguna manera, y que desde ella se puede ver toda la ciudad. Un faro ubicuo que refleja, que no se deja penetrar.

Entre estos polos, entre *Imagen de Caracas* de 1968 y *Parque Central* de 1991, hay una enorme puesta en escena de la imaginación del Estado venezolano que se sobrepone a dos “fallas” políticas, a dos fracturas. La primera tiene que ver con la lucha armada (y el asunto telúrico del terremoto) y la segunda con los importantes sucesos políticos que van del Caracazo de 1989 a los golpes de estado de 1992. En ambos casos se trata de la puesta en escena de la modernidad, de su apuesta por la escala XL, como diría Rem Koolhaas, y también de la crítica de esa escala.

Para decir esto consigo inspiración en *El Estado Mágico* (2002) de Fernando Coronil, particularmente tomo en cuenta la tesis central de su libro, basada en José Ignacio Cabrujas: “Como brujo magnánimo, el Estado se apodera de sus sujetos al introducir la condición o situación de receptividad para sus trucos de presdigitación” (5). Me interesa apoyar esa tesis y a la vez discutirla. Tanto *Imagen de Caracas* como la película *Parque Central* pueden ser vistas como trucos de prestidigitación, desde adelante, o como



Ayer de Jacobo Borges

revelaciones, desde atrás. Desde atrás se ve el truco, quiero decir.

Los artistas principales de *Imagen de Caracas* son Jacobo Borges (que imagina la escenografía y el concepto general), Juan Pedro Posani (que crea el llamado “dispositivo ciudad”), Mario Robles (que hace gran parte de los aportes audiovisuales), Josefina Jordan, Jorge Chirinos, entre otros. Sin embargo, se calcula que participaron unas 5.000 personas en la producción para generar una historia de Caracas desde la Conquista hasta el 23 de enero de 1958 (Sanz, 1996: 22). Según Inocente Palacios, “El objetivo principal era contar la violenta historia de cuatrocientos años de nuestra ciudad” (1970: 130). Gabriela Rangel lo ve como un “excepcional experimento, rara vez mencionado como preludio para el arte contemporáneo venezolano” (2011: 2). Rangel da a entender que es, precisamente, el más importante antecedente de arte no objetual.

El dispositivo era, según ella:

una compleja arquitectura a la cual el público accedía por una entrada lateral y en cuyo interior se levantaba una estructura de formas geométricas configuradas a la manera de ciudadela recorrible con andamios sostenidos por tubos, columnas, rampas, reflectores. Ocho pantallas gigantes modulares, y cubos suspendidos del techo a alturas y niveles variables. En ese espacio sucedían proyecciones únicas, simultáneas y múltiples de filmes cuya acción era narrada de manera no lineal (5)

El espectáculo lograba un objetivo político, una denuncia. Cuenta Josefina Jordán que en un momento de *Imagen de Caracas* las formas geométricas se elevaban, sonaba música pop en vivo y se mostraban películas de obreros de 1968 saliendo de las fábricas, con la voz de Simón Bolívar en *off*, que decía: “Acordaos que soy venezolanos, caraqueños (...) ¿Cómo podréis vivir sin ser libres? (...) libertadores o muertos será nuestra divisa” (Colomine, 1983). Luego se mostraban películas que representaban a los campesinos liderados por Juan Francisco León a mediados del siglo XVIII, rumbo a Caracas, para protestar contra la compañía Guipuzcoana. Para Lourdes Blanco, citada por Rangel, fue un “proyecto cinematográfico fallido” (2011: 4). Y en general la prensa de la época no fue generosa con *Imagen de Caracas*. Todo lo contrario.

De cualquier manera, *Imagen de Caracas* hacía ver un Estado poderoso, que era capaz de administrar la vanguardia artística, y poner en sus manos la celebración de su cumpleaños. Según Sanz: “Puede decirse que IC prolongó el espíritu vanguardista de los sesenta bajo el ala oficial” (1996: 59). Bonita contradicción esta, fundada sobre premisas que hacían colapsar el pasado y la modernidad, a partir de, según Sanz, “El movimiento, la simultaneidad y la participación” (43).

Al final, el espectáculo fue intervenido por la contraloría del Consejo Municipal. Estaban

“disconformes con el contenido del espectáculo, juzgado como excesivamente político” (Sanz, 1996: 25), como dijimos al comienzo. Por todo lo antes mencionado, pienso que este espectáculo propone una forma particular de entender la ciudad, el espacio urbano, como un acuerdo entre el Estado y la vanguardia, de una manera similar a la que se realizó en la Ciudad Universitaria de Carlos Raúl Villanueva, que combina la ambición autoritaria y grandilocuente del dictador Marcos Pérez Jiménez con la idea de integración de las artes del arquitecto.

La película *Parque Central* (1991), como ya mencioné, fue escrita y dirigida por Andrés Agustí, quien también hace la dirección de fotografía. Agustí tiene una larga e impresionante carrera en el cine venezolano. Ha sido realizador, camarógrafo, productor, director de fotografía, director, guionista, docente en la Escuela de cine de San Antonio de los Baños de La Habana y en muchos otros lugares. Es además profesor de la Escuela de Medios Audiovisuales de la Universidad de Los Andes, Mérida.

Sobre su película, Rodolfo Izaguirre dice algo notable:

(...) encuentro en *Parque Central* (...) una resonancia que va más allá de la simple observación de Caracas. Sin palabras, las imágenes animan el discurso que cada espectador quiera desarrollar sobre la permanencia de la ciudad y la presencia en ella de todos y cada uno de nosotros, ya que desde cualquier lugar donde nos encontremos siempre estaremos viendo la Torre del Parque Central como si ella fuese un ojo que todo lo observa y controla, una suerte de majestuoso ser tutelar que rige los destinos de la ciudad, la fulguración de sus glorias y la oscura respiración de su eterno desamparo. (2011: 3)

Un ojo en el que se miran mirados los caraqueños, en el que se reflejan: el sueño liberador y democrático moderno convertido, al final, en una torre de vigilancia que mira, y que en ella no se ve nada más que un reflejo, el reflejo de los ciudadanos, de la luz de Caracas, de sus casas, de su montaña. Un punto ciego. La imagen de Agustí no es amenazadora ni terrible. Es poética, múltiple y amable. Agustí mira con ternura ese gran proyecto moderno, sin dejar de mostrar que da al traste con su entorno, que luce solitario, raro, ignorado, al lado de una ciudad tan distinta a él, ajena.

En el libro *Afterlives of Confinement* (2012) Susana Draper examina un raro e interesante proceso que ocurrió en el Cono Sur: algunas cárceles y centros de tortura de las dictaduras pasaron a ser centros comerciales y culturales en la democracia. Esto le sirve a ella para adelantar la tesis de que el neoliberalismo, de moda en aquel entonces, proponía una relación directa entre aumento del consumo y aumento de la democracia, ecuación que ella cuestiona, por supuesto, pero que fue, y es muy común. En ambos casos los ciudadanos, antes y después, seguirían presos. Primero de la dictadura, y luego del mercado. En el caso venezolano tenemos

un interesante ejemplo inverso. El Helicoide, concebido como centro comercial, devino cárcel y panóptico, entre otras muchas cosas, como argumenta Celeste Olalquiaga.

