

Hermes Vargas

El ocio del ortónimo



EL PERRO
y LARANA

ensayo



El ocio del ortónimo


EL PERRO
y LA RANA

1.^a edición, Fundación Editorial El perro y la rana, 2025

© Hermes Vargas

© Fundación Editorial El perro y la rana

Fundación Editorial El perro y la rana

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio, Caracas
- Venezuela, 1010.

Correos electrónicos

atencionalescritorfepr@gmail.com

comunicacionesperroylarana@gmail.com

Páginas web

www.elperroylarana.gob.ve

www.mincultura.gob.ve

Redes sociales

Facebook: El perro y la rana

X: [@elperroylarana](https://twitter.com/elperroylarana)

Instagram: [@perroylarana](https://www.instagram.com/elperroylarana)

Threads: [@perroylarana](https://www.threads.net/@elperroylarana)

YouTube: [ElperroylaranaTV](https://www.youtube.com/c/ElperroylaranaTV)

Tik Tok: [@elperroylarana](https://www.tiktok.com/@elperroylarana)

Edición

y

corrección

José Jenaro Rueda R.

Diagramación

Arturo Mariño

Diseño de portada

Arturo Mariño

Imagen de portada

Ofelia con tocado en un acto de amor para Fernando Pessoa. Autor:

Hermes Vargas. Óleo sobre tela, 100 x 60 cms. Colección

privada del Dr. Miguel Jaimes

Hecho el Depósito de Ley:

ISBN:978-980-14-5869-2

Depósito legal: DC2025001887

Hermes Vargas

El ocio del ortónimo

*A mi compañera,
MORELLA BOUCHARD.
Al Dr. EBERT CARDOZA*

*La escritura cuando se hace cosmogonía trasciende el espacio;
se convierte así en otro lugar.
Sus bordes no son fronteras,
son extensión de las palabras constructoras.*

*Desde la misma comarca se sirve para una transición
entre un mundo real tradicional a un mundo creado
a partir del soliloquio con este mundo desconocido;
más bien por conocer, ordenar.*

RAFAEL HERNÁNDEZ GUEDES
(HETERÓNIMO)

I

Manuel Bandeira: Una poética de la muerte...

Posiblemente existan en el hombre obsesiones reales o falsas, pero en el poeta la obsesión de la muerte es tan verdadera como el poema. Su insistente presencia es un desvelo constante, imposible de sosegar; no sabemos cuándo sucede, el acto que la precede va acompañado de una sorpresa única. En Manuel Bandeira ella no constituye sorpresa alguna: se hace cotidiana y da paso a una escritura fundamentada en la muerte como metáfora; un ardid hasta el fin de sus días.

“A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía: la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos”.¹

Bandeira convivió casi toda su vida con esta idea, a partir de 1904, cuando es declarado enfermo de tuberculosis y, por lo tanto, literalmente muerto, ya que para este momento nadie podía sobrevivir a semejante enfermedad. Sin embargo, debido al esfuerzo de su familia es trasladado al sanatorio del Clavadel, en Suiza (1913), donde será sometido a un tratamiento durante un año y allí ha de encontrarse con otros enfermos posteriormente famosos: Paul Eluard, Elena Ivanovna Diakonova, Gala, Picker, etc. Este ambiente, de alguna manera, ayudó a Bandeira a formarse y a escribir con insistencia desde la literatura y para la literatura; para ese entonces,

1 Susan Sontag. *La enfermedad y sus metáforas*: 1981, pp. 9-48.

retoma el alemán aprendido en el colegio, que le sirve como pretexto para la lectura de Goethe, Heine, Lenau, etc.

En el año de 1916 muere la madre del poeta, comenzando así un período difícil y pleno de una soledad derivada de la muerte, que en algunos casos son más duros que otros. Ejemplo de ello es la muerte de su padre, de quien devengaba su manutención por su estado de postración debido a la tuberculosis, dejando, además, en él, un fuerte vacío moral: su padre le animaba a escribir; gracias a él publicó *Carnaval*, libro clave en su obra poética:

Es con la tuberculosis que se articula la idea de la enfermedad individual, así como la idea de que, ante la propia muerte, la gente se hace más consciente; las imágenes que se agrupan en torno a la enfermedad muestran cómo surge la idea moderna de individualidad (...) El tuberculoso era un rezagado, un vagabundo en busca de un sitio sano. A partir del siglo XX la tuberculosis se convierte en otra razón para el exilio, para una vida sobre todo de viajes.²

De ciudad en ciudad, Bandeira lee y escribe una poesía que va dando al traste con viejas formas, apegado a esa idea fija de la muerte, como sostiene uno de sus biógrafos más importantes: Julio Castañoñon Guimaraes:

Las muertes puntean la vida de Manuel Bandeira, como contrapunteo a la aparición de sus libros. Si el primero de ellos fue precedido por la muerte de su madre, el segundo no sería visto por su hermana, muerta en 1918. Antes del tercer libro moriría su padre, en 1920, y el hermano, en 1922.³

Esta convivencia con la enfermedad y la muerte, la soledad y una austera vida, que no le permiten disfrutar de mucha bohemia, lo hacen conocido en medio de las vanguardias. Sus poemas son leídos por los jóvenes entusiastas de la revolución modernista brasileña y, aunque no participa abiertamente, comparte las ideas de Mario de Andrade, Oswald de Andrade y Ronald de Carvalho, quien leería

2 *Idem.*

3 Julio Castañoñon Guimaraes. *Bandeira: beco e alumbramiento*: 1984, p. 39.

“Los sapos”, poema *piada*, como lo llamarían los críticos por su “burla” al Parnasianismo.

Bandeira es apodado “El San Juan Bautista de la Semana del Arte Moderno”, solo que él no se muestra totalmente de acuerdo con cierto antiparnasianismo, antisimbolismo, furtivo en los planteamientos del Modernismo; debe mucho a esas escuelas y las respeta, aun sabiendo que ya parte de su obra está más próxima al Modernismo brasileño y a las formas libres del verso.

Pasado el tiempo, Bandeira logra un puesto significativo en la literatura brasileña e imparte clases de literatura hispanoamericana en la Facultad Nacional de Filosofía, vertiendo al español una antología que muestra una clara relación con sus contemporáneos de Iberoamérica. Personalmente, conoció a Mariano Picón Salas e intercambió epístolas, por un tiempo, con el escritor. Por su parte, Picón Salas dijo de él:

Si esta poesía se expresa en uno de los más ágiles e invencioneros lenguajes poéticos que se hayan escrito en América, en un verso capaz de toda audacia, más allá del hechizo de la palabra, alienta su íntegro amor humano, su comprensión de lo pequeño, olvidado y humilde; y aquel juego sonriente de ironía y de piedad con que conjura los lances trágicos de toda existencia. Apuesta ganada a la muerte y en que la vida vuelve aemerger luminosa y tolerante (...) Aquel poeta, enfermo en un sanatorio, que se preparaba a morir en 1912, y que ha llegado tan sano a la unánime admiración de sus contemporáneos de 1958.⁴

Bandeira traduce obras importantes de la literatura universal al portugués, siendo ellas, entre otras: *Macbeth*, de Shakespeare; *La machine infernale*, de Jean Cocteau; *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla; poesía de sor Juana Inés de la Cruz, etc. Hace periodismo en diferentes lugares del país, escribe ensayos, crónicas, crítica de música, de arquitectura y, en fin, se pasea por todos esos lugares con cierta erudición en nada pedante; siempre una humildad de santo

4 Hermes Vargas. “Manuel Bandeira, una poética de la muerte”, en *Predios*, pp. 14-17.

y enfermo lo hacen pasar por “un poeta menor”, como se llamará a sí mismo en su *Itinerario a Pasargada*.

Después de ser rondado por la muerte, llega a los 80 años y publica sus *Obras completas*, marcadas por la vanguardia, incluso por el “concretismo”, una de las últimas manifestaciones que pudo dilucidar. Había nacido en Recife el 29 de abril de 1886, bajo un signo extraño, y moriría a los ochenta y dos años en Botafogo, Río de Janeiro; y fue sepultado en el cementerio San Juan Bautista el 13 de octubre de 1968.

POEMAS DE MANUEL BANDEIRA

Arte de amar

Si quieres sentir la felicidad
de amar, olvida tu alma.
El alma es la que corrompe el amor.
Solo en Dios ella puede encontrar
satisfacción,
no en otra alma.
Solo en Dios o fuera del mundo.
Las almas son incomunicables.
Deja tu cuerpo entenderse con otro cuerpo.
Porque los cuerpos se entienden, las almas no.
(Belo, Belo).

Poética

Estoy harto del lirismo comedido
del lirismo de buen comportamiento
del lirismo funcionario público con libro de punto expediente
protocolo y manifestación de aprecio al Sr. director
Estoy harto del lirismo que se detiene y va a averiguar en el diccionario el
cuño vernáculo de un vocablo
Abajo los puristas Todas las palabras sobretodo los barbarismos universales
todas las construcciones sobretodo las sintaxis de excepción todos los ritmos
sobretodo los innumerables

Estoy harto del lirismo seductor
político
raquítico
sifilítico
De todo lirismo que capitula o quiere estar fuera de sí mismo
Lo que resta no es lirismo
Será contabilidad tabla de co-senos secretario del amante ejemplar
 con cien modelos de cartas y las diferentes maneras de
 agradar a las mujeres, etc.
Antes quiero el lirismo de los locos
el lirismo de los borrachos
el lirismo difícil y doloroso de los borrachos
el lirismo de los *clowns* de Shakespeare
—No quiero saber más del lirismo que no sea liberación.

(Libertinagem)⁵

5 *Ibid.*, p. 28.

Referencias

- CASTAÑON GUIMARAES, Julio. (1984). *Bandeira: beco e alumbramento*. Sao Paulo, Brasil: Editora Brasiliense, p. 39.
- SONTAG, Susan. (1981). *La enfermedad y sus metáforas*. Bercelona, España: Muchnik Ediciones, pp. 9, 48.
- VARGAS, H. (1997). “Manuel Bandeira, una poética de la muerte”. En: *Predios*, 13 (1), pp. 14-17. Citado por Nóbrega, José Carlos de. (2010). En: “*Panorama de la poesía contemporánea brasileña*”. *Revista Estudios Culturales*, vol. 3, n.º 5 / enero-junio, p. 161. Disponible en: https://www.academia.edu/66508652/Panorama_de_la_poes%C3%ADa_contempor%C3%A1nea_brasile%C3%ADa (24.10.2025)

2

Lo agreste en la poesía de João Cabral de Melo Neto y Rafael José Alvarez

Cuando leemos en un texto fundamental para la poesía, como es *La palabra transmutada*⁶: “Se trata de una poesía que quiere residir íntegra en la efusión de lo que ella nos descubre, sin quedar sujetada, no obstante, ni a la palabra, ni al individuo”, entendemos de inmediato que la poesía no puede sujetarnos a un paisaje o a un hecho meramente circunstancial; esa anécdota cotidiana muy presente en alguna poesía contemporánea; zafarnos de esa ansiedad de cronistas, por lo que algunos consideran poesía conversacional. Lo agreste, en este caso, obedece a cierta atmósfera dada por una intimidad seca, polvorienta, en momentos húmeda; un clima único por su ambiente de objetos inanimados y, a su vez, desplazándose por fuerzas venidas desde su propio centro. Es, quizás, la celebración del agua y no del paisaje. Ese mimetismo, afanoso en otros casos, aquí más bien nos aleja de lo exterior, remitiéndonos al hombre mismo.

Se trata de una poesía plena de zonas habitadas por lo seco; buscar allí, en esas instancias, es una tarea difícil debido a las sombras que aquí confluyen. Es penetrar la casa, esa casa íntima que el poeta *insufla* constantemente, esa plenitud de imágenes vaciadas en la memoria poética. La morada no puede ser continua, pero siempre habrá una imagen perenne. El poeta nos invita a su casa ensoñada

6 Alfredo Silva Estrada. *La palabra transmutada*: 1989, p. 53.

y ordenada cosmogónicamente bajo sus propias formas: “Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como sueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas”⁷. Los paisajes y casas no necesariamente mantienen la afinidad del dogma, existen muchas variantes, pero insistimos en hablar de un paisaje, de una casa, de los objetos que guardan más relación con lo íntimo. Si el poeta es un constante viajero, no importa porque cuenta con su propio mundo de imágenes; o, por el contrario, se mantiene supeditado a un lugar, a una casa, en fin, a una cotidiana presencia del paisaje. Siempre contará con la posibilidad del viaje interior, de adentro y afuera para su propio centro, será este el regente de su palabra.

VIAJE-PERMANENCIA

Uno viaja, el otro permanece, se mantiene intacto y el instante puede ser este o cualquier otro. Ambos poetas viajan, pero de manera diferente. Álvarez permanece y viaja sin ausentarse, mientras que Melo Neto, como diplomático, cambia paisajes continuamente; se acrecienta en él de modo que puede transmutar la palabra a manera de viaje-permanencia.

El estío se apacigua con la brisa terrosa de los días, se va asentando hasta formar un contemplar infinito. Es el desdoblamiento para invocar viajando a esa casa lejana arrinconada en el fondo de cada uno de los poetas. Álvarez nos habla de la casa vivida e imaginada:

(...)

Eres toda la casa y te sientes sigiloso
en un pequeño animal que espía en la juntura
de los travesaños.

(...)

El viajero insistente se cuela con el aire
por entre los ramajes teñidos

7 Gaston Bachelard. *La poética del espacio*: 1965, p. 39.

de recuerdos y asombros.⁸

Esa movilidad del recuerdo a zonas inusitadas se repite, de alguna manera, con cierta insistencia, diríamos, hasta llegar al unísono de la pluralidad.

Melo Neto invoca el *ingenio*⁹ traspapelado en una hacienda, donde conviven diversidad de espíritus, de almas; son los componentes de este mundo particular. Transposición que dan los viajes, las mudanzas. La casa en Melo Neto se expande a toda una geografía ya vivida tiempo atrás: el habla del Sertón; fija esa imagen del *ingenio...* del sertanero:

El habla a nivel del sertanero engaña:
sus palabras vienen, como solapadas,
(palabras confites, píldora), en el glasé
de una entonación lisa, edulcorada.
En tanto bajo ella, dura y endurece
el carozo de piedra, la almendra pétrea,
de ese árbol pedroso (el sertanero)
incapaz de no expresarse en piedra.¹⁰

Son universos compartidos por Melo Neto y Álvarez, vivencias sacramentales de la realidad. Los mueve el impulso de lo solar y sus habitantes; son cómplices de personajes de naturaleza seca y, aún más, se nutren en sus hablas, desdoblados por el encanto de la poesía.

El poeta no es un enfermo que delira para utilizar la poesía como medio de catarsis, comentaría Ida Gramcko en algunos escritos y ensayos. No se trata, por supuesto, de evocar imágenes a partir del simple recuerdo; es, más bien, el habla de estos poetas lo que nos interesa, su acierto al *transmutar* palabras venidas desde horizontes esencialmente parecidos...

8 José Rafael Álvarez. *Oikos. Poemas*: 1986, p. 22.

9 Finca que contiene el cañamelar y las oficinas de beneficio. Tomado del *Diccionario de la Real Academia Española*.

10 Joao Cabral de Melo Neto. *Poesías completas (1940-1965)*: 1968, p. 7.

Ahora bien, el vocablo paisaje, en su sentido más profundo, designa tanto a las cosas que rodean al poeta, como a su propio mundo interior, por lo cual el río, por ejemplo, ya no sería el río de una determinada región, sino el río empleado como imagen interior del poeta...¹¹

Sabemos de Álvarez, de su estancia en la gran ciudad y aquel afanoso espanto por los aventurados y grotescos cambios ocurridos en una metrópolis como Caracas para 1953, donde el poeta comenzaba a leer esos libros que fundamentarían su creación en adelante. Su relación con la urbe es infranqueable y lejana; él es un hombre que viene de lugares terrosos, en donde el habla se parece más al viento y no al pandemónium habitual de una ciudad que apenas iniciaba un progreso tardío –comparado con ciudades como Río de Janeiro, México, Buenos Aires.

Álvarez se recoge a sí mismo, vuelve al centro de donde una vez pensó irse, preferiría el regocijo inusitado de lo que él llamó, a manera de síntesis, “sequedad geográfica”; esa “pesadumbre, la nostalgia solar de Coro”¹². Lo cosmopolita en él viene de la lectura, de la imaginación y esa intuición heredada por los que creen en el viaje fantástico del poema a tierras de algún otro lugar. Melo Neto, en cambio, se pasea por el mundo –Francia, España, Ecuador, Honduras, Senegal y, finalmente, Portugal– cotejando su obra con otras realidades geográficas, pero siempre le acompañaron esos asombros llamados Capibaribe¹³, caatingas¹⁴, secas¹⁵, cañaverales.

11 Ennio Jiménez Eman y Rafael Garrido. *La magia de las distancias. El paisaje en la poesía yaracuyana*: 1990, p. 8.

12 Entrevista con Rafael José Álvarez. “La Oruga Luminosa”. *Revista de Arte y Literatura*: 1987, agosto, p. 25.

13 Río que atraviesa la ciudad de Recife en el estado de Pernambuco, Brasil.

14 Entrevista con Rafael José Álvarez. “La Oruga Luminosa”. *Revista de Arte y Literatura*: 1987, agosto, p. 25.

15 Tipo de vegetación característico del noreste brasileño (...) formado por pequeños árboles comúnmente espinosos, que pierden las hojas en el curso de la larga estación seca. *Novo Dicionário Aurélio da Lengua Portuguesa*:

La sustancia suprema de su poesía, la amalgama de esos momentos particulares del nordeste brasileño.

¿Se puede ser, acaso, indiferente ante un mundo donde la muerte se asocia a todo menos a lo seco? Esa permanencia de un clima nos marca y hace de nosotros, a horas determinadas, seres contemplativos que reflexionamos en torno al hábitat de otros seres. Melo Neto, por ejemplo, se distancia abruptamente ante la posibilidad de reflejar, no le interesa; sus poemas son construidos bajo estrictas técnicas del lenguaje, sin perder, por nada, su naturaleza lírica y una cierta transparencia que se nota en su obra.

LA MUERTE EN LA PERMANENCIA DE LA IMAGEN

No creemos que lo seco simbolice la muerte; esa relación con lo estático en una atmósfera agreste es aparentemente falsa y sin sentido, detrás de este hecho tan real y verdadero. La muerte aquí no se limita a lo causal, es un acontecimiento extrahumano; alguien que traspasa la misteriosa pregunta del hombre. Álvarez, por su parte, reside en un lugar rodeado de toda suerte de signos alegóricos al sueño de la muerte, como cotidianidad permanente; no es extraño un hecho del cual se está rodeado desde muy niño, serán las muertes de sus antepasados cercanos que lo harán volver a esa otra dimensión que vive la muerte en el poema:

La muerte ladra hacia bruñidos fondos
sobre lechos de inmóviles osarios.
Pastan sus habitantes solitarios
como bestias bajo árboles redondos.
Sueños veloces libran los asombros
de la lluvia que alumbra sus escamas:

1986. Tema visceral de la problemática nordestina: la seca llega a constituir un elemento que, fuera de la región, se asocia a la propia imagen del nordeste. Tomado de *Nordeste Do Brasil-um desenvolvimento conturbado*. Serie Estudos e Pesquisas. Brasil.

la muerte sopla entre velludas ramas
y deshila su llama en los escombros.¹⁶

Todos esos designios estarán presentes en la obra de Álvarez, configurando su ardid principal en algunos momentos. Pasará de un estado contemplativo a uno más bien activo, donde el poeta anima ese acto en sus fantasmas perdurables por su relación con el tiempo enigmático de sus parientes, animales y objetos, que constituyen un ambiente inmóvil, en apariencia “muerto”; desmintiendo esa escenografía y dándole un carácter de orden mítico y cotidiano, y que aprehende lo religioso de la realidad:

Lo vimos llegar como un cabrío
saltando la verja de la casa extinta.
Las aves chirriaban en los áboles.
Salieron las mujeres
y lo rodearon con preguntas.
Él habló de su osamenta
diseminada en un espacio ocre.
¿Qué buscas oscuridad?
¿Qué buscas?
Las mujeres ya eran resquebraduras
donde habían estado las acacias.
El viento rompió las puertas,
hizo parpadear la lumbre
sobre el perfil inmóvil
del anciano agonizante.¹⁷

Quizás la muerte y la noche: el sueño en Melo Neto se asemeje en alguna zona de su poesía. Niega el sueño a partir de un momento en su evolución creadora, Álvarez lo mitifica. Ambos coinciden en el desierto. El desierto entonces es la vida bajo piedras, detrás de esos escondrijos miméticos que son las hendijas. El poeta brasileño petrifica la muerte, la condena a la imagen y la ve, en este caso, como un juego del cual forma parte; es cuestión de elección. Ella

16 Rafael José Álvarez. *Consagraciones*: 1993, p. 123.

17 *Ibid.*, p. 88.

nos circunda y armamos complejos espacios, levantados sobre la pena de los seres queridos.

Son varios los textos en donde hace referencia a los cementerios del noreste e indaga en esa permanencia de la imagen para darnos poemas como “Cementerio alagoano (Trapiche da Barra)”; “Cementerio paraibano (entre Flores e Princesa)”; “Cementerio pernambucano (Floresta do navío)”. Posiblemente sea más racional en este sentido, pero sería materia de otra lectura. Finalmente, vive fuera mucho tiempo con la latencia del poema aún sin escribir.

El mar soplaba campanas
las campanas secaban las flores
las flores eran cabezas de santos.
Mi memoria llena de palabras
mis pensamientos en busca de fantasmas
mis pesadillas atrasadas de muchas noches.
De madrugada, mis pensamientos sueltos
volarán como telegramas
y en las ventanas encendidas toda la noche
el retrato de la muerta
hace esfuerzos desesperados por huir.¹⁸

Podríamos citar otros textos para confirmar nuestra idea de un desierto auténticamente vivo, por lo menos el de estos poetas. Es la vida de los animales solares, esos seres prehistóricos abandonados a una resolana constante.

SOLARIUM: HOMBRES, ANIMALES SOLARES, BESTIARIO DE LO SECO

Sin lugar a dudas, la cabra conforma ese animal etéreo del poema; un rumiante del verbo que va desgastando la palabra, haciendo de ella el pasto de su hechura. Son los animales solares la cabra, el gallo, la salamandra... bichos mimetizados por las sombras de la mucha luz.

18 Joao Cabral de Melo Neto. *Op. cit.*, p. 168.

Esa cabra totémica aparece iluminada por ese resplandor que refleja a un animal doméstico –salvaje–, penetrando los intersticios del lenguaje del desierto. Versos que sostienen el cuerpo en fuga del rumiante insertado en la palabra y escapando a un ojo poco seguro de paisajes tan duros, como el solar:

Una cabra sin ojos cruza el viento.
Tasca la noche verde y embrionaria.
Desde el fondo una sombra solitaria
alarga sobre mí su filamento.
El agua oscura sigue el movimiento
de una memoria lóbrega y precaria.
Rompe el viento su cápsula primaria,
llega en lianas de sol su nacimiento.¹⁹

Creemos que este texto fundamenta a Álvarez su mundo animal solariego. Aquí no solo la cabra nos eterniza, sino que el gallo se entrepone en la distancia de la noche solar “... la poesía de Rafael José Álvarez está señalada por la cosmogonía solar”.²⁰

Bestias del día y de la noche en medio del sopor, que van manifestándose para implicar una suerte de madeja simbólica o referente para esas lecturas al margen de la página. Insistimos en hablar del fuego al cual se someten las escrituras que aluden a criaturas autónomas del poeta. Es su videncia que lo acerca, lo encuentra con esos seres de fuego; así lo percibimos en Melo Neto al decir:

Si el negro quiere decir nocturno
el negro de la cabra es solar.
No es el de la cabra el negro noche.
Es el negro de sol. Luminoso
(...)
La cabra es el mejor instrumento
de perfilar la tierra magra.
Por dentro de la tierra y de la seca

19 Rafael José Álvarez. *Consagraciones*, p. 121.

20 Patricia Guzmán. “El lugar es el absoluto (IV), Una cabra sin ojos cruza el viento”, *El Nacional*, 30/03/83, p. 7.

nada llega donde llega la cabra.²¹

Son arquetipos de un mundo onírico y real, donde los hombres viven sometidos por bestias, animales, bichos que gravitan sin cesar, se ocultan, salen a la luz en determinados momentos o, simplemente, anuncian las horas prodigiosas. Nos comunican con otras voces de animales remotos²²:

“Un gallo solitario teje la mañana; / él necesitará siempre de otros gallos”.

Los animales de Álvarez, como nos recuerda Orlando Barreto²³, se desplazan a lugares del sueño, habitan con ángeles; “La nometecnia poética de Álvarez no es un mero depósito de fósiles más o menos maravillosos”. Volátiles, continuarán creando una memoria diferente a otras criaturas de este mundo.

Al poeta se le revela la realidad en formas que nombra distinto a otros hombres, convive con seres que animan entre sí para no perder su sentido cósmico de la permanencia en la vida.

LLUVIA FUGAZ O CELEBRACIÓN DEL AGUA

*El agua anónima sabe todos mis secretos
El mismo recuerdo surge de todas las fuentes.*

G. BACHELARD

Las aguas que llegan a nuestra poesía vienen de esos grandes intervalos establecidos por una naturaleza desértica y la cual celebramos con palabras húmedas, líquidas en su simetría. Son las palabras de la lluvia venidas cada cierto tiempo, que se desparraman sobre suelos áridos y profundos, agrestes como la poesía que nos ocupa.