Pero este no es el caso del complejo Parque Central (en el medio de *Imagen de Caracas* y de la película de Agustí), que puede verse, más bien, como inofensivo en su monstruosidad, en su gigantismo. Ni cárcel devenida en centro comercial, ni centro comercial devenido en cárcel. Podría pensarse, más bien, como un lugar que encarna todas las contradicciones del Estado venezolano, sus gestos ampulosos y su velocidad, su deseo de producir una modernidad veloz, total. A la vez muestra lo contrario: la ciudad informal que prospera al lado de estos gestos desarrollistas.

El espectáculo *Imagen de Caracas* y la película *Parque Central* pueden verse como imaginaciones urbanas quebradas, construidas sobre las fallas, sobre las costuras de la última, por ahora, modernidad venezolana.

Bibliografía

- Agustí, Andrés. *Parque Central*. South Production Limited y Canal 4 TC. 1991.
- Colomine, Luisana. *Imagen de Caracas* (alrededor de 1983) Serie Testimonios. División de Cine y de Video, Dirección de Servicios Audiovisuales, Biblioteca Nacional.
- Coronil, Fernando. 2002. *El Estado Mágico*. Caracas: Nueva Sociedad/ CDCH-UCV.
- Draper, Susana. 2012. *Afterlives of Confinment*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Izaguirre, Rodolfo. 2011. "Papel Literario". *El Nacional*, 23/7/2011.
- Olalquiaga, Celeste. 2014. "Tropical Babel". *Failed Architecture*.
<https://failedarchitecture.com/tropical-babel/>
- Palacios, Inocente, Adriano González León y Cesar Rennert. 1970. "Imagen de Caracas". *The Drama Review* 2: 130-137.
- Rangel, Gabriela. 2011. "El arte de los rincones: notas sobre las experiencias no-objetuales en Venezuela". *E-misférica* 8.1: s.p.
- Sanz, Marisol. 1996. "Imagen de Caracas: historia, imagen y multimedia". *Objeto Visual* 3: 21-61.
- Tenreiro, Oscar. 2014. "Una pequeña historia necesaria (V)". *Entre lo cierto y lo verdadero*.
<https://oscartenreiro.com/2014/01/18/una-pequena-historia-necesaria-v/>
- Sin autor. 1932. "Urbanización el Conde". *Revista Elite* 332: 2.

ENTREVISTAS



Autorretrato con muñecas de Armando Reverón

Tradición y traducción: una conversación con Rodrigo Blanco Calderón

Gustavo Guerrero

Cuentista, novelista y universitario, Rodrigo Blanco Calderón (Caracas, 1981) es uno de los escritores más destacados de las generaciones emergentes en estos últimos años. En Venezuela obtuvo el Premio Monte Ávila en 2005 y fue ganador del Concurso de Cuentos del diario *El Nacional* en 2006. En 2007, fue incluido en la legendaria lista de Bogotá39, el canon de los 39 escritores latinoamericanos más prominentes de menos de 39 años elaborado por el Hay Festival. En 2013, fue escritor invitado del célebre International Writing Program de la Universidad de Iowa y, como secuela de esta estadía, uno de sus relatos, “Emuntorios”, fue incluido, en 2014, en *Thirteen Crime Stories from Latin America*, el volumen número 46 de la prestigiosa revista *McSweeney's*.

Blanco Calderón es autor de tres libros de cuentos publicados en Venezuela: *Una larga fila de hombres* (2005), *Los Invencibles* (2007) y *Las rayas* (2011). En 2016, publicó en España y en Francia su primera novela, *The Night*, pronto traducida además al holandés y al checo. Se trata de una obra ambiciosa y compleja que, lejos de pasar desapercibida, ha sido objeto de una notable recepción crítica en ambos lados del Atlántico. Con ella se hizo merecedor, en 2016, del premio Rive Gauche en París.

Nuestra breve conversación gira esencialmente alrededor de esta novela, pero al mismo tiempo trata de abrir una puerta para acercar a los lectores a la trayectoria, a las lecturas y a las opiniones de una de las jóvenes voces más originales y rigurosas de nuestra literatura reciente.

-Si te parece, podemos empezar la entrevista hablando del primero de los dos términos: tradición. En la reseña que publica en *El Universal* de México hace ya unos seis meses, Christopher Domínguez-Michael situaba *The Night* en el linaje de la novela total latinoamericana, el de los novelistas que, como él mismo escribe, fungen de *ontólogos de cabecera* de su nación respectiva. Tu tradición primera, según Domínguez-Michael, sería así la de la tribu del boom y la del último Bolaño. ¿Qué tan cómodo te sientes en esa foto de familia?

- *No soy fotogénico. Y, normalmente, me cuesta reconocermé en las fotos. En lo que se refiere al texto de Christopher Domínguez-Michael, me sorprendió la denominación de "novela total" para The Night. La complejidad y relativa extensión de mi novela fueron un descubrimiento simultáneo al propio proceso de escritura. De manera que, desde el punto de vista de la intención, no tuve en ningún momento esa pretensión de*

totalidad en mi mente. Pero ya se sabe que las intenciones y hasta las declaraciones de los escritores sobre la propia obra suelen tener poca o ninguna incidencia en el destino de los libros. Y está bien que sea así.

Del boom he sido un lector diletante. He disfrutado enormemente a los autores y obras que lo conforman sin sentir la angustia de las influencias. De hecho, en mi formación de lector tuvo más influencia un autor como Alfredo Bryce Echenique que alguien como Julio Cortázar, por ejemplo.

Con Bolaño la filiación sí me parece evidente y hasta inevitable. Creo que todos los narradores nacidos a mediados de los setenta y en los ochenta, al menos en Latinoamérica, estamos enfrentando el reto de cómo escribir después de Bolaño. Mi estrategia, desde mis primeros cuentos y hasta The Night, ha sido la de no oponer resistencia a su influjo, y al de Piglia, y más bien dejarme llevar. Pero siempre atento a las desviaciones de esas corrientes mayores, que es donde puede uno empezar a destilar su propia fuente.

-Quisiera retener el tema de las desviaciones de las corrientes mayores, ya que estamos hablando de la tradición. Desde su desaparición en 2003, la obra de Bolaño ha corrido por muchos derroteros distintos. ¿Cuál es el Bolaño que te interesa hoy y cuál el que descartas? ¿Y qué me dices de Piglia? ¿Cómo lees hoy, después de su desaparición, al novelista y al crítico?

-He leído casi toda la obra de Bolaño. Aún me falta por leer El espíritu de la ciencia ficción. Así como los materiales que al parecer aún quedan por exhumar en el insondable "baúl" de sus manuscritos inéditos. Y todo en Bolaño me interesa. Sin embargo, permanezco fiel al primer impacto que provocó en mí Los detectives salvajes. La leí en tres días, entre el 31 de julio y el 2 de agosto de 1999. Tuve la suerte de conocer a Bolaño cuando vino a Caracas para recibir el premio Rómulo Gallegos. Y esos pocos minutos que conversé con él, así como la dedicatoria que puso en mi ejemplar de Los detectives, son parte de mi tesoro personal.

Cada uno o dos años releo la novela y su fuego permanece intacto: pocas novelas como esa me transmiten la fiebre y la angustia de la escritura. El modelo del relato de viaje aplicado a la busca de un escritor perdido y que encarnaría de alguna manera un ideal romántico del creador, es la otra marca de Bolaño que aún percibo en mis días. Esa llamada al desierto, aunque el desierto sea el infierno.

Del conjunto de su obra, creo que títulos como Los sinsabores del verdadero policía, o los relatos de El secreto del mal terminarán siendo (si es que no lo son ya) libros que solo interesarán a los especialistas y creyentes de Bolaño.

Del Piglia narrador me interesa su trabajo hasta Plata quemada. Novelas como Blanco nocturno y El camino de Ida representan una declinación de ese magnífico ciclo narrativo que se inició con Respiración Artificial hacia 1980, en mi opinión el más importante de la narrativa en español de los

últimos treinta años y que ha concluido con el reciente fallecimiento de Piglia, en enero de 2017.

Lo mejor del Piglia más reciente está, en cambio, en ese ciclo ensayístico-narrativo-reflexivo deslumbrante constituido por libros como Formas breves, El último lector y los ansiados volúmenes de sus diarios que están apareciendo ahora. Aunque no descartaría que Piglia, ese viejo zorro que en medio de la enfermedad y hasta el último día de su vida se aferró a la palabra, nos regale una nueva novela o un conjunto de relatos póstumos que tengan la magia, el desparpajo y la lucidez de sus mejores momentos.

-Piglia no dejó de pensar en ningún momento de su trayectoria, ni como novelista ni como crítico, en su lugar dentro de la tradición argentina, mientras que Bolaño prefería verse y pensarse a sí mismo dentro del mapa de la patria grande, como un escritor latinoamericano. ¿Dónde te situas tú con respecto a esas dos maneras de posicionarse ante el pasado?

Piglia podía darse el lujo de no tener que "pensarse" fuera del marco de la literatura argentina por el "factor Borges". No en vano afirmó que Borges hizo en su obra una especie de síntesis de las tradiciones y los autores mayores de la literatura universal: Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare, Schopenhauer están en Borges. Por otra parte, la literatura argentina también asimiló a aves eternamente de paso como Gombrowicz o Paul Groussac, que encontraron en la Argentina algo más que un asilo territorial, sino también lingüístico. Por no mencionar a escritores como Hudson y Arlt, cuyas biografías ya arrastraban consigo la hibridación cultural.

El caso de Bolaño funciona exactamente al revés. Es él quien se vio forzado a salir del espacio nacional para poder vivir y escribir. Y en ese tránsito fue haciéndose escritor y configurando una tradición donde las particularidades chilenas, mexicanas y españolas terminaron fundidas.

En el mío, digamos que lo "nacional" ha dejado de ser un criterio importante cuando me veo obligado a tratar de situarme, a reflexionar sobre cómo circulan mis lecturas en el mapa de las literaturas actualmente. Mis afinidades van desde autores venezolanos como José Antonio Ramos Sucre, Darío Lancini, Francisco Massiani o el mismo Rómulo Gallegos, pasando por el puente "latinoamericano" de un Piglia o un Bolaño, hasta autores que me son francamente cercanos como Ismaíl Kadaré, Irène Némirovsky o Philip Roth. Tratar de establecer un criterio unificador de esas referencias basado en lo nacional, o su equivalente contrario, lo global, es forzado.

Para mí la instancia que permite crear un mapa más fiel de las filiaciones y las diferencias es la relación entre la cultura escrita y los formatos de creación ligados a las nuevas tecnologías y a la llamada cultura de masas. Cuando yo leo a un autor como Mario Bellatín, por ejemplo, me doy cuenta de que no tengo nada en común con él. Pertenece a tradiciones (a decisiones de lectura y escritura) totalmente distintas. Al menos, el Bellatín posterior a Salón de belleza, que es una joya. Me refiero al Bellatín más reciente, que se jacta de no leer, o de escribir novelas súbitas en su teléfono celular, etc.

Y si me presionas, te diría que todo se resume en lo siguiente, para poner un ejemplo claro y fresco: los que están y los que no están de acuerdo con el premio Nobel de Literatura otorgado a Bob Dylan. Yo estoy entre los que no está de acuerdo. Yo estoy con mi querido Borges, viéndolo traducir el Urn Burial de Browne, mientras el mundo se vuelve Tlön.

-Quisiera hacerte una pregunta más a propósito de la tradición. Se trata de un asunto recurrente en las discusiones sobre literatura venezolana en estos últimos años, así que no te sorprenderá. ¿Cómo entiendes la escasa presencia de autores y libros venezolanos no solo en el mercado internacional de la traducción y la edición, sino aun en otras instancias de difusión como las universidades en Europa o Estados Unidos? Dicho en otros términos: ¿por qué se lee tan poca literatura venezolana en el extranjero? ¿Y por qué se tiene la sensación de que, en años recientes, con casos como el tuyo o el de Barrera Tyszka, se está esbozando un cambio de tendencia?

Esa es, quizás, la pregunta más recurrente en el mundo literario y editorial venezolano. Se le pueden dar muchas respuestas, pero yo me concentraría en dos. Una respuesta política y una respuesta literaria.

La política tiene que ver con la historia contemporánea de Venezuela. Digamos, desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy. Y dentro de ese bloque de tiempo hay dos periodos a considerar: el de la «democracia representativa» (1958-1998) y el de la llamada «democracia participativa» impulsada por Hugo Chávez y cuyo resultado programado ha sido la dictadura actual del régimen de Nicolás Maduro (1999- hasta hoy).

Durante los cuarenta años de democracia, Venezuela fue una excepción en América Latina. Su estabilidad, bonanza y sistema de libertades convirtió al país en un destino codiciado por emigrantes tanto europeos (que huían de la guerra) como de la propia América Latina (que huían de las episódicas dictaduras tropicales y del cono sur). Esta relativa armonía de la democracia venezolana tuvo el costo estético de que nuestra literatura, en el contexto del boom y del post-boom, no pareciera interesante. Como bien lo señala Ana Teresa Torres en un ensayo involuntariamente profético: Venezuela no ofrecía ni el romanticismo de una Revolución, como la cubana, ni el drama de las tragedias del sur, como Uruguay, Chile y Argentina. O de una guerra como la que por entonces sufría Colombia. Desde el punto de vista del pathos, éramos poco mercadeables.

A partir de diciembre de 1998, con la llegada de Hugo Chávez al poder, esta situación cambia. En pocos años, Venezuela pasa a ser el centro de una supuesta revolución bolivariana que va a tener efectos globales. La destrucción y el saqueo que sufre Venezuela bajo el chavismo produce unos números de guerra: más de 200 mil asesinatos desde 1999 hasta hoy y más de dos millones de venezolanos que han emigrado. Dentro de esa emigración está buena parte de nuestros escritores y profesores universitarios de literatura. Sería lógico pensar

que una consecuencia positiva de nuestra tragedia es que estos emigrantes se convertirán, si es que ya no lo son, en antenas promotoras de la literatura venezolana en el exterior.