La historia del hombre está llena de leyendas, mitos; toda una simbología de la celebración del agua. En el pasado hubo cantos alegóricos que suplicaban por el agua o, por el contrario, se despedían por un largo tiempo de ella. Quién mejor que el poeta para

21 Joao Cabral de Melo Neto. *Op. cit.*, p. 168.

22 *Ibid.*, p. 19.

23 Orlando Barreto. *Puertas complementarias*: 1993, p. 30.

descifrar un mundo perdido en medio de la modernidad avasallante. Sofocados por lluvias ajenas al agua, más bien ácidas. Formas nuevas del cielo, otras nubes que no esperábamos.

La materialización del agua en sueños, como apuntaría O. Barreto en su excelente estudio sobre la poesía de Álvarez: "... como imagen poética pertenece por igual a una zona que media entre el sueño y la realidad"²⁴. Ciertamente, lo que afirma Barreto en sus escritos, al decirnos que no se trata de la ausencia del agua, es la presencia de esta en los pliegues del poema. Tanto Álvarez como Melo Neto –obviando tal vez los poemas a partir de *Pedra do Sono*– transitan estas vías secas y húmedas del lenguaje hasta la más depurada y precisa poesía de lo seco.

24 *Ibid.*, p. 36.

Referencias

- ÁLVAREZ, José Rafael. (1986). *Oikos. Poemas*. Publicaciones de la Asamblea Legislativa del Estado Falcón. Comisión de Educación y Cultura: p. 22.
- ÁLVAREZ, Rafael José. (1993). *Consagraciones*. CONAC-INCUDDEF. Coro, Venezuela: Ediciones Libros Blancos, , p. 123.
- BACHELARD, Gaston. (1965). *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, p. 39.
- BARRETO, Orlando. (1993). *Puertas complementarias*. CONAC-INCUDDEF, Coro, Venezuela: Ediciones Libros Blancos, p. 30.
- CABRAL DE MELO NETO, Joao. (1968). *Poesías completas (1940-1965)*. Río de Janeiro, Brasil: Editora Sabiá, p. 7.
- GUZMÁN, Patricia. “El lugar es el absoluto (IV), Una cabra sin ojos cruza el viento”. *El Nacional*, 30/03/83, Cuerpo C, p. 7.
- JIMÉNEZ EMAN, Ennio y GARRIDO, Rafael. (1990). *La magia de las distancias. El paisaje en la poesía yaracuyana*. Secretaría de Cultura de la Gobernación del Estado Yaracuy. Yaracuy, Venezuela: Ediciones La Oruga Luminosa, p. 8.
- Novo Dicionário Aurélio da Lengua Portuguesa*. (1986). 2.A EDICIÓN.
- REVISTA DE ARTE Y LITERATURA*. (1987, agosto), año 7, n.º 15/16, San Felipe, Venezuela, p. 25.
- SILVA ESTRADA, Alfredo. (1989). *La palabra transmutada*. Colección Medio Siglo de la Contraloría General de la República. Serie Letra Viva. Caracas, Venezuela: p. 53.

3

De la enfermedad sagrada a la creación poética Una mirada a la poesía de César Seco

Al poeta Ramiro Fuguet.

*Agradezco a la Dra. Morella Bouchard
y al profesor Juan Molina por sus aportes.*

*Igualmente, a la Dra. Gisela Barrios
y Jean Marc de Civrieux por su biblioteca sagrada.*

*Yo proseguí y llegué hasta un árbol. El árbol me
dijo que uno no podía hablar aquí, los seres
humanos no comprenden el sentimiento.*

Continué mi camino.

DIARIO DE NIJINSKY

El poeta es el cantor de la enfermedad.

HANNI OSSOT

*El poema no nos confía simplemente la intimidad
de un sujeto, sus angustias, alegrías, ideas o estados
de ánimo. El poeta nos habla, más bien, de otra
intimidad, que aun perteneciendo a cada poeta
en particular, lo trasciende enteramente
como individuo.*

ALFREDO SILVA ESTRADA

Escribir enfermos no nos alivia del padecer. Desde la enfermedad o fuera de ella, el poeta intenta explicar a través de la metáfora lo que Susan Sontag estableció en su magnífico libro:

... Lo que quiero demostrar es que la enfermedad no es una metáfora. Y que el modo más auténtico de encarar la enfermedad –y el modo más sano de estar enfermo– es el que menos se presta y mejor resiste el pensamiento metafórico. Sin embargo, es casi imposible residir en

el reino de los enfermos sin dejarse influenciar por las siniestras metáforas con que han pintado su paisaje.²⁵

Asimismo establece que existen dos mundos paralelos a esta metáfora: el mundo de los sanos y el mundo de los enfermos, y al nacer nos otorgan una de estas ciudadanías. Pues bien, cuando leemos la poesía, la escritura, el diario del poeta César Seco, nos topamos con un ser inmerso en el mundo de los solitarios. Un anacoreta que se pasea por entre las gentes con el miedo a ser reconocido por sus señas de espíritu convulso; esa especie de maldición que precede en su padecimiento el poeta Elías David Curiel en aquella ciudad que ha visto en estas figuras un misterioso mal signado por el presagio de la metáfora.

El poeta caído o derribado sobre la faz del agreste paisaje, indefenso ante la mirada acusadora del hombre común, con toda la significación validada por la fabulación popular en torno al enfermo que se babea y entorna los ojos, como queriendo mirar más allá del cielo. Un doble ciudadano que convive con esas dos categorías.

Si atendemos a esa sentencia con la cual Octavio Paz abre un ensayo maravilloso sobre Fernando Pessoa, que dice: “Los poetas no tienen biografía, su obra es su biografía”, coincidiríamos entonces en que la obra poética de Seco es una “biografía metafórica de su enfermedad”, una lectura dolorosa del padecimiento “Pero escribir enfermo no es un alivio. Sumas otro padecimiento. /La escritura engaña y la enfermedad no tolera una metáfora/ discreta”²⁶

Su obra se abre a una lectura dolorosa y vamos descubriendo el niño que alguna vez cayó abatido y no supo qué era de él. Al puberto negado a su propio centro. Al ya hombre investido de fachada aparente. Al poeta levantando la costra de la memoria y hurgando en el dolor inexpugnable que busca asilarse en la palabra. Encontramos

25 Susan Sontag. *La enfermedad y sus metáforas*. Muchnik Editores: 1980.

26 *Idem*.

entonces una poesía acicalada en lo más remoto de su ser, que no puede leerse sin provocar una especie de estallido furibundo de nuestra alma.

Lo lúdico se cierne sobre la caída, el juego nos conduce al terror del vacío. No son las vueltas que damos cuando niños para crear el vértigo de la ascensión y, por momentos, despegar a un estado de letargo, una zona indescifrable para el mundo adulto; es caída definitiva del enfermo en la oscuridad, donde apenas habita el silencio.

De este sucumbir renace el poeta *transmutando* la palabra y, como diría Hanni Ossot: “

La escritura poética es un punto de salud en cuanto a que traduce ese material caótico y confuso”.²⁷

La poeta nos remite a C. G. Jung en su afirmación acerca de la obra de arte –en este caso la poética– que no debe estar afectada por particularidades personales y, entre más lo esté, más alejada se encontrará de ser una obra verdaderamente de arte; debe elevarse sobre lo personal, “lejos del espíritu y el corazón, y hablar para el espíritu y el corazón de la humanidad”²⁸. Seco, a través de su obra, se ha elevado de su condición de enfermo y nos ha hablado al corazón y a nuestro espíritu.

Ha resuelto, a partir de su segundo libro, *Árbol sorprendido*, entregarnos sin ambages una escritura de imágenes recurrentes, desprendiéndose del mito de su primer libro, *El laurel y la piedra*, tomando conciencia de su trascendencia para abordar el poema como una trama de su propia mitología, llegando así a una suerte de *madurez poética* en *Oscuro ilumina*, libro de reciente data.

27 Hanni Ossot. *Imágenes, voces y visiones*, Academia de la historia, Caracas: 1987.

28 César Seco. *Árbol sorprendido*, Instituto de Cultura del Edo, Coro, Falcón: 1995.

Podríamos afirmar que César Seco pertenece a la estirpe de poetas que padecen: Lucrecio, que aseguran que se suicidó a la edad de cuarenta y cuatro años por sufrir de *epilepsia rotatoria* y quien nació en el 95 a. C.; Dostoievski, que construyó toda una obra basada en sujetos un tanto enfermos, destacando entre ellos al príncipe Mishkin, personaje central de su obra celebre, *El idiota*, quien sufre de ataques epilépticos a lo largo de su vida, como sostiene J. Kristeva a propósito del escritor: “El universo atormentado de Dostoievski (1821-1881) está, sin duda, más dominado por la epilepsia que por una melancolía en el sentido clínico del término”.²⁹

Flaubert, a quien Sartre llamó “El idiota de la familia”, en una larga biografía crítica, Elías David Curiel, espíritu convulso, según algunos de sus biógrafos más acuciosos, su padecer se agita toda vez que se transmuta en poesía. Quizás sean esos mismos poetas que lo acompañan en sus lecturas de refugio, de apartamiento del mundo y, sobre todo, en una ciudad marcada por la soledumbre, donde el hombre tiene por costumbre o necesidad guardarse en sus vetustas casas antiguas. Es allí cuando el poeta se arrima a esos márgenes de la casa, lee una y otra vez a esos nombres que regresarán pronto al solidario acompañamiento del artista, donde se sabe miembro de esa cofradía de bardos asediados por el dolor, conturbados en su raigambre misteriosa:

... Si no es posible que alguien, atacado por un fuerte dolor físico sea llevado, por efecto de éste, a elaborar un poema, tal acontecimiento sería una excepción. Una excepción porque el dolor físico tiene el poder de anular momentáneamente nuestra capacidad intelectual, reduciéndonos a nuestro cuerpo-el cuerpo que duele. Y quien produce arte es el cuerpo que piensa, que inventa, sueña, fantasea.³⁰

29 Julia Kristeva. *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila Editores: 1991.

30 Gullar Ferreira. “Arte y dolor”, Gaceta del Fondo de Cultura Económica, n.º 13, México: 1997, p. 313.

Ferreira Gullar, poeta singular de Brasil, hace esta reflexión a partir de lo que él llama dolor físico y dolor moral, para apuntar más adelante:

... La propia actitud del poeta cuando se dispone a transformar una experiencia dolorosa en obra de arte ya indica una superación del mismo dolor, que se ha tornado en objeto de reflexión. Un necesario distanciamiento se establece entre el hombre que sufrió y su sufrimiento para que haya sido capaz de transformarlo en poema.³¹

De qué manera es posible elaborar la escritura substanciada en su precaria forma por el presagio del sujeto, asumiendo una poética del dolor. Quizá otro gran poeta brasileño, que pasó la vida amenazada por la muerte metaforizada de una dolencia como la tuberculosis, se propuso realizar esa labor. Manuel Bandeira es emblemático a la hora de hablar de enfermos profesionales: “Teniendo por mal la inquietud del espíritu/ que viene de lo sobrenatural, / y en materia de profesión/ un tísico profesional”³². Como podemos ver, el artista, en este caso el poeta, se substraerá de su yo elemental para vaciarse de esos restos dejados por los detritus del padecer:

El aura crepuscular, el árbol sagrado /

O Selene bajando de los cielos.

Lo fantasmático se hace presente y toma cuerpo en el trance de un mundo a otro. En el intersticio que se abre habitan todos esos seres liminales alejados ya desde la aparición del árbol, la luna, la casa, las voces del padre, de la madre; todo ese *imago primigenio* lo somatiza el poeta abandonado entre lo sagrado y lo profano, lo oscuro que ilumina:

La puerta

Ahora entro.

31 *Idem.*

32 Hermes Vargas. “Manuel Bandeira. Una poética de la muerte”, *Solar*, n.º 18, Conac: Mérida, 1994.

Andaba el cielo,
se movía sol, se movía nube, se movía luna
y encontraba estrellas.
No corría el agua
el mundo estaba quieto allá.
Y no había recuerdo y escuché mi nombre.
Escuché y el agua
comenzó a caer de donde no la veía.
Había un árbol
y en él mis hermanos venían,
venían en la brisa.
Caminé hacia la puerta
Y por ella entraron
el árbol, la casa, las voces,
y era allá y era aquí.
Y entró también el cielo.
Y por la puerta fui de uno a otro lado.
Y abrí. Y cerré.
Y la casa y las voces se quedaron allá dentro,
se quedaron
y solo salió el árbol,
todo claro, todo oscuro.
El sopló crispa desde la raíz al cielo, un hálico divino se posiona del cuerpo terrestre. Me va a dejar / El cielo se abre a mi cabeza. Trances vertiginosos hacia un lugar oscuro. La luz viene dada por el árbol que regenera, representante del cosmos vivo. Lo vertical asciende y se sostiene por el símbolo en su íntima resonancia.
(El alma vuelve al cuerpo,
se dirige a los ojos
y choca)–¡Luz! Me invade
todo mi ser. ¡Asombro³³

Regresa el poema haciéndose visible, convertido en el árbol simbólico. Ya Eliade nos advertía que en una época remota no adoraban

33 Jorge Guillén, citado por Alfredo Silva Estrada. Silva Estrada, Alfredo. *La palabra transmutada*, Contraloría General de la República, Caracas: 1989.

a árbol por sí mismo, sino por lo que “revelaba”, por lo que implicaba, por lo que significaba. Es posible encontrarnos ante una analogía entre *aura, árbol y poema*. El enfermo es derribado por el soplo de aire y vuelve a él una luz poética apaciguadora. Seco, sin proponérselo quizá, nos remite a la antigüedad en donde, según Graves, en cierta mitología céltica, árbol significaba *letra* y era adorado por el druida o poeta, “vidente del roble”.