La respuesta literaria, fíjate, no es menos compleja, porque apunta a las propias responsabilidades del mundo literario-editorial venezolano. La democracia propició proyectos editoriales magníficos como Monte Ávila y la Biblioteca Ayacucho, que tuvieron impacto internacional y que aún hoy se recuerdan, pero que también marcaron con cierto paternalismo adormecedor a nuestros escritores. Julio Miranda, en un libro fundamental que se titula El gesto de narrar, sacaba la cuenta de la cantidad de libros publicados por escritor entre los años 1960 y 1987. El saldo es desolador: un promedio de sólo dos libros por autor en un periodo de 27 años.

Dentro de este panorama «distendido», por llamarlo de alguna manera, hay importantes excepciones. Autores como José Balza, Elisa Lerner, Victoria de Stefano, Ana Teresa Torres, Eduardo Liendo o Ednodio Quintero, por nombrar apenas algunos, que han tenido una obra sólida en cualquier contexto de país.

Sin entrar en juicios de valor sobre las propias obras, creo que lo que define a los escritores venezolanos actuales es, quizás, una conciencia o una ambición mayor de conectar la escritura a unos lectores. De concebir la escritura de libros con el objetivo de que sean publicados y leídos. Esto puede parecer una perogrullada, pero a veces me da la impresión de que en la literatura venezolana ha habido una corriente muy fuerte que concibe la literatura como una especie de comunicación mística, orientada principalmente a los espacios etéreos y al silencio.

Yo también creo, como bien señalas, que algo de esta situación de desconocimiento de la literatura venezolana en el exterior está cambiando. Y no deja de ser una ironía cruel que en el instante histórico en que Venezuela está más aislada del mundo, su literatura finalmente comience a filtrarse en otros contextos. El alcance de esto aún está por verse. Y como soy parte implicada, mi perspectiva obviamente puede llegar a ser o demasiado severa o demasiado entusiasta.

-Tu novela ha sido acogida por la crítica y los lectores, dentro y fuera del país, como una ficción necesaria para entender la situación de la Venezuela actual, menos en el plano factual que en el propiamente imaginario: ese que forman las fantasías, las pesadillas y los miedos de una sociedad. Lo curioso es que no te hizo falta mencionar en ningún momento al comandante Chávez ni al presidente Maduro, para ofrecernos esta soberbia pintura negra, como si, en el fondo, la locura, la deriva de Venezuela se alimentaran también de otras fuentes acaso menos palpables y evidentes. ¿Es lo que simboliza aquí la figura del psiquiatra como alter-ego del escritor?

Es que, la verdad, a mí no me interesa la figura de Hugo Chávez. Si uno lee Ubú Rey y Doña

Bárbara, allí está descrito y resumido el personaje. Y por eso no quise mencionarlo ni una sola vez en mi novela. No me interesa lo coyuntural, que sirve en *The Night* como mero contexto, sino cierto modo en que venía funcionando la sociedad venezolana y que dio como resultado la tragedia en la que ahora estamos metidos. Eso para referirme al aspecto «político» de la novela, que en realidad fue un resultado de la escritura y no un presupuesto de partida.

Miguel Ardiles, psiquiatra forense, es un personaje que creé en el año 2002, si no me equivoco. Su oficio es muy útil para contar historias. El psiquiatra es un punto de cruce entre las historias privadas y las historias colectivas. Me parece un sustituto de lo que fueron los sacerdotes confesores hasta el siglo XIX. Y aún más interesantes pues estamos en una época posterior a la religión y es más difícil prever las consecuencias de los traumas individuales sobre lo real compartido.

En ese sentido, ese personaje es un alter ego porque es el personaje que más aparece en mis ficciones encarnando, además, la función narrativa. Pero en sí mismo es el que menos conozco de mis personajes. Y esa me parece una buena manera de describir lo que es un narrador para mí: el que cuenta las historias de los otros porque no tiene nada propio que contar. O porque no puede contar la historia personal.

-Para pasar al segundo tema de la entrevista, y ya que eres uno de los escritores venezolanos que están siendo traducidos últimamente a varios idiomas, quisiera preguntarte qué aprendiste de la traducción de tu novela al francés. ¿Cómo fue ese intercambio de preguntas con Robert Amutio, que es también el traductor de Bolaño y de Piglia? ¿Cómo te leyó Robert y cómo crees que se te leyó en Francia, sobre todo después del premio Rive Gauche?

La experiencia con Robert Amutio ha sido de las más gratificantes que he tenido en el proceso de edición de un libro. Siento que aprendí muchísimo al poder acompañarlo en el proceso de traducción al francés de mi novela. Robert me enviaba ristas de preguntas, algunas tan rigurosas, que me obligaron a revisar de nuevo y a corregir páginas y pasajes que yo consideraba "cerrados".

Creo que ahora soy aún más consciente de las particularidades del idioma, de cualquier idioma, pues trato de incorporar la perspectiva de un "traductor ideal" en lo que escribo. Es decir, trato a veces de imaginar cómo un traductor haría para traducir ciertos pasajes específicos de lo que escribo.

El hecho de que mi novela haya obtenido el premio Rive Gauche à Paris debe mucho a la maravillosa traducción de Amutio. Mi novela tiene una parte que, en esencia, es intraducible. Toda aquella que se refiere a los palíndromos y a los juegos de palabra. Y, sin embargo, Amutio, con mil argucias, logró trasladar esa dimensión tan importante de mi novela al francés, sin acudir, además, a las siempre anticlimáticas notas a pie

de página.

Este trabajo permitió, por ejemplo, que los lectores franceses se interesaran no tanto por el aspecto político o social de mi novela, sino por el lingüístico. Y esa ha sido una de las alegrías que me ha dado ver mi novela traducida al francés. Y, además, publicada por Gallimard en una edición cuidada y hermosa.

- A propósito de los juegos de palabras, Edmundo Paz Soldán, en la reseña que publica en *La Tercera* de Chile, apunta algo interesante. Si mal no recuerdo, dice que en *The Night*, en su arquitectura milagrosa, todo pareciera flotar, como si, para ti, la novela fuera el equivalente de un anagrama o del sueño de Freud: una traducción cifrada en la cual la forma es el fondo.

The Night es una novela que gira alrededor de personajes obsesivos, que creen encontrar en las palabras, en cierta disposición de las palabras, un oráculo para entender el presente que viven. La preocupación formal es para ellos una preocupación existencial también.

Creo que la novela se contagió de este rasgo, pues simultáneamente a lo narrado se fue agregando un interés particular por la forma de narrar. Los cambios de punto de vista que hay en la novela, por ejemplo, que en principio los hice sin pensar, terminaron jugando un papel decisivo en la trama. Lo mismo sucede con la estructura de la novela, su división en tres partes, el distinto manejo de la temporalidad, etc.

Y esa es una marca borgeana de la literatura. Lo que rodea al texto (que es básicamente una forma de nombrar al lector, los modos de lectura) termina formando parte del propio texto. Y en ocasiones, sustituyéndolo. The Night es un proyecto de novela del personaje Matías Rye. Un proyecto que no prospera y que sin embargo se va desarrollando gracias a esas reflexiones sobre un proceso creativo que parece postergado. Proust hizo lo mismo, pero con respecto a la memoria de vida. Borges, con la memoria literaria (que es inseparable de la vida).

- Ya para terminar, quisiera preguntarte cuál es el aspecto que más te ha sorprendido en la recepción de la novela. ¿Qué te han dicho los lectores que no esperabas oír?

Creo que el hecho de que la edición española y la francesa salieran de manera casi simultánea me permitió cotejar, por decirlo así, los diferentes intereses de lectura. Las reseñas salidas en España y América Latina se han enfocado más en el aspecto político de la novela. Mientras que, en Francia, siguiendo una antigua tradición lúdica de los franceses, se han interesado vivamente por todo lo que tiene que ver con los juegos de palabras, los palíndromos, los anagramas, etc. Poder percibir, así sea de forma general, modos “nacionales” o “regionales” de leer me pareció muy interesante. Y ciertamente, no me lo esperaba. Me lleva a preguntarme, por ejemplo, si existe un modo “venezolano” de leer actualmente la literatura. Lo que supondría que ya el autor no

es indispensable para estos debates sobre las literaturas nacionales. Y eso es una ganancia. Al menos para mí.

Ahora, si en algo han coincidido lectores tanto de Venezuela, como de Francia o de España es en el desconocimiento total que tenían sobre Darío Lancini. Varias personas me han dicho que creían que era un personaje totalmente inventado por mí. Ese descubrimiento, o esa decepción, justifican el libro.

Diálogo

Alejandro Sebastiani Verlezza

Armando Rojas Guardia

El origen de esta conversación es múltiple. Pudo haber ocurrido en muchos lugares de Caracas: en algún café, o en un bar, con una cerveza, o en un restaurante, o en una plaza, tal vez en la Universidad Central de Venezuela. En algún punto esta conversación no ha dejado de suceder. A su manera se expande y se contrae, varía con el tiempo y muda del teléfono a la palabra escrita, también, van y vienen las palabras entre estos dos poetas. Y va de la poesía a la política y de estas dos últimas hacia otros linderos, digamos, bastante cercanos y vinculados con las circunstancias más inmanentes de la terrible y atormentada Venezuela, la de ahora mismo, enero del 2017, cuando su democracia está cada vez más –¿cómo decirlo?– devaluada.

Alejandro Sebastiani Verlezza: Armando, para empezar, digamos, hablemos algo por aquí: está la soledad y el júbilo compartido con los otros, está la soledad creadora y la fiesta; está, pues, la oscilación entre esos dos –de los tantos– polos de la experiencia.

Armando Rojas Guardia: la soledad es la otra cara de la comunión con los otros. Bien entendida, se abre, en su ápice, a la fraternidad; siempre que no se viva como aislamiento espiritual o misantropía; la cotidianidad está repleta de regalos, de obsequios, de dones inesperados, basta permanecer atentos para percatarse de ellos y agradecerlos. Dicen unos versos de Ernesto Cardenal: “Todo gozo es unión. /Dolor, estar sin los otros”.

ASV: Esos regalos que dices, me parecen, algo tienen que ver con la atención, con esa experiencia plena, consciente de la atención, a veces sorpresiva, y bajo ciertas circunstancias, por qué no, relacionada con la poesía.

ARG: Tú sabes que es de Weil la frase: “¿Qué es la cultura? La formación de la atención”. Y también sabes que una expresión también recurrente en mis ensayos es la del “nomadismo mental”. Yo creo que el movimiento es el signo por excelencia de la expansión de la conciencia.

ASV: Y el movimiento, claro, nos sitúa de nuevo en la noción o la experiencia del viaje, y

particularmente en aquello del *homo viator*, o sencillamente la experiencia del andar, solo del andar.

ARG: Siempre he pensado que la manera privilegiada de viajar es hacerlo a pie. Los escritores del 98, sobre todo Machado, Ortega y Azorín, cuando quisieron redescubrir la España profunda, se dedicaron a recorrerla caminando: iban de pueblo en pueblo, de paisaje en paisaje, andando parsimoniosamente, con los cinco sentidos atentos frente a todo lo que se desplegaba delante de ellos. En Mérida, una vez, recuerdo que me topé en el restaurante del hotel con una mujer bellísima y dulcísima, ella me contó que hace unos años había hecho, ¡a pie!, el camino de Santiago, caminando desde la catedral de Burgos hasta la catedral de Santiago de Compostela: ¡unos 600 kilómetros!

ASV: Bien, pero sabemos que en todo lo que me cuentas está implícito, de nuevo, el movimiento, la posibilidad del movimiento, y no dejo de pensar en los ejercicios de los situacionistas, la práctica de la deriva con la que tan afín me siento, ni tampoco puedo dejar de recordar al Thoreau de *Caminando*, pero es claro que mucho de lo anterior ocurre dentro de unos márgenes de libertad que ahora, ahora mismo, aquí, en el país, no tenemos, y están cada vez más limitados por las circunstancias –vamos a llamarlas así, para no entrar en demasiados detalles ahora– sociales, políticas, económicas, todo un abismo y un entramado que se teje y justifica alrededor de palabras –por ejemplo, se me ocurre ahora– como “patria”, vaciadas de sentido, empleadas a conveniencia...

ARG: La patria, para el nacionalismo cerrero que nos gobierna, es una idea, que se antepone a todo, a la misma vida. Albert Camus decía: “Amo más a mi madre que a la justicia”, para significar que importan más las personas y los objetos tangibles que los conceptos, sobre todo cuando a éstos se sacrifican los primeros. Recuerdo también el diálogo de una película que te regalé hace tiempo, en el cual un alto dirigente judío, amigo íntimo de Hannah Arendt, increpa a esta preguntándole: “¿Es que no amas a tu pueblo (refiriéndose, claro, al pueblo judío)?” Y Hannah le responde: “Yo no puedo amar a algo tan abstracto como un pueblo. Amo a mi marido, amo a mis amigos, te amo a ti”. Ahí está además Roque Dalton, el lector avisado recuerda enseguida que este poeta fue fusilado por sus camaradas en la guerrilla: otro ejemplo de lo que representa el hecho monstruoso de sacrificar una vida humana concretísima

–la vida, en ese caso, de un poeta– en el altar de una ideología (una ideo-logía: un conjunto de ideas). ¿Te acuerdas de aquel poema de José Emilio Pacheco? Dice: “No amo mi patria. / Su fulgor abstracto / es inasible. / Pero (aunque suene mal) / daría la vida / por diez lugares suyos, / cierta gente...”.

ASV: Sí, lo recuerdo, de algún modo se relaciona con algo que me suele rondar y quiero comentarte, la gracia; para ti, dime, ¿será dada, o más bien “ganada” la gracia? No dejo de pensar que está repartida en el mundo de una forma, al menos, extraña. Esto implica, de nuevo, volver al don, lo que aparece y a su manera, por qué no decirlo, también se va.

ARG: La gracia se otorga porque sí, misericordiosa y gratuitamente: no la compran ningún mérito y ninguna virtud de nuestra parte. La explicación es muy sencilla: Alguien nos ama tácita y secretamente a todos.