Evidenciamos un ansia de sostenerse entre el cielo y la tierra, una búsqueda momentánea de la cura, como los antiguos chamanes en las Indias Orientales –que refiere Frazer– golpeaban en la cara de los que habían adquirido la enfermedad con las hojas de ciertos árboles, lanzándolas lejos, porque de esa manera la alejaban para siempre. Igualmente, era frecuente el uso del muérdago para el alivio de la pena, la persona que sufría del *mal caduco* acostumbraba a llevar consigo un cuchillo que tuviera el mango de muérdago de roble.

En sus diferentes acepciones, la *enfermedad sagrada* ha sido vinculada a lo lunar. Los griegos la creían un castigo a quienes habían pecado contra Selene, la diosa de la luna. Su influencia directa sobre el paciente provocaba el ictus que lo dejaba fuera de lugar. Esta creencia, a pesar de Hipócrates y su famoso trabajo de desvinculación de dicha enfermedad con lo sagrado, adelantándose así a Sontag por aquello de que la enfermedad no es una metáfora, persiste aún; y quién más que el poeta puede retomar semejante vinculación en su letanía a la diosa Mene, como igualmente es conocida. Se cree Endimión pidiendo su sueño eterno en procura de un estar tranquilo.

Luna llena

Hoy no soy de aquí.

Hoy me voy.

Se encienden luceros en mi cabeza.

Se caen los acentos.

Hoy escribo desde otro lado,

muerdo mi lengua.

Hoy la boca se vuelve espuma.³⁴

La amenaza latente y el miedo palpítante recogen en estos versos una visión cosmogónica, alterada apenas por la ciencia. El poeta necesita creer en esa rueda que da vueltas sobre su cabeza e incide en su estado anímico; nada puede hacer cuando el cielo llega al plenilunio de la noche, donde el rayo provoca una dicotomía del cuerpo inanimado. Más adelante dice: “Todo es lento Señor / bajo este tu cielo nuestro. La creciente llama al plenilunio / a esta hora llega la bestia con su espuma / estoy orando a ver si se detiene / estoy tranquilo”.³⁵

Aquí se manifiesta una especie de licantropía haciendo aparecer otro ser, alguien a quien no se controla. La otredad aparente de sujeto atormentado por una zoantropía recurrente para manifestar su condición de bestia más bien idiota, un animal derrumbado que se haría daño a sí mismo. La luna –como bien lo señala Kerényi–, la diosa, se mueve entre lo luminoso y lo oscuro; cree en su afán de llenarse y luego mengua, para luego renacer y proporcionar una nueva luz a los mortales:

Todos estos años he cavilado mi propia luna.

Están en mí sus movimientos.

Luna mía. Luna sola.

Entre los dos abrimos puertas.³⁶

34 César Seco. *Árbol sorprendido*, Instituto de Cultura del Edo. Falcón, Coro: 1995.

35 *Idem*.

36 *Idem*.

Referencias

- FERREIRA, Gullar. (1997). “Arte y dolor”. México: *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n.º 13, p. 313.
- GUILLÉN, Jorge. En: Silva Estrada, Alfredo. (1989). *La palabra transmutada*. Caracas: Contraloría General de la República.
- KRISTEVA, Julia. (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Monte Ávila Editores.
- OSSOTT, Hanni. (1987). *Imágenes, voces y visiones*. Caracas: Academia de la historia.
- SECO, César. (1995). *Árbol sorprendido*. Coro: Instituto de Cultura del Edo. Falcón.
- SONTAG, Susan. (1980). *La enfermedad y sus metáforas*. Muchnik Editores.
- VARGAS, Hermes. (1994). “Manuel Bandeira. Una poética de la muerte”. *Solar*, n.º 18. Dirección de Cultura del estado Mérida. Conac.

4

Alfredo Silva Estrada

El acercamiento de las imágenes en la palabra poética

A Sonia Sanoja.

*Porque la materia prima y última de la poesía es palabra.
No la palabra seca y rígida, sino aquella cargada de sentido.*

ALFREDO SILVA ESTRADA³⁷

*Durante mucho, mucho tiempo, la voz humana
fue base y condición de la literatura.*

*La presencia de la voz explica la literatura primera,
de donde la clásica tomó forma y ese admirable temperamento.*

*Todo el cuerpo humano presente bajo la voz y soporte,
condición de equilibrio de la idea...*

*Llegó un día en que se supo leer con los ojos, sin deletrear, sin escuchar,
y ese hecho alteró toda la literatura.*

*Evolución de lo articulado a lo apenas rozado
–de lo ritmado y encadenado a lo instantáneo–,
de lo que soporta y exige un auditorio a lo que soporta
y transporta un ojo rápido, ávido, libre sobre la página.*

PAUL VALÉRY

Parece ser que la lectura individual se practicaba en voz alta mucho más allá de la invención de la imprenta. San Agustín afirmaba que su maestro Ambrosio –siglo IV– fue el primer hombre de la Antigüedad que practicó la lectura silenciosa. Según Gérard

37 Salvador Tenreiro. “Conversaciones con Alfredo Silva Estrada”, en: *Imagen*, n.o 100-77: 1991, p. 5.

Genette³⁸ con Mallarmé y Apollinaire, se comenzaron a explorar en Occidente todas las posibilidades gráficas de la página; ese cambio, esa ruptura en la literatura, hizo del poema una pieza única en relación con las otras artes que, igualmente, se servían de lo gráfico.

La estructura del poema estaría sujeta, en adelante, a las inventivas del artesano de la palabra y sus indagaciones en lo blanco, en lo espacial, lo espaciante; los silencios tomarían otro sentido a la hora de leer. En fin, el poema se hacía más *plástico* –visual–, menos *musical*.

Si alguien entre nosotros ha elaborado una obra tan acertadamente futura, plena de una grafía singular y nueva, con un trabajo minucioso en los pliegues de la página, que invoca, de antemano, voces tan lejanas como a Heráclito o cercanas como Verhesen, que nos invitan a una lectura silenciosa, solitaria; a jugar con las formas de sus poemas fuera de los grandes públicos, ese es Alfredo Silva Estrada.

Afirmado ya por la crítica como el hacedor de una poesía que trasciende su propio lenguaje, al igual que Mallarmé, no ha de influir a otras generaciones, por lo menos no se le propone; sus nuevos lectores siempre serán aquellos dispuestos al descubrimiento riesgoso de la palabra transmutada. Las implicaciones visuales que sujetan su obra, la espacialidad lograda por un esfuerzo de trabajo constante, hacen de cada uno de sus libros *un libro* único y, a su vez, remitente y remitido de toda su creación.

Desde *De la casa arraigada*, libro iniciador e iniciático de una vasta obra que desemboca en *Por los respiraderos del día*, hasta *Al través*, conjunto de poemas conservados hasta ahora en el talego del poeta, nos hemos topado con una poesía –como afirmaría Ludovico Silva– difícil en su raigambre e interpretación; un habla constelada por las ondulaciones del decir:

38 Gérard Genette. *Lenguaje poético, poética del lenguaje. Estructuralismo y literatura*: 1972, pp. 51-81.

Literales: La Significación de lo Paralelo en una Escritura Vertical
ser, balbucir entre los frotes fortuitos de las cosas
El diálogo debe comenzar entre la ráfaga y la piedra
pero es preciso crear la voz,
la voz que se obstina en amar los frotes relegados como inertes.³⁹

Dos escrituras van abriéndose entre páginas, surcan la memoria al ras de lo reflexivo, como apuntando un mismo centro o saliendo de él “me di cuenta que había como un diálogo interior en la totalidad del libro”⁴⁰. Dialogan en un mutuo y secreto pacto donde el lector apenas vislumbra esas aberturas, resquebrajamientos del discurso filosófico inexistente en la apariencia del poema, diálogos en arcano movimiento; “la poesía y la filosofía son muy buenos vecinos...”, decía alguna vez Alfredo Silva Estrada.⁴¹

Lo ontológico entonces adquiere otra forma: un lenguaje supremo. Oteamos desde el otro lado, desde *el otro* y más allá de él. La otredad oscila entre ambas lecturas sin escapar a su dimensión secular, hilo tejido por las antiguas voces de poetas y filósofos.

En cada texto, Silva Estrada nombra con otra voz y su polifonía de ecos se singulariza, convirtiendo en “joya verbal”⁴² la palabra insulsa; “sin fórmulas preestablecidas” reitera lo dicho tantas veces, propiciando el *descalabro*, provocando un caos latente, tensando esos ejes que le sostienen.

Lo asombroso de *Literales* es su elaboración a partir de una cosmogonía de lo diario, del andar: “Son poemas que yo escribí deambulando, caminando por la calle o en los momentos del despertar en las mañanas. Poemas que fueron realmente como un gesto sobre

39 Alfredo Silva Estrada. *Literales* (1962-1963). *Acercamientos. Antología poética* (1952-1991): 1992, pp. 77-111.

40 *Idem*.

41 *Idem*.

42 Ludovico Silva. *Alfredo Silva Estrada. La imaginación lingüística. La torre de los Ángeles*: 1991, pp. 111-131.

el papel...”⁴³. Un gesto solo pensado en aquellos pintores ZEN que sumergían sus cabelleras en cubetas de tinta y luego trazaban con sus cabezas, de un golpe, la mancha sobre el papel.

Literales tensa el arco de su hechura e impulsa con su fuerza generadora sendas flechas que traspasan la obra toda, desde *Transverbales* hasta nuestros días. Es el retorno de la palabra poética a una pura unidad.

DELIRIO DE PIEDRA: LAS LAGUNAS CALCULADAS

Existe una sustancia mineral transmutable emparentada con el poema, asimilada por la memoria de los hombres que aún continúan buscando. Ese misterio acordado por los presagios de Mallarmé al destinar la poesía por mucho tiempo a una seña llevada para siempre en su cinto. Silencio entre piedras, imágenes abarcadoras de la mirada más penetrante. Hurgar descarnadamente en la conciencia más alterada.

LAS CARTAS POÉTICAS DE LOS *TRANSVERBALES*

Estas cartas *Poéticas*, como las llama Ramón Ordaz⁴⁴ se presentan lúdicamente a manera de tarjetas independientes una de otra, permitiendo el goce ilimitado de lo visual. Los *Transverbales* hacen de la poesía un armar colectivo si se quiere, son como la *Rayuela*, de Cortázar, que deshace las formas creando sus propias lecturas. Armar nuestro propio poema como de niños movíamos los guijarros al antojo de nuestra imaginación.

Poesía polifónica, visual, se nutre de la construcción –deconstrucción– o, mejor, de la armazón edificante, tomando la palabra como techo.

43 Salvador Tenreiro, *op. cit.*

44 Alfredo Silva Estrada. *Transverbales*: 1971.

La ejecución no es responsabilidad del poeta, como no lo es del compositor, sino del intérprete. Por primera vez somos responsables de una hechura tan ajena como nuestra; limitamos el poema. Prescindimos del libro como tal, lo deconstruimos como niños desarticulando las piezas de un juguete. Se hace didáctica la posible recurrencia fuera del esquema lectoral acostumbrado; de igual manera, su condición de elemento gráfico-plástico le permite sostenerse en un juego de permutación alegórico al libro. *Transmuta* verdaderamente la palabra, la vuelve otra que jamás el poeta conocerá; su pluralidad se vuelve inasequible: un reposo tendido en transparencia espiral.⁴⁵

EL BESTIARIO DE LOS BICHOS

El ejercicio de la poesía no supone necesariamente algo fuera de lo cotidiano. La encarnación de todo esto debe poder darse en alguna forma de cotidianidad que, evidentemente, no es habitual.⁴⁶

Nos usurpan el espacio concreto y coadyuvan al higiénico deseo fustigado por las marcas más conocidas a la hora de mortíferos acuerdos. Son los desdeñados por nuestros propios avances. Aquí Silva Estrada, definitivamente, deja para nosotros una obra altamente cotidiana: “Ah que la vie est quotidienne”.⁴⁷

Escribir por hastío ha sido celebrado entre nosotros, pero escribir por la exaltación de lo cotidiano, por un goce de los sentidos al clamor de unos seres olvidados no obstante presentes en la vida de los hombres, equivaldría a otro festejo; una fiesta de lo absurdo como movimiento diario. No hay una ecología de la poesía, más, sin embargo, se alude, se pretende, se esgrime una poesía en la ecología.