ASV: Y la relación, o el ansia de presentir “algo” de ese *Alguien* puede también –en algunos casos, no siempre, claro, tiene que ser así– volverse tortuosa. Ahora que lo recuerdo, me hablaste de alguien que te preguntó sobre esta relación “tormentosa” en Francisco de Asís y Teresa de Jesús...

ARG: La vergüenza, la pena que experimentaron Francisco de Asís y Teresa como consecuencia de la levitación y los estigmas se debió, no solamente al hecho de que se consideraron indignos de una gracia tan especial y extraordinaria, sino sobre todo a que no querían aparecer ante los demás como investidos de una aureola de santidad, es decir, seres humanos superiores. Teresa dice en su autobiografía que en plena levitación, si esta era pública y notoria, quedaba “corridísima”, o sea, apenada, avergonzada: no quería que los otros la consideraran una mujer excepcionalísima. Lo mismo, pero varios siglos antes, le pasó a Francisco con los estigmas: estos podían representar para él un motivo de soberbia, dando pie al acrecentamiento de las ínfulas egóticas. Podían ser ocasión de un orgullo desmesurado.

ASV: Aprovecho aquí para que me hables del trayecto místico.

ARG: El trayecto místico supone un proceso de paulatina purificación interior. En ese

proceso el místico experimenta “noches oscuras”, es decir, instantes de dificultad, momentos de dolor: debe vencer su propia sombra psíquica, toda la negatividad existencial encerrada en él, la inercia de sus malas inclinaciones, la propensión a la pereza espiritual y a la falta de humildad... Son momentos de sufrimiento: como la nave espacial que despegar de la tierra tiene que ascender en contra de la gravedad que la empuja hacia abajo, en dirección exactamente contraria a la subida. El místico se enfrenta a la gravitación de la pesadez. Pero todo este dolor puede y debe ser aceptado, asumido y transfigurado desde el júbilo y la alegría, como hizo Cristo cuando la dinámica de la realidad le impuso el sufrimiento: lo aceptó, lo asumió y lo transfiguró en afirmación del amor, es decir, de la vida.

ASV: ¿Cuál es, para ti, la dirección fundamental de este trayecto?

ARG: La aguja de la brújula interna del místico siempre apunta a un norte claro: el gozo. Hemos sido creados para la alegría, esta es ontológicamente anterior al dolor y superior a él. Pero el camino de la alegría, en virtud de que somos finitos (y por lo tanto imperfectos, o mejor, procesualmente perfectibles), implica momentos de dolor. Las “depressiones” eventuales del místico forman parte de ese dolor, que es un dolor de crecimiento y que está siempre subordinado al júbilo y en función de él.

ASV: Si entonces aparece el júbilo es necesario hablar del cuerpo, sí, como la conexión primera con el mundo, la materialidad de las cosas, las sensaciones, todo el cúmulo de experiencias que en gran medida pueden conducir a otro camino, el de la expresión.

ARG: Mientras tengamos la brújula infalible del cuerpo, no nos desorientaremos existencialmente, es la relación orgánica de la conciencia con la materialidad del mundo, una relación que se realiza y expresa solo a través del cuerpo. He recordado, al conversar contigo, la taxativa afirmación de Spinoza: “Todo lo que aumenta el poder de acción de mi cuerpo implica automáticamente el aumento del poder de acción de mi conciencia”. Siguiendo a Spinoza, creo que lo bueno es aquello que aumenta mi potencia vital al estar de acuerdo con mi íntima naturaleza: su signo psíquico, corpóreo y espiritual es la alegría, porque esta subraya y rubrica mi adhesión entusiasmada al mundo y a lo real.

ASV: ¿Y la tristeza? Alguien, no recuerdo quién, tal vez Cioran, hablaba de la fuerza de la aflicción, la que resta vitalidad y alegría...

ARG: La tristeza, por el contrario, merma mi potencia de ser y cifra el odio explícito o tácito hacia la vida, proyectándose hacia afuera y hacia adentro en forma de remordimiento, de vergüenza y de auto-odio.

ASV: La música puede ser considerada una fuente de alegría, te lo digo porque en otras oportunidades hemos hablado sobre el tema y ahora mismo me haces recordar aquella discusión sobre Bob Dylan: a mí no me ha molestado para nada que le hayan dado el Nobel (los premios, en general, son para mí una lotería y un empujón económico, si la Fortuna concede esa gracia, pues); en todo caso, lo que me interesa aquí es detenerme en la relación entre la poesía y la música, la experiencia del poeta como el rapsoda que va por los caminos, con su lira y su voz; hay toda una tradición al respecto, antes de que las aguas se partieran con mayor nitidez y los poetas agarraran por su lado y los músicos por el otro.

ARG: El primer capítulo de un libro extraordinario, *Lenguaje y poesía*, de Jorge Guillén, está destinado a examinar la importancia estética de la poesía de Gonzalo de Berceo, máximo exponente en nuestro idioma del “mester de juglaría”. A estas alturas de la historia de la literatura está fuera de toda duda la relevancia artística de la poesía juglaresca. Para no hablar del hecho oxigenante de que el Premio pone sobre el tapete público esa antiquísima, ancestral relación de la lírica con la música mencionada por tí, que de alguna manera nos brinda una constelación sapiencial de la experiencia, de la que solo alcanza a dar cuenta la poesía y también los relatos, los proverbios y las parábolas; sin lo anterior, todo lo que llamamos civilización y progreso serían meras quimeras.

ASV: La música, Dylan, ¿un aire en tiempos oscuros?

ARG: Claro, por supuesto que vivimos “tiempos oscuros”, pero no precisamente por el Nobel a Bob Dylan (el mayor elogio que puedo hacerle es que su obra durante décadas me ha ayudado a vivir, a soportar la inescapable negatividad de lo real), sino por la presencia entre nosotros de poderes tiránicos, plutocráticos, deletéreos (y en nuestro país definitivamente

dictatoriales) vinculados a los personajes históricos que les sirven de vehículo.

ASV: Hablemos entonces de Antígona, hablemos del derecho que tiene una persona y un pueblo a la rebelión, cuando el poder pierde la investidura que le ha sido otorgada y un país se encuentra en el nada fácil trance de intentar restablecer algo parecido a la justicia.

ARG: Antígona, Alejandro, es una tragedia de contenido eminentemente político, hay que decir que todas las tragedias, tanto de Esquilo, como de Sófocles, como de Eurípides de una u otra forma tiene que ver con la política, porque la política es como el trasfondo de todos los dramas que la tragedia retrate, la política entendida como el acaecer, el suceder de la polis. Pero en el caso de Antígona esto es mucho más evidente y tangible: los atenienses se enamoraron perdidamente de Antígona cuando fue representada en el escenario, fue la tragedia más popular de Sófocles y le valió al mismo Sófocles el enormísimo prestigio y la celebridad entre el público ateniense. Edipo Rey es una tragedia modélica desde el punto de vista dramaturgico, cualquier escritor que se inicie en el ámbito del drama y la actividad teatral encuentra en Edipo Rey un punto de referencia clave para su aprendizaje, pero Antígona es una pieza teatral, no solamente también modélica dentro del punto de vista dramático, sino en ella palpita una reflexión absolutamente vigente, es decir, pudo haber sido escrita ayer. Su planteamiento trágico tiene una contemporaneidad verdaderamente clamorosa. Antígona se inicia al día siguiente de la derrota del ejército Argivo a manos del ejército Tebano, el ejército de Tebas. Los Argivos pretendieron invadir conquistar y ocupar Tebas y el ejército Tebano lo enfrentó y los rechazó, a los Argivos. ¿Y qué pasa este día posterior a la derrota de los argivos? Se comprueba que dos de los grandes capitanes del ejército Tebano; Eteocles y Polinices han muerto en la batalla. Creonte el rey de Tebas, ordena que a Eteocles se le rindan honores fúnebre, pero no así a Polinices, porque hay presunción de una conducta impropia que Creonte juzga inmoral en Polinices. Creonte decreta que Polinices sea deshonrado pública y póstumamente, pero decreta que no se lo sepulse, y que nadie lo llore. Que un cadáver quede sin sepultura es lo peor que un griego podía concebir de alguien.

ASV: Inevitablemente, así lo creo, no hemos dejado de pasearnos por estas preguntas, siempre y cuando los medios de realización sean pacíficos, pero más que preguntas se convierten en demandas importantes para la condición –y la conducción– del ciudadano en la

república. En todo caso, me interesa que sigas con esa lectura que haces de Antígona, enmarcada dentro de todo lo que nos toca colectivamente.

ARG: Pues Antígona razona en el fondo de su conciencia individual que ella debe desobedecer la orden del gobernante y el gobernante razona y argumenta que él tiene motivos para decretar lo que él decreta. Hay una tensión prácticamente irresoluble entre esos dos polos. Claro nuestras simpatías se movilizan casi íntegramente en favor de Antígona, pero no captaríamos el verdadero trasfondo de la tragedia si no asumiéramos que el otro polo existe y el otro polo, simbolizado por Creonte, también tiene su argumentación racional. Tú sabes que los griegos tenían una máxima ética moral que resume buena parte del espíritu helénico: “nada en demasía”. Para los griegos el exceso era inmoral, ellos exaltaban algo que denominaban “sofrosine”, es decir, la conducta equilibrada, la conducta que respeta y asume el ordenamiento cósmico y humano. Un ordenamiento que se expresa en la condición humana a través del equilibrio y de la medida.

ASV: Me parece que podemos volver a Thoreau, Armando.

ARG: Por estos días alguien trajo a colación en las redes sociales uno de sus tratados, *Desobediencia civil*, en el que Thoreau argumenta acerca de la necesidad de la desobediencia frente a un gobierno que viola los derechos humanos y quebranta el espíritu de la verdadera moralidad. Mahatma Gandhi y Martin Luther King, por cierto, fueron lectores de esa obra. Entonces la desobediencia civil, la desobediencia de una conciencia individual frente a la razón estatal, es una cosa muy contemporánea y que está muy vigente entre nosotros. Hasta Santo Tomás en la *Suma Teológica* lo dice taxativamente: el hombre solo debe obedecer a su conciencia incluso si la decisión es equivocada, el hombre no se equivoca para obedecer al exponer su conciencia, por el solo hecho de obedecer a su fuero más íntimo.

CREACIÓN



Desnudo de Armando Reverón

Igor Barreto

La caja y la pregunta por la pobreza

La caja y la pregunta sobre la pobreza

Y los remordimientos en nosotros prosperan
Al igual que los piojos en la mendicidad.

Baudelaire

EN una vereda del ghetto de Ojo de Agua
apareció una caja de madera:
seis tapas herméticamente calzadas,
engomados los filos de cada extremo
hasta quedar lisos
como bordes laqueados por un ebanista.
Ni tan siquiera un clavo.
Las vetas en la madera
iban de izquierda a derecha reforzando cada juntura,
potenciando su posible oscuridad interna.
Era un objeto orgánico
y mecánico a la vez, pero también sólido y muerto.
Lo cierto es que la caja estaba justamente
en el centro de esa vereda para que alguien la encontrara
y así fue:
la llevaron a la calle principal del ghetto
donde todos los habitantes
se reunieron.
Un alguien dijo que en su interior estaba la definición de la pobreza:
la sensación pastosa de los días,
la sombra que trepa con su hábito apocando las casas.
Los rostros presentes
se tornaron redondos: la boca, los ojos.
Algunos metieron sus manos en los bolsillos

Lo cierto
es que un ojo se acercó para ver
la raíz de lo que eran
y la lengua rozó la superficie
para indagar el sabor.
Y la sacudieron por los aires
buscando algún sonido que pudiera identificarlos.
Se hicieron tantas pesquisas
y averiguaciones sobre aquella caja:
hasta que al fin
fue arrebatada
y la tiraron contra el suelo
y le pegaron con una piedra buscando astillarla.
Pero la caja
permanecía muda, encerrada.
La caja se parecía a sí misma.
La limpiaron con un paño que ofreció un mecánico.
El aceite y la grasa del trozo de tela
al repulir la caja
la dejó tal y como la encontraron.
Qué objeto extrañamente perfecto.
Se trataba de la misma pregunta que retornaba
al inicio de las interrogaciones y los encuentros:

—*¿Qué interés pueden tener en una pobreza
que ya no les molesta?*

—*¿Quién ha dicho que el dolor y la desgracia se definen de alguna manera?*

Poco después
alguien tomó la caja entre sus manos
y la arrojó
al basurero del portal

del ghetto.

Allí

permaneció oculta entre recipientes de jugos

y bebidas gaseosas,

y una bolsa de plástico

cerrada con un nudo

conteniendo el relato de un día:

una toalla de papel higiénico, dos paquetes arrugados

de cigarrillos, restos de cabellos,

la cabeza de una gallina muerta

y sus huesos.

Elementos humanamente apretujados.

Enterrada entre estos remanentes diarios

permaneció la caja de madera perfecta:

pero

también

aquella pregunta.

Sobre la utopía

(en Venezuela)

I

DECÍA el sabio Ángel Rosenblat:

—*Por qué escribes «pretencioso» con «c»
y no con «s»
¿acaso no viene de «pretensión»?*

—*Cierto, maestro, se trata de un galicismo cultural.*

—*¿Y tú crees que «arribista» viene de «arribar»?
Pues ¡No!: «arribista»,
viene de «arriver».*

Y pienso entonces
que la raíz de lo que ansiamos decir,
aquello que en verdad somos
suele estar
en otra parte.

II

«El invierno trae caballos blancos que resbalan en la helada.»

He ahí un verso para nosotros imposible.

Pertenece a Jorge Teillier, un poeta de Temuco,
al sur de Chile.

Así que ese verso suyo me parece la clave de todo:

«El invierno trae caballos blancos que resbalan en la helada.»

Esto es imposible a 40° a la sombra. Y solo en ello

consistió la trampa: enamorarse líricamente de lo «otro»
y ser, de pronto, cómo decirlo: un añorante.

El pequeño lápiz

I

LA poesía enseña
el amor por los lápices.
El lápiz que apenas puedes
sostener con la mano
y escribe garabatos
sobre la página blanca
como indecisos caminos
que suben una montaña.
Cómo es posible que un lápiz
vaya desde la altura
de un objeto nuevo
hasta convertirse en algo como un niño
que dice cosas a medias.
Por qué
el tiempo
invertiría el orden
en la forma de este objeto.
Acaso un lápiz no debería elevarse
con el paso de los años
y finalmente llegar a ser
algo nuevo:
una hermosa varilla pintada de amarillo
y no un pobre palito
de zapato negro.
He reunido mis antiguos lápices

en una caja:
pareciera que duermen
o se abrazan
en la misma ronda
que ahora recuerdo.