45 Ramón Ordaz. *Diario de derrota*: 1993, p. 58.

46 Alfredo Silva Estrada. *Op. cit.*: 1971.

47 Irma Salas. “La paradoja de lo no-dicho”. *Imagen latinoamericana*, n.º 100-96, 1993, p. 75.

Pues bien, *De bichos exaltados* se constituye en manifiesto abierto a los desastres de este mundo. Los atolondrados, dispersos, amas de casa, ecologistas y subversivos han de leerlo.

SOBRESALTO DE HORIZONTES: LA CIUDAD ES UN LABERINTO EXPANDIDO

Ejes tensados al unísono del verbo aparecen en la obra poética de Alfredo Silva Estrada, vibraciones que hostigan al eco de las palabras, sonoridades atonales guiadas por una armonía concordante. Uno de los ejes se destempla en una ciudad extraña, ataviada de imágenes resplandecientes que atañen a su mirada plena de paisajes distintos.

La ciudad se despliega por las páginas más antiguas de su obra, desde los confines mismos del poema; ciudad al fin, su ciudad, la ciudad de las imágenes: "... Mundo bloqueado por esta sed de espera y de rechazo en la ciudad que esconde su nuevo laberinto".⁴⁸

A partir de estos laberintos expandidos en los horizontes de la videncia, proclamada por los trazos de la palabra dicha de antemano por Silva Estrada, se instaura una recurrencia nunca vista en nuestra poesía actual. La espacialidad de una ciudad sin límites dentro de la página más transparente; la eclosión de las imágenes no tarda en despertar al lector desprevenido, sumiso al sostén de los ejes. Ese estallido furtivo del habla, del verso, expande sus abrazadoras sílabas hasta los lugares más ajenos; nos conduce, irremediablemente, al hallazgo de nuevas realidades inscritas en la elocuencia de una ciudad fundada por la palabra en sus cimientos:

La fuerza del fundar

en un oscuro asentimiento
cuando el arco de la sola pregunta
estalla, trepa nublando

48 Alfredo Silva Estrada. *Literales (1962-1963). Acercamientos. Antología poética (1952-1991)*: 1992, p. 96.

la máscara deshecha de la ciudad que cuelga
del instante inocente. La fuerza del fundar
ante el gran silencio envolvente
y los desarrollos que suenan en lo más olvidado.
Donde no llegan huellas la fuerza caminante funda el amor
por el levantamiento de la ráfaga y la escondida piedra.⁴⁹

Descubrimiento de la palabra desde su centro del mundo –*omphalos*–. Este eje no es preciso, si no disponemos de una técnica alejada de dogmas y conceptos preestablecidos; emerge por razones distintas al poeta, surge de él irrumpiendo la cotidiana presencia en la vida de los hombres. Su advenimiento se concibe como un espiral indeterminado, infinito.

Un otro eje camuflado por la resonancia misma de su vibratorio movimiento aparece desde el origen primero del verso:

“... Y en la raigambre fósil la casa se establece”⁵⁰.

Esta constante y elusiva apariencia, fijada como con un destino de errancia, va a aparecer en otros textos significativos para su obra.

El ir y venir fluyen dejando escritos en el camino y la morada del poeta se va transformando en *la casa de las palabras*, lo habitado se transcribe, se inserta en el poema: “La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado transciende el espacio geométrico”⁵¹

Lo vital se afirma en la hondura de un texto profundamente conmovedor que sutiliza el lenguaje de la evocación:

(...)

Me rehago en los quiebres de la casa de nunca
Sé que la casa existe
Jadeante pero existe
Y es este sobresalto de horizontes en mi cuerpo y
que llevamos a cuestas al rescate de soles

49 Alfredo Silva Estrada. *Contra el espacio hostil*: 1979.

50 Alfredo Silva Estrada. "De la casa arraigada (1951-1953). Acercamientos", en: *Antología Poética (1952-1991)*; 1992, p. 30.

51 Gaston Bachelard. *La poética del espacio*: 1965, p. 83.

Solo damos los rasgos de tus rostros amados
Rota casa maciza respirándonos
no la nombra el sollozo.⁵²

LA POESÍA COMPARTIDA EN SU CONFLUENTE CONTEMPORANEIDAD

En la vieja discusión en torno a la *traducción* y sus posibles desaciertos, Silva Estrada ha logrado irrumpir con la fuerza que le da su propia escritura, la vivencia y relativa cercanía a los autores vertidos a nuestro idioma. Conocedor de varias lenguas, ha logrado verter desde el francés autores fundamentales no solo de la literatura francesa, sino también de la literatura universal. Esta magnífica labor se refleja en *De parte de las cosas*, de Francis Ponge –parece ser una de las primeras versiones a la lengua española–, donde notamos un apego a su propia visión como poeta del arte de versionar, de trasladar ese cuerpo complejo de palabras propias a su historia y evolución particular. Desdoblamiento nada fácil, conseguido por las arduas horas de embelesamiento hacia esa otra lengua que se hace fiel a nuestros designios, porque traducir es designar a las palabras una correspondencia mutua que no altere su esencial presencia en este mundo.

Poesía vertiente continua es un boquete de donde salen voces maravillosas de poetas que poco frecuentamos por la barrera del idioma: Shehade, Reverdy, Valéry, Dupin, Du Bouchet, Vahé Godel, Verhesen y Andrée Chedid, entre otros, conforman una larga lista de hacedores del verso que, sin la diligencia y el trabajo sostenido por Silva Estrada, no podríamos compartir.⁵³

52 Alfredo Silva Estrada. *Por los respiraderos del día* (1986- 1990), *op. cit.*, p. 216.

53 *Común Presencia* visita a Alfredo Silva Estrada. *Común Presencia*: 1990, n.o 3-4, pp. 12-15.

Referencias

- BACHELARD, Gaston. (1965). *La poética del espacio*. México: Brevarios del Fondo de Cultura Económica.
- Común Presencia*, 1990, n.ºs 3-4.
- GENETTE, Gérard. (1972). *Lenguaje poético, poética del lenguaje*. Estructuralismo y literatura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- ORDAZ, Ramón. (1993). *Diario de derrota*. Coediciones Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”. Cumaná-Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura (Conac).
- SALAS, Irma. (1993, junio-julio). “La paradoja de lo no-dicho”. En: *Imagen latinoamericana*, n.º 100-96.
- SILVA ESTRADA, Alfredo. (1971). *Transverbales*. Caracas: Editorial Arte.
- SILVA ESTRADA, Alfredo. (1979). *Contra el espacio hostil*. Caracas: Fundarte.
- SILVA ESTRADA, Alfredo. (1992). “De la casa arraigada (1951-1953). Acercamientos”. *Antología Poética (1952-1991)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- SILVA ESTRADA, Alfredo. (1992). *Literales (1962-1963). Acercamientos. Antología poética (1952-1991)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- SILVA ESTRADA, Alfredo. (1992). *Por los respiraderos del día (1986- 1990)*. En: *Acercamientos. Antología poética (1952-1991)*.
- SILVA, Ludovico. (1991). *Alfredo Silva Estrada. La imaginación*

lingüística. La torre de los Ángeles. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 111-131.

TENREIRO, Salvador. (1991, mayo). “Conversaciones con Alfredo Silva Estrada”. *Imagen*, n.º 100-77.

5

Juan Molina Molina

Hendidura e hipérbole del cuerpo

Definitivamente, fue Gabriel Zaid quien me alejó de ese sentimiento de culpa que me persigue desde niño: no leer uno o más libros durante la semana o al día. Después de leer *Los demasiados libros*, uno se despoja y despeja de ese acelerado mundo de las publicaciones y llega a entender que un libro –y más el de un amigo– se puede leer a ratos o de un solo golpe, pero, como sostiene Zaid, en este mundo “donde las ciencias adelantan que es una barbaridad” el libro se vuelve obsoleto casi al momento de ser escrito. Sobre un mismo tema escriben varios autores a la vez, en diferentes lugares; los libros se multiplican de tal forma. Para qué preocuparnos por esa difusión masiva del libro, si al lado hay un amigo con el cual compartir ese gozoso trabajo de escribir.

Los autores son otro mundillo, que destacan en ese excelente ensayo donde les da un lugar especial y comenta el compromiso adquirido por el lector una vez obsequiado por el propio autor:

Los autores de libros no son tan discretos. Dejando aparte los casos extremos –los que llaman para ver en qué página va uno, cuándo terminará y, sobre todo, cuándo publicará una reseña larga, inteligente y objetiva–, se sienten obligados a repartir obligaciones cada vez que publican.⁵⁴

54 Gabriel Zaid. “Los demasiados libros: Antología General (1)”. En: *La Insignia*, México, 2004, 14 de septiembre.

Hace alusión al maestro Alfonso Reyes, quien ya tenía preparada una tarjeta que rezaba: “Acabo de recibir su libro. ¡Qué estupenda sorpresa! Lo felicito y me felicito de antemano por la alegría que me dará leerlo”⁵⁵. Según Zaid, las usaba impresas, con espacio en blanco para la fecha, nombre y título. La suerte del libro está echada, ya no dependerá de quién escriba o publique, el lector dará su última palabra asumiéndolo, pensándolo o leyéndolo sin cortapisas.

Este libro de Juan Molina Molina lo he vivido como librero, lector, amigo; he sufrido por ese título que espanta a un lector más ingenuo o provoca a uno más curioso. En fin, *Hendidura e hipérbole del cuerpo* da otra lectura a unos autores archiconocidos, como son Gabriel García Márquez y Fernando Botero. El asumir ese riesgo ha dado una extraordinaria obra que no fatiga al lector; muy por el contrario, incita a sacudirse de perjuicios establecidos por la crítica. Abre orificios nunca antes hurgados, dedicándose a mostrar con gran acierto los pliegues de uno y otro cuerpo en ambas obras.

LA LECTURA DEL CUERPO A TRAVÉS DEL TIEMPO

Para los antiguos, el cuerpo era una preocupación cotidiana, vivida algunas veces de manera religiosa o artística; desde los más remotos hasta los que ya, diríamos, comienzan a establecer una estética apegada a ciertas formas, el cuerpo va adquiriendo las modalidades de cada época. No podemos hablar de una misma visión para la antigua Grecia que para el Renacimiento Italiano; existen diferencias notorias que ameritan un estudio acucioso por parte de un investigador o ensayista serio.

Juan Molina Molina nos conduce por el camino menos trillado, con referentes inapelables y atisbo de majestuosa escritura; elabora su propio abordaje del tema, enfatizando en dos polos que arman

un mismo cuerpo. Uno siente un paseo por el occidente más ignoto bajo la mirada de Platón, Ovidio, entre otros; se percibe una alegoría a cierta manera de estudio. Serán entonces Botero y García Márquez el pretexto del autor para desplegar una hipotética ideal central: lo grotesco.

Quizás sea posible hacer una historia del cuerpo que sea, al mismo tiempo, la del horror y de la fascinación, del miedo y del deseo. Historia que –a diferencia de lo bello– tendrá como centro de reflexión lo grotesco: desde Diógenes –quien, según Sloterdijk, inaugura el diálogo no platónico–, el cuerpo encuentra una forma de argumentación desde su materialidad: el quíñico ventosea, defeca, mea y se masturba en pública calle ante los ojos del ágora ateniense; come verdura y carne cruda, se tumba al sol, bromea con las meretrices y dice a Alejandro Magno que no le quite el sol.⁵⁶

LAS DIFERENTES GRUTAS DEL CUERPO

Tenemos que destacar las fisuras encontradas en el cuerpo de la obra boteriana y en la obra garciamarqueana por Juan Molina Molina. Conocemos del autor su oficio en el plano de la plástica, su acercamiento constante hacia la literatura; quién más que él para dilucidar esa correspondencia entre los orificios de una obra a otra. Paralelismo posible gracias al agudo sentido de la ironía, el recurso del humor tan bien empleado nos permite ver en el texto esas grutas; orificios señalados por una sinuosa manera de llegar a conclusiones soportadas en imágenes prestadas de la historia plástica de occidente. La representación de San Jorge y el Dragón, por ejemplo:

Lo grotesco en la primera acepción del término designa *grotta*, que –a diferencia de la armadura de San Jorge, en la figura femenina– tiene la posibilidad

56 Peter Sloterdijk. *Crítica de la razón cínica*, vol 1, Taurus, Madrid: 1989, p. 150.

de significar el orificio a través del cual se puede llegar hasta los dragones del cuerpo, caverna que lleva en el vientre su propia destrucción: la fealdad.⁵⁷

Podemos entonces significar la fealdad de la vulva como orificio deseado, grotesca aparición del cuerpo abierto sublimado por un gusto estético occidental. Sabemos de ciertas tribus africanas que cierran este orificio a las niñas desde muy temprana edad, quizá cerrando el cuerpo o negándolo a placeres que, a su modo de ver, parecería grotesco. No lo sabemos ni es nuestro propósito, más sin embargo, cuando leemos y reflexionamos sobre algunas interrogantes planteadas por el autor, remitimos a otras culturas, sin pruritos establecidos, nos permite dialogar con otros derroteros.

LOS ATRIBUTOS DEL CUERPO EN EL RENACIMIENTO O UNA ESTÉTICA LATINOAMERICANA

“El cuerpo humano es, por antonomasia, la unidad simbólica del Renacimiento”, sostiene Rafael Argullol a partir de la indesmentida tesis de Jacob Burckhardt. Según esta, allí se materializan las distintas doctrinas teóricas como las múltiples manifestaciones –en este caso– del Quattrocento. Sobre esta base parte el leitmotiv –me atrevería a decir– de la obra en cuestión. Y es de suponer cuando observamos o leemos la obra de ambos autores –por lo menos parte de ella– y vislumbramos esta relación dada, por supuesto, luego de la lectura a la cual nos somete el autor:

Dentro del horizonte estético del arte latinoamericano de las últimas décadas, dos de las figuras que han alcanzado mayor resonancia: el pintor Fernando Botero y el escritor Gabriel García Márquez, mantienen una postura paralela en la recuperación figurativa iniciada en el Renacimiento.⁵⁸

57 Juan Molina M. *Hendidura e hipérbole del cuerpo: Correspondencias entre Botero y García Márquez*, Ediciones de la Casa Asterión, Ediciones Mucuglifo, Caracas-Mérida: 1998, p. 20.

58 *Ibidem*, p. 22.

Sendos caminos confluyen en un mismo asidero, en algunos momentos se bifurcan o se alejan para encontrarse –¿por alguna casualidad?, nos interroga el autor– en puntos de coincidencia. Botero se reúne con los grandes maestros del Renacimiento: León Battista Alberti, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel; mientras que García Márquez parte de la figura de Rabelais, el gran escritor francés, de quien bebe afortunadamente para verter en su obra una buena parte de glotonería apasionada de sus personajes. Quizás hereden, a través del tiempo, el humor tan serio que puede mover cualquier esquema de nuestro pensamiento:

La incongruencia en Botero abre uno de los más espléndidos caminos hacia el humor. En ese optimismo lúdico coinciden pintor y novelista. Ambos –desde el humor– constantemente van a cuestionar nuestro sentido común. En García Márquez el humor hace creíble hasta lo más inverosímil; en el pintor hasta lo más cotidiano se vuelve improbable.⁵⁹

Hendidura e hipérbole del cuerpo viene a constituirse en uno de los últimos libros que sustentan nuevas ideas en el ámbito latinoamericano más reciente; su lectura deja un animoso apetito por uno de los temas contemporáneos más interesantes presentes hasta el momento: lo grotesco. Sentimos un enorme esfuerzo al toparnos con una bibliografía consustancial con el tema, cada capítulo nos conduce a otro espacio. La disección del cuerpo hecha por el autor la vemos en una especie de mesa imaginaria que no es otra que la del libro.

59 *Ibidem*, p. 80.

Referencias

- MOLINA M., Juan. (1998). *Hendidura e hipérbole del cuerpo: correspondencias entre Botero y García Márquez*. Caracas-Mérida: Ediciones de la Casa Asterión, Ediciones Mucuglifo.
- SLOTERDIJK, Peter. (1989). *Crítica de la razón cínica*. (Vol. I). Madrid: Taurus.
- ZAID, Gabriel. (2004, 14 de septiembre). “Los demasiados libros: Antología General (1)”. En: *La Insignia*. México. Disponible en: https://www.lainsignia.org/2004/septiembre/cul_044.htm [Consulta: 22.10.2025].

6

El habla del maestro

*Uno debe vivir el mito,
experimentarlo en el ambiente
de la gente que todavía lo posee.*

MARC DE CIVRIEUX

De muy joven escuché hablar de Marc de Civrieux, no sé si por el interés que para ese entonces tenía hacia las culturas indígenas y mi relación con ellas; o, más bien, por una búsqueda de un referente mágico religioso. Quizás, realmente, fue a través de la poesía que llegue a sus libros. Leyendo a Eliade, Huxley, Gurdjieff y, finalmente, a quien veo como un afín de su personalidad: me refiero al maestro y poeta Robert Graves, en Europa.

Extraño no, suena raro decirlo; pero Marcos pertenece más a este lado del planeta que cualquier otro maestro. Su firmeza afincada en estas tierras la sentimos en sus libros, solo que Marcos trasciende de mera geografía con pensamiento plural adquirido durante largos años de estudio y búsqueda del logos, hurgando en mitos universales, haciendo posible una cosmogonía propia del mito.

Marcos nació en Niza (1919), un pueblo al sur de Francia que alguna vez perteneció a Italia. Desde joven vino para quedarse, ahondando en nuestras propias raíces y en ellas encontró un largo camino hacia el universo; por ello, cuando atravesamos el umbral de un espacio sagrado como su biblioteca –que atesora tan fielmente Gisela, su compañera de vida–, nos encontrarnos ante el hermeneuta que tiene la explicación de este mundo y de los otros mundos, allí en esos anaqueles que más bien parecen palíndromos indescifrables para nuestro breve paso de estos días.

Desde el génesis a los génesis del hombre, desde la Atlántida a la misteriosa India, los Celtas y los Druidas, la Orinoquia explazada en el vasto sinfín de libros, objetos, reliquias para cualquier etnólogo, estudiante o curioso de arquetipos de culturas perdidas en nuestra memoria.

Si leemos alguna biografía de Robert Graves, nos toparemos con datos curiosos de esa afinidad que ambos personajes presentan a la hora de cotejar sus vidas. Los dos penetraron en el mito e indagaron en una suerte se cosmología estudiada apenas por los grandes maestros. Graves se marchó para siempre a Palma de Mallorca, a una aldea que le permitió vivir y escribir lejos del pandemonio urbano de donde provenía. Marcos, junto con su amada esposa, emprende un viaje a una morada –Mérida– que ha permitido asentar a este nómada del conocimiento en una aldea que de igual manera es un punto de conversión, una “zona sagrada”.

LA MUCUY BAJA, MÉRIDA, 1998

La trompeta de Satchmo se la llevó el río

A Armando Rojas Guardia.

Dicen que la última vez que la vieron flotaba opaca y enlodada sobre las tristes aguas del río Mississippi, rumbo a la memoria de su nacimiento; el mismo que la vio nacer la despedía, junto con otros descendientes de los que conformaron el primer público, los primeros músicos de *jazz*. Dicen también que cuando Katrina la arropó con su furia se escucharon los primeros llantos de los negros cantando *spirituals* y tocando *blues*.

El sur se alejaba del norte, se abría una vez más la brecha infranqueable entre negros y blancos, entre pobres y ricos. Las imágenes conmovieron al mundo, pero, sobre todo, a los amantes del *jazz*, a los latinos de habla española, que recordaban que fueron parte de su fundación. Sin embargo, la imagen más atroz que haya uno visto en medio de una tragedia fue la del presidente Bush descendiendo de su lujoso y bien protegido avión presidencial o helicóptero –no lo recuerdo– con su mascota, bello perro de raza, y una sonrisa nerviosa preguntando qué les había sucedido a los negros del sur.

La radio reportaba otra noticia inquietante: la trompeta alzada de Gillespie se asomó como un mástil sobre las aguas. Mientras el presidente hacía un balance de los daños a las instalaciones petroleras y sus consecuencias nacionales, la costura se dejaba ver.

Uno se pregunta qué música escucha Bush: si fuese un melómano, de seguro la impresión lo estremecería; o estaba jugando en su búnker particular, con un programa nuevo de guerra en la última máquina del mercado. Qué diferencia con Borges y aquella frase atribuida a él de que “Los negros solo sirven para hacer *jazz*”, o es

acaso parte de una mitología borgeana; en todo caso, Borges es Borges y Bush no es Bush, él es su papá y su mamá, su mascota y una caterva de hombres y mujeres desalmados. ¿Sabrá él cuánto le costó a los Estados Unidos Nueva Orleans?: según Asimov, en su *Historia y cronología del mundo*, 15 millones de dólares en los tiempos de Jefferson, el 30 de abril de 1803, comprada a los franceses.

Algo sí sabe él: Luisiana tiene petróleo y la mano de obra se moviliza mejor después de las catástrofes. Lo que sí es cierto es que los negros pobres de esa zona no son más que los herederos inmediatos de los mismos negros que la fundaron. Porque es innegable que allí fue uno de los lugares del sur donde nació el *jazz*; tampoco es una simple postal en revistas de farándula; es probable también –como afirman algunos– que la presencia de latinos en esta ciudad le diera otro carácter: una cierta libertad en sus orígenes por la fusión cultural que la envolvía y la confluencia de grupos ajenos a lo plenamente anglosajón. André Francis sostiene lo siguiente:

Desde que se escribe sobre la historia del *jazz* se han puesto de acuerdo para situar en Nueva Orleans el lugar de nacimiento de esta música. Considerada solamente desde el punto de vista musical, la tesis es defendible, pero antes de ser música de baile, el *jazz* fue canto, ritmo, poesía y religión. Sus lugares de nacimiento son complejos y hoy día imposible de volver a encontrar con exactitud...⁶⁰

Con la pérdida de la ciudad emblemática para estas corrientes musicales, la historia de la música negra norteamericana ha sufrido una fractura. Quizá para el señor Bush sea parte de una estrategia de limpieza étnico-religiosa y la naturaleza lo facilite, evitando gastos militares, como ha ocurrido en Irak con los saqueos al acervo cultural de ese país.

60 André Francis. *Jazz* (4.^a ed.). Presses Universitaires de France: 1958. Citado por Hermes Vargas, en: “A la trompeta de Satchmo se la llevó el río”, en *Comarca*, año 1, vol. 1, octubre-2006, pp. 114-115.

En sus principios estuvo conformada por negros vendidos en Virginia, algunos de ellos procedentes del Congo o de la Costa de Oro de África; una tierra donde se mezclaban lenguas de diferentes orígenes: el español, el francés, el inglés y sus propias lenguas. Esto contribuyó enormemente a un sincretismo sin igual, hizo de Nueva Orleans la ciudad de la diversidad cultural y racial. Pero también es cierto que desde su fundación, su población esclava sufrió de los maltratos y vejámenes que para aquel entonces los blancos criollos infligían a los negros insurrectos.

Es bueno destacar lo que señalan Philippe Carles y Jean-Louis Comolli en su excelente ensayo *Free jazz / Black power*, en torno a la música negra y a la ciudad de Nueva Orleans: “También será en la región de Nueva Orleans donde aparece más flagrantemente la diferenciación social de los lugares reservados a la música negra, presagio del *guetto* cultural de los negros”.

El Congo Square (1817) era una plaza –la plaza del Congo– asignada algunas tardes para que los negros frecuentaran, bajo vigilancia policial, tocaran sus instrumentos primitivos y gozaran de cierta libertad ajena a otras ciudades en donde los colonos protestantes alemanes, ingleses, no permitían esas prácticas antirreligiosas, profanas, alentadoras del mal.

Para esta época, la segregación se imponía de manera drástica. Luego vino Storyville (1896) establecida por un consejero municipal, Sidney Story, que haría las veces de lugar de diversión tanto para blancos con dinero como negros libertos, prostitutas, músicos y chulos. Fue cerrada en 1917 cuando las tropas norteamericanas hacen del puerto un cuartel de importancia estratégica en plena I Guerra Mundial; según un alto oficial, los miles de soldados a cuartelados no soportarían moralmente aquellos espectáculos. Se produce entonces la primera diáspora de bandas y orquestas hacia otras ciudades del sur. Su importancia va decreciendo y pasa a ocupar

otro lugar en la música, en la economía. La alianza entre burgueses del norte y burgueses del sur ayuda a frenar movimientos importantes de reafirmación étnicos de los africanos, de la diversidad cultural.

Los desplazados, los pobres, viven de nuevo la arremetida de un colono sureño, capaz de olvidar que Louis Armstrong es el primer negro en el *show business* de la historia del *jazz*, que tocó para las grandes mayorías de blancos en todo el país. Habría que preguntarse si Colin Powell no alcanzó a contarle que algunos de los antepasados de esta gente lucharon en la Guerra de Secesión y contribuyeron a fundar los Estados Unidos de Norteamérica.

Entonces uno se pregunta si realmente Katrina constituye la causa devastadora de un pueblo, al igual que en las Torres Gemelas, donde extrañamente no trabajaron ese día todos los altos ejecutivos, los judíos, solo la mayoría de latinos que resultaron muertos; el poeta norteamericano Amiri Baraka, en su poema, devela muchas razones para la duda: “Quién sabía que el World Trade Center iba a ser bombardeado/ Quién les dijo a 4.000 trabajadores israelíes en las Torres Gemelas/ Que permanecieran en casa ese día/ ¿Por qué Sharon permaneció lejos?”⁶¹

En ambos casos se tenía información suficiente para tomar medidas y aún hoy Nueva Orleans sigue siendo una ciudad abandonada, atomizada por la postura inequívoca de un sordo de la música, un fanático de los ruidos de la guerra. Las costuras de una ineficacia gubernamental quedan en evidencia, lo único que funcionó a la hora de proteger instalaciones de seguridad nacional, fueron las refinerías petroleras resguardadas bajo estrictas medidas de seguridad.

61 Amiri Baraka. “Alguien voló en pedazos a América”.

Referencias

- BARAKA, Amiri. “Alguien voló en pedazos a América”. Traducción de Rafael Patiño. En: <https://faustomarcelo.blogspot.com/2017/05/poemas-de-amiri-baraka.html>
- FRANCIS, André. (1958). *Jazz* (4.^a ed.). Presses Universitaires de France. Citado por Hermes Vargas (2006, octubre). En: “A la trompeta de Satchmo se la llevó el río”. En: *Comarca*, año 1, vol. 1.

Figuras cromañonas

El pasado y presente de la poesía

*Es necesario que nuestra inteligencia
se acostumbre a comprender
sintético-ideográficamente en lugar
de analítico-discursivamente.*

GUILLAUME APOLLINAIRE

*El concretismo cuestiona la concepción misma
de lo poético en sí; ataca la propia imagen
del libro, en sus formas convencionales.*

JOSÉ DE SOUZA RODRIGUES

La familia en la poesía tiene una larga data. Tiene ancestros que vagan en la memoria y gravitan de manera constante entre nosotros. Los llevamos en la conciencia poética, señalando el camino difícil del poema. Son los ancestros fundadores de la imagen, del verso; sin ellos la poesía estaría muerta, incluso fuera de los hombres para quienes ha trabajado. Se constituiría en un soliloquio bajo las sombras de algún cenáculo, una especie de ser acoplado al sostén de alguna muralla de poder. Las palabras son fundadoras y ellas mismas se entrecruzan, magullando el espeso rumor del recuerdo.

El lector de poesía se hace cada vez más escaso, diría, por lo difícil a su acceso; ¿cuál acceso?, se pregunta el lector, confundido por ese arsenal de lecturas ligeras, distraídas y ocupando la mente de muchos lectores ávidos de tiempo. Y entre nosotros la novela y el cuento van tratando de romper ese dique diseñado

por una estrategia de mercado, que excluye al poeta por incapaz de tener una cuantía en el cuadrilátero del festín.

En una reciente conversación con el poeta y maestro Lubio Cardozo, me hacía referencia a la poeta Raquel Jodorowsky; ella comentaba que Venezuela era un país de poetas. Hacía comparaciones con otros países de América Latina en torno al cuento y la novela, por sus caminos a estos géneros, y sostenía que en el continente la poesía venezolana tenía un gran futuro. Aún así, insisto, la poesía ha ganado algo primordial: la simiente de ese suelo habitado por hombres de palabras. En este momento la irreverencia se hace cabida en los bordes del lenguaje. El tema y la forma hacen de lo lúdico una trampa; colaboran con el principio de la incertidumbre.

XX poveinte

Conversaciones con el deseo

Plaga

que te llamas deseo
algunas veces haces que me confunda
lo logras y no lo negaré,
eres placentero.⁶²

En este país hay jóvenes que vienen, precisamente, de canteras que apelmazaban letras hasta el cansancio. El poeta Luis Pimentel juega con la debilidad humana: con cierta crueldad nos coloca en el otro, inhabilitado para aceptar, inherente a su naturaleza. El lector desea aferrarse a un principio delator:

Plaga de todos los tiempos
eres tú
mal oliente,

62 Luis Pimentel. *Figuras cromañonas*. Ediciones caminos de Altaír, Mérida: 2008.

pero bien viviente deseo.⁶³

Pimentel nos habla desde la calle como reportero cibernético, acostumbrado al deceso, a una chica estrañafalaria que se arrincona en las orillas de la calle. Lo meramente importante en su poesía es la conexión inexplicable con poetas tan lejanos ya, como Apollinaire; ese poeta que cabalgó entre la imagen y la palabra, convivió con los surrealistas y dadaístas, elogiando la modalidad y sus íconos asimilados a sus escrituras. Advirtió que el cine sería para el futuro el arte más popular. Al poema ilustrando al poema. Como observaba su prologuista:

Considero a Guillaume Apollinaire como uno de los más grandes poetas metafóricos de la lírica universal. Entre sus dones: poder de imagen sobre todas las cosas, ángel parisíense con alas de sol mediterráneo y una ternura que casi siempre encontraba su magia musical (...) La poesía de Apollinaire vive en una encrucijada donde coinciden la canción, la profecía y la visión onírica. –No olvidemos que su narración titulada *Onirocrítica* es considerada como el verdadero preludio del surrealismo.⁶⁴

Pimentel, de manera inocente o precavida, establece estos puentes; nos remonta a los *Calligrammes*, o caligramas, escritos por este poeta, heredero de Villon, Nerval, y con cierto emparentamiento con Mallarmé. Apollinaire murió en 1918.

“Llueve”, de Apollinaire.⁶⁵

63 Rafael Ángel Rivas Dugarte y Gladis García Riera. “Quienes escriben en Venezuela” en: *Diccionario abreviado de escritores venezolanos* (1990-2003), Conac, Caracas: 2004.

64 *Apollinaire*. Versión de Agustí Bartra, Joaquín Mortiz, México: 1967.

65 *Idem*.

El poeta opera diferente aquí, se vale de la posibilidad que le da la máquina de escribir, al diseño. Formas novedosas en la página, en la guerra.

Para Pimentel, la lluvia es más urbana con visos provenientes de la modernidad, su llovizna está dada en la calle y en la hoja. Aparentemente, el lector no le importa o más bien el que escucha. ¿Para qué se hace esta poesía? El riesgo a un lector domeñado y doméstico es bastante caro, suele alejar a ese cómplice que se procura. El enfado no es una mera postura por la premura del poema-efecto; el texto tiene antecedentes en otras lenguas, no se forja el efecto, se escribe a pesar del tiempo. Es un atrevimiento inesperadamente real; su variable insistencia evidencia lo auténtico.

El poema “La lluvia”, de Pimentel:

Por un instante se detiene la lluvia

Continúa lloviendo

Y siguen las

.....

gotas cayendo
Repetición
repetición

Pimentel, con una especie de metaconciencia, llega a explorar su propia inconsciencia o lo fatuo del saber, llevándonos a escrituras fundadoras como los concretistas que en su momento provocaron un segundo estallido en el ambiente cultural brasileño. Es inevitable sentarse frente a un libro como este y no leer otros libros; lo hace una lectura interminable y permuta en el tiempo. Como diría José de Souza Rodrigues en la época del concretismo brasileño: “La nueva poesía hace moverse a las palabras sobre la página: estas tienen patas, alas, ruedas, manos, pies, luces cercanas y lejanas. Se mueven como un ojo”.

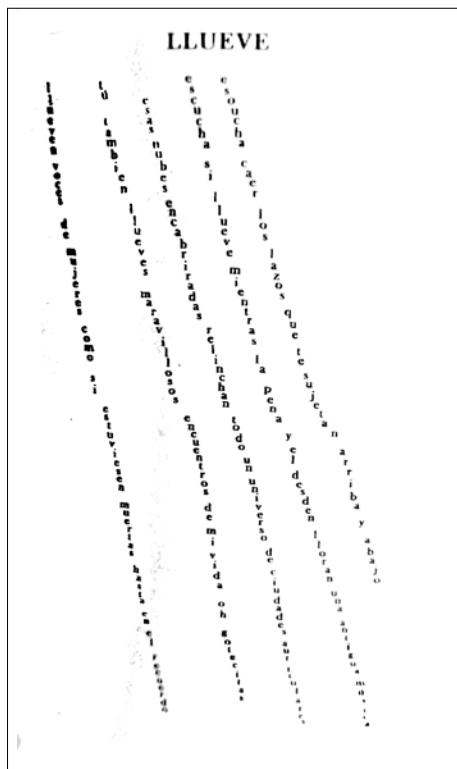
En Pimentel esta sentencia se corrobora con casi todo un libro posibilitando al lector con artimañas del movimiento, de la imagen en movimiento. Es el caso de peripecias madrugadoras.

Despierto
volteo
me levanto
busco las sandalias
me arreglo el pantalón
prendo la luz.

Subo la tapa de la poceta
Orino
Orino
Orino
Orino
y un escalofrío viaja por la galaxia.
¿Cuál galaxia?
Preguntaba entre dormido
La galaxia del placer

66 Luis Pimentel. *Figuras cromañonas*, Ediciones caminos de Altaír, Mérida: 2008.

Respondió la (in) conciencia.⁶⁷



Existen numerosos poemas que conforman *Figuras cromañonas*, donde lo sonoro y el movimiento persisten. Son muchas las referencias a Duchamp, a Cummings y, probablemente, a los nadaístas colombianos o a Vicente Huidobro; pero sigo insistiendo, quien más nos hace recordar a esos movimientos que van desde el cincuenta hasta los sesenta en Brasil: concretismo, poesía praxis, poema/procenso. Entre nosotros, los de habla hispana, a José Juan Tablada, poeta que vivió en Caracas y escribió parte de su obra abriéndole el camino al *haikú* o *haikai*; y, al parecer, el que introdujo por vez

67 *Idem.*

primera estas formas poéticas de estilo japonés e influyó a los más jóvenes.

Heredero inmediato de Apollinaire, escribió una poesía experimental fraguada en los inicios del siglo xx: a Rafael José Muñoz, por su poesía de exaltación dinámica; a Dámaso Ogaz, cómo no recordar al maestro soñador de signos gráficos, quien asomara quizás con el asombro surrealista un mundo editorial ideado con *collage* y grafías; viejo ballenero que zarpó desde el Chile de Huidobro de la mano de Juan Calzadilla, perteneciente a la tribu de poetas olvidados. A Juan Pinto, autor de *La poesía experimental* (1983).

Cómo olvidar los grafopoemas de Ramón Ordaz, entre otros poetas que han elaborado una poesía, en cierta manera, tangencialmente opuesta al encasillamiento general; una especie dispuesta a no ser reconocida y aun así su poesía una tradición milenaria, de vez en cuando interrumpida por el azote de escuelas dogmáticas y pendencieras. A Darío Lancini, hacedor de palíndromos y en esa medida los *Poemas para (H)ojar*, de Clemente Padín, un verdadero experimentado en la poesía visual. O al puertorriqueño Esteban Valdés, con *Soneto de las estrellas*; Silva Estrada con los *Transverbales*, poemas que permutan e instigan a la creación de un nuevo poema.

Probablemente Pimentel, como joven poeta, sin proponérselo, ha trastocado el verso siguiendo una línea histórica de la literatura; ayudado por los recursos de la cibernetica contemporánea, asumiendo una postura intransigente y oponiéndose a aquella sentencia que alguna vez dijeron Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim y el crítico Oliveira Bastos: que la poesía no es un “objeto” cibernetico, desprovisto enteramente de su carga afectiva. Sin embargo, reconocen que hay formas poéticas fatigadas que deben ser sustituidas por formas nuevas y esas experiencias son un nuevo “medio de controlar totalmente una experiencia humana”.

Y ahí reside el acierto de la poesía de Pimentel que, al igual que sus antecesores, logra valerse de los artilugios del siglo xx sin deshumanizar el poema y, por el contrario, revierte cualquier mote adosado a su escritura.

Mantilla Chaparro atisba esta creencia: “El poeta descree de toda esta cosa adornada, de buenos modales –hipócrita–, de aterciopelada garra, que es la realidad de distintos medios en que se desenvuelve”⁶⁸

Es inevitable la exaltación de este nuevo libro que, con certeza, el lector acogerá entre sus mejores lecturas para comienzos del siglo. Pimentel promete –como nuevo bardo– que de continuar, su escritura no pasará desapercibida entre los lectores. Y es posible encontrar interlocutores recientes que de igual manera tienden a expresarse con una voz un tanto parecida. Alejandro Cardozo, otro joven poeta aledaño a esta experiencia, lo ratifica en su libro de reciente aparición, *Durmiendo la calle*, pleno de un lenguaje común. Evidentemente, los cambios tan bruscos de la sociedad y del lenguaje en Alejandro y, particularmente, en Pimentel, solo abren hendijas en el gran cuerpo que es la lengua.

Valdría la pena preguntar si el comienzo de siglo nos trae una poesía enraizada en viejas costumbres o, por el contrario, es la ruptura total de las palabras, las ideas, las imágenes. Esto nos recuerda al maestro Huidobro, citado magistralmente por el poeta y ensayista Guillermo Sucre: “La vida de un poema depende de la duración de su carga eléctrica. Me pregunto si los habrá eternos”.⁶⁹

68 Gabriel Mantilla. *Vivir a pulso*, Ediciones Solar, Mérida: 2005, p. 56.

69 Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México: 1985.

Referencias

- Apollinaire*. (1967). Versión de Agustí Bartra. México: Joaquín Mortiz.
- MANTILLA, Gabriel. (2005). *Vivir a pulso*. Mérida: Ediciones Solar.
- PIMENTEL, Luis. (2008). *Figuras Cromañonas*. Mérida: Ediciones caminos de Altaír.
- RIVAS DUGARTE, Rafael Ángel y García Riera, Gladis. (2004). *Quienes escriben en Venezuela. Diccionario abreviado de escritores venezolanos (1990-2003)*. Caracas: Conac.
- SUCRE, Guillermo. (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

9

La poesía reunida de Mireya Krispin

La poesía reunida de Mireya Krispin viene a significar una obra sostenida, escrita a lo largo de varios años de trabajo tenaz y constante. Elaborada en diferentes planos de lectura, momentos e instancias que van desde lo bucólico, lo onírico, lo erótico, hasta lo meramente urbano, en donde la taberna es un resguardo y la palabra una excusa a la hora de la vivencia cotidiana. No es fácil reunir un conjunto de poemas sin haber planteado una antología previa, porque, en todo caso, la obra queda abierta al poeta y al lector.

Es una suerte de festín al cual se suman todos los cómplices del libro. En esta reunión de poemas encontramos a la poeta, de tan alta estima, Elizabeth Schön, quien nos hace una exégesis acuciosa del primer libro de Mireya:

... y solo entonces comenzamos a admirar el acertado movimiento de sus imágenes y empezamos a escuchar la activa profundidad poética de Mireya Krispin, en donde el tiempo, la muerte, el abismo, la ciudad, el hombre, obtienen una subyugante y bella realidad creadora, sostenida mediante un lenguaje sintético, lleno de símbolos, de metáforas fértiles.⁷⁰

Quizás, por ser su primer libro, lo ontológico tiene una presencia inusitada.

70 Elizabeth Schön. “Prólogo”, en: Mireya Krispin. *Obra poética*, 2008, p. 20.

V Recóndita clave originaria

Ha sido largo el camino para el hombre
impelido a los espacios
labra un cristal en el rumbo minuciosos
(...)

Por inconstantes formas pasa el hombre
entre al alba y las tinieblas
dejando en el vacío su rastro funerario.
Combate el sinuoso laberinto
con silencio de rocas y de luna
Algo yace inconfesó
lo divino sin bordes se oculta
los hombres y los astros vuelven
y el fondo de los años guarda
la recóndita clave originaria⁷¹

Aquí ya percibimos claves que nos permiten vislumbrar sus acercamientos a un plano distinto, una especie de búsqueda temprana de lo metafísico. Luego ha de encontrarse con el maestro Briceño Guerrero en posteriores clases que le llevan a un camino importante para su vida. Nos dice el maestro: "... de tal manera que los testigos nos preguntamos, perplejos, sin comprender, comprendiendo, cómo puede Mireya erguida siempre lista, chispeante combatir los combates actuales de la cultura y los antiguos de la palabra".⁷²

La poeta establece una lucha entre la animación cultural, el teatro y la actuación; lo escritural como guía de vida. Su actividad en el campo de la cultura no la aparta de su raigambre, de la casa como lugar primordial, del bar como centro sacerdotal. En ella adquiere el paisaje una aprehensión de lo vivido.

El poeta Jesús Serra advierte, de manera ejemplar, este momento de su poesía:

71 *Ibid.*, p. 128.

72 *Ibid.*, p. 35.

No es, pues, su poesía, el registro minucioso del ambiente que la circunda, sino, por el contrario, es poesía sustancial que fraterniza libremente con los más secretos y dormidos símbolos de ese ambiente ya de por sí distinguido por sus colores y texturas.

El araguaney florecido

a Ramón Palomares.

Bajo el abrigo del árbol canta el pájaro nocturno
vela el paso del invierno recibiendo el menguante.

Tiempo de arañas ensartando dedos de plata en la techumbre
Interroga la oscuridad de cascadas
aguas con voz de colina ornan las riberas

El araguaney marca topacios en la colina esmeralda
(...)

Escanciaremos los signos del corazón
plantando esperanzas en la hierba mojada y
renovaremos el camino de la tierra⁷³

El paisaje es un afuera y un adentro que comulga en su interior, refleja el ámbito preciso del poema; a su vez, una geografía ilimitada que no describe sino funda. Aquí pensamos entonces en Ida Gramcko, poeta que nos remite, precisamente, a lo fundacional como idea del poema que recrea el paisaje o, mejor dicho, lo reinventa a partir del yo creador:

Porque la flor –ya es sabido– no muere. No abraza ni vigila su agonía. Solo que en el poema no se discrimina lo que se pudre de lo que se seca, lo que apasiona de lo que arde. La pasión del poema, esta pasión antigua, impetuosa, insurrecta, ilegal, de lo límite, devela el desvarío del rostro, el ranúnculo y la roca; se plasma en poesía más allá de la pelvis, la pulpa o el peñasco. El ente se humaniza y el hombre se hace cosmos: rosa, raíz, rocío, ramazón. Todo sobresale de su nido, todo vuela del ente, lo hace saltar, sobrepasarse.⁷⁴

73 *Ibid.*, p. 91.

74 *Ibid.*, p. 102.

Identificación con el paisaje diluyéndose en él, camuflando la estirpe del poema.

Mireya Krispin ha bebido en las aguas de estas escritoras, ha consumado para sí el verbo ejemplar de Elizabeth Schön y nos recuerda aquel libro de paisajes metafísicos: *Árbol del oscuro acercamiento*, cuyo cuerpo establece al uno como centro, como guía entre el cosmos, el universo y el hombre. Posiblemente han compartido la misma cosmogonía:

El árbol de corteza indetenible
nos deja en el franco campo
de lo infinito Uno
sin ningún otro más.⁷⁵

La casa es un tema recurrente en la poesía venezolana, una constante repetida a lo largo de nuestra literatura. Probablemente, existe una vertiente que une esta poesía con la escritura *De la casa arraigada*, de Alfredo Silva Estrada. Sabemos de su relación con esta generación de poetas aparecida en los años cincuenta y sesenta. Para un escritor, la casa representa un refugio de la memoria; simboliza la concha del caracol, la aldaba tiende a resonar. Por ello no puede dejar de lado ese fragmento del vivir. Mireya anima la casa, es el refugio:

La casa recoge el camino matinal del Gonzalito
Una voz ataviada de emociones
tributa honores a este lugar⁷⁶

Su casa gravita en una montaña que mira a las cumbres merideñas, a esa nieve perpetua que raya en blanco al cielo. Gastón Bachelard, en *La poética del espacio*⁷⁷, nos recuerda a Baudelaire

75 Ida Gramcko. *Poética*, Caracas: 1983, p. 83.

76 Elizabeth Schön. *Árbol del oscuro acercamiento*, Caracas, s. f., p. 17.

77 Gastón Bachelard. *La poética del espacio*, 1957, p. 53.

refiriéndose a Thomas de Quincey y mientras leía a Kant y consumía opio en el país de Gales:

¿Una agradable habitación no hace más poético el invierno, y no aumenta el invierno la poesía de la habitación? El blanco *cottage* estaba edificado en el fondo de un *vallecito rodeado* de montañas suficientemente altas; estaba como envuelto en fajas de arbustos.⁷⁸

Con esta imagen singularizamos ese momento de trascendencia que habita la poeta en su morada de las cumbres. Ello la emparenta con poetas del talante de Ana Enriqueta Terán, que feminiza la casa y la hace un refugio.

La vastedad se adquiere por la hechura del poema, por un refinado acercamiento a la imagen y al decir de las cosas.

Los espejos

Yo que sentí el horror de los espejos
No solo ante el cristal impenetrable
donde acaba y empieza, inhabitable
un imposible espacio de reflejos⁷⁹

Aquí evidenciamos su encuentro con el maestro en Buenos Aires, la síntesis del poeta, la sencillez del mirar de un invidente. Creemos en la medida de uno de los personajes del imaginario de las letras de América Latina. Claro, es costumbre en ella el roce con personajes de la vanguardia del mundo cultural, nombres como el de Carlos Contramaestre o Edmundo Aray –balleneros–, los primeros fundadores de la combinatoria de las artes en Venezuela. Por ello, no es casual la travesía entre Cumaná y Mérida, dos puntos esotéricos animados por una tradición cultural en el país. Alguna vez el maestro Marc de Civrieux lo pensó y de su mano, Arnaldo Acosta Bello y Gisela Barrios, emprendieron igual camino.

78 Mireya Krispin. *Ob. cit.*, p. 137.

79 Jorge Luis Borges. *Obras completas*, 1974, p. 814.

“En un comienzo fue el vino. Desde la más remota antigüedad tenemos noticias del hombre, de las religiones y del vino. Antes de saber escribir, el hombre ya sabía beber”. Quien dice esto es uno de los mayores conocedores de la literatura, el bar y los poetas. Orlando Araujo, sibarita de la nocturnidad de diferentes ciudades del mundo, en el caso nuestro, le canta a la barra y a la taberna, la exalta haciéndola suya en *Crónicas de caña y muerte*, libro fundamental para bebedores y abstemios.

Mireya Krispin, en su *Poesía reunida*, da fe de algunas barras que sirvieron de mesa, de soporte para el espíritu y la caligrafía confusa y veraz del poeta que comparte sus versos con el barman siempre atento; pero en ella llega a ser un escenario al desarrollo histriónico, al canto y la elocuencia de la noche; la fraternidad del templo prodigioso de amigos, viejos camaradas indispensables en la literatura. La barra, al igual que para el deportista, catapulta a un estado creador, despierta los sentidos, nos hace humanos. La saudade se torna frecuente, chispeante; abraza los cuerpos de manera tajante:

Amigos del recuerdo
de lo que yace indefenso
Amigos de la tierra
de la vida
de la muerte
Amigos⁸⁰

BARRA DE LA TABERNA DE EUGENIO, 2008

80 *Idem.*

Referencias

- BACHELARD, Gastón. (1957). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis. (1974). *Obras completas*. Argentina: Emecé Editores.
- GRAMCKO, Ida. (1983). *Poética*. Caracas: Talleres Gráficos del Congreso de la República.
- KRISPIN, Mireya. *Obra poética*.
- SCHÖN, Elizabeth. (2008). En Mireya Krispin. *Obra poética*. En: Prólogo. Mérida: Ediciones Mucuglifo / Cenal.
- SCHÖN, Elizabeth. (S. f.). *Árbol del oscuro acercamiento*. Caracas: Talleres Gráficos de la Contraloría General de la República.

10

Bajo la grúa sobre el andamio Una mirada a la poesía de Simón Petit

28

*Cortando el tubo
y el oro negro
nos muestra su lengua
como la de un ahorcado.*

SIMÓN PETIT

Podríamos hablar de un estigma a la hora de establecer una relación ejemplar con la poesía sustancial de Simón Petit. La palabra petróleo se descompone en sus diferentes variantes a lo largo de una escritura descarnada y sublime; se asocia al dolor, al fuego hierático del mechero –mechurrio– incandescente desde la noche. Adentrarnos en esta poética del calor, donde lo sulfúrico va poseyendo el cuerpo del poema, sin alejarnos de ese mundo pagano/profano creado por el propio poeta, es mentir a través de lo leído.

El poeta no describe de antemano, no narra, vive entre dos mundos: el de su escritura y el de la compañía silenciosa entre sus pares. Es obrero, pero escribe, delira en un afán por distraerse del sórdido ruido de las máquinas abrasadoras que dan paso a la muerte. Sucumbe en tabernas sitiadas por mujeres que esperan el retorno, cada noche, de hombres ataviados en trajes de guerreros modernos. Esta atmósfera no lo desacredita, quizás lo enternezca y lo ponga en brazos de meretrices de tradición en lo agreste de Paraguáná.

Le asumen en una especie de *concha* simbólica venida del centro de barrios creados a partir de lo petrolero en sí mismo. *Concha* como el barrio que bajo ese nombre albergó a cientos de personas llegadas

a la noche, tahúres, putas que venían de otras tierras, un *vaudeville* o lugar de tolerancia. Las *compañías norteamericanas* crean barreras artificiales para impedir el paso de sus miembros a estos tugurios, cuidando la imagen corporativa:

... lo que no impidió que se desarrollara en paralelo otra industria: la del vicio. Prostitución, juegos y alcohol es la consecuencia negativa del progreso y siempre han ido de la mano de los pueblos mineros. Y ella toma auge cuando la fuerza laboral es joven y se encuentra sola en un sitio desconocido. El bombillo rojo y la rocola eran sinónimos de distracción, y la mujer del negocio una grata compañía que con su servicio aliviaba ese aburrimiento que hastiaba a quienes llegaron con la esperanza de levantar una vida próspera.⁸¹

El bar como refugio también inspira o conspira contra la rutina del martilleo. Ángeles perversos distraen la mirada interior, el cantinero se hace cómplice de la desdicha; allí termina la noche y el condumio del lenguaje se hace presente. El poeta va y escribe despojándose de su armadura, regresa a la página en blanco, como diría Ida Gramcko: se desprende de su yo personal e inventa otra realidad, al menos cuenta con esto sin ser un alivio.

Ambos libros mantienen una estrecha comunicación, una especie de vector que los jalona, tirando de sendos mundos. Lo de abajo, lo de arriba, pero la verdadera superficie está en otro lugar; al