II

UN lápiz ya desbastado
por el uso
puede compararse
con la vida de un hombre.
Sería
eso que llamamos un «lapicito».
Su carne se acumula en los depósitos
de mina y madera del sacapuntas.
Esta es la vida de Gabriel,
ahora,
a los setenta y tres años
«Gabrielito»:
pequeño lápiz despuntado, achatado o quebrado.
Cuántos renglones
tendrías el valor de escribir
si hoy permaneces en la gaveta de tu cuarto,
en tu casa humilde
que ya no tiene borrador
y las paredes perdieron el fulgor de la pintura
laqueada en amarillo.
Qué será de ti,
eso me pregunto.

Arturo Gutiérrez Plaza

Selección de poemas

Hogar

Vivo en esta ciudad, en este país despoblado,
avergonzado por sus propios fantasmas,
confinado a cuatro paredes hurañas.

Vivo en cuartos vacíos.
En habitaciones que a ratos se encogen
expulsando todo aquello
que hasta ayer me acompañaba.

Vivo en su centro como viven los moluscos,
babosos e invertebrados, cordializando
con la concha que los protege.

Doy rondas, taneo su superficie,
hago trampas: intento horadarla.
Guardo la esperanza de encontrar
respiraderos al otro lado.

Pero soy de acá, este es mi hogar
y aunque me vaya, aunque me escape lejos,
este encierro siempre será mío.

Vivo como el cangrejo ermitaño,
como un decadópedo errante,
refugiado en conchas vacías,
atrapado, impenitente, esperando
la bondad de alguna ola que me arrastre
o termine de ocultarme entre la arena.

Vengo de un lugar

Vengo de un lugar que ya no existe.

Mi abuela acostumbraba contarnos
que a poco de llegar a esos parajes,
al bajar la neblina de la tarde,
se afantasmaba la mirada.

No sé si también mis hermanos
guarden esos recuerdos en las retinas.
Se me hace tan escabroso preguntarles,
pues la vista no me alcanza para verlos
y lo poco que me dicen, en realidad, me lo invento.

Sé que ese lugar no estuvo lejos,
es decir, existió antes de mis ensoñaciones.
Sin embargo, ¿cómo asentarlos?
¿quién podría creerme a esta hora
si desapareció de los mapas sin darnos cuenta,
una noche, una noche muy larga
que nos tuvo a todos adormilados?

Yo sé que habité ese lugar,
lo juro, pues de allí vengo,
desde allá traje conmigo este cuaderno.

Yo sé que mi abuela existió
y me lo dijo, lo atestiguo en lo escrito,
ya tarde entre la bruma.

La valija

Si has de hablar de una valija extraviada
es porque sabes que en ella
también ibas tú.

Ahora, extranjero, desesperas buscándola
entre la multitud,
indefenso.

¿Cómo suturar tantos puntos de fuga?

Estaba dicho que sólo así aprenderías
a rogar por la bondad de los milagros.

Sin embargo, forastero, todo ha sido inútil.

Los infructuosos reclamos yacen
ahogados en profundidades abisales,
como en aquellos míticos tiempos
de poemas y naufragios.

A tu hora, en tierra ajena, cavilas lejos,
rememoras tus cuadernos mal escritos,
apilados en el interior de tu valija:
borradores de promesas reveladas y burladas.

Pero temes, sobre todo, por sus páginas en blanco.

Ellas, en su silencio ya perdido,
son las verdaderas señales de tu rendición,
las cartas de renuncia al único país que te quedaba.

Realismo socialista

Los poetas piensan en la muerte
cuando ven fogatas encendidas a lo lejos
y presienten el arribo de tormentas.

Pero yo veo tantos niños en los basurales,
esculcando entre ladridos agónicos,
entre perros famélicos,
tanta carroña agusanada.

Piensan en aquellos pasadizos nocturnos
que los han de llevar hasta las prometidas arcadias.

Pero yo veo tantas moscas a pleno sol,
tanto hueso roído, tanto pellejo escarbado,
exhausto, putrefacto,
tantas vísceras sin duelo.

Piensan, sobretodo, en la inmortalidad de sus versos
y en la póstuma fama que por siempre los preservará.

Pero yo, que también todo lo veo,
me escondo y escribo en la noche
mientras anticipo truenos a la distancia
y escucho llamas titilantes, titilantes, indecisas.

Tierra de Gracia

Y en la tierra de Gracia hallé temperancia suavísima y las
tierras y árboles muy verdes (...) creo que allí es el Paraíso Terrenal,
adonde no puede llegar nadie, salvo por voluntad divina

Cristóbal Colón

Mis hijos me hablan de sus vidas
desde lejos,
desde abstrusos idiomas.

Yo también desde lejos les escribo,
frente a una catedral
imaginando una verde montaña.

Les escribo desde un lugar donde no existen catedrales,
ni existen montañas
(en el medio de la nada).

Sí, queridos, sí, estoy bien.

Desde allí, desde la nada, les hablo.

¿y ustedes?

Todos -los de adentro y los de afuera-
nos asomamos por ventanales
conjeturando la lengua y la tierra natal;
aquella que alguna vez
creímos en gracia.

¿estás bien? ¿dónde?

Pero a la distancia sólo distinguimos torres en ruinas:
guardadas instauradas por los custodios
del hombre nuevo, el de siempre,
el nuevamente renovado.

No te escucho.

Tan solo hablo de una historia repetida.

No te entiendo.

Desprevenidos, como tantos
antes y después,
ahora nos sabemos
también, un pueblo elegido.

Hablamos luego, más luego.

Destinados a la errancia,
somos también los hijos de Babel.

Adiós.

Poema de amor

(encontrado en un barquito de papel que se hundía en el Guaire)

Es raro que no pensemos igual.

¡Siempre he sido tan magnánimo!

Todo en mí se da
por ese manto inabarcable
con el que cobijo la lealtad.

Soy, y todos lo saben, la paz.

Sin mí, el caos sería la única verdad.

Por eso, te decía
-hermano-
es raro.

Es raro que no veas todo con claridad.

Lo he instruido en Twitter, Facebook, Instagram.
En todos los medios que libremente gozan
de mi benevolencia, de mi compasión.

Lo he decretado en afiches gigantes,
en pasquines clavados en los retretes de este país.

Lo he explicado a gritos y en risueños juegos de mano,
digo, en lenguaje de señas -para hacerme entender.

Mi voz es el milagro de los que nunca la tuvieron.

Con gracia me han otorgado la suya
y ahora yo, con regocijo, les obsequio la mía.

Por eso te insisto,
compañero.

No entiendo, es raro.

Yo sanaré tus heridas para que no sufras,
(con estiércol);
y te daré el amor, lentamente,
(en las mazmorras).

Soy el incomparable,
éste será mi último nacimiento.

Ven a mí,
somos uno,
te amo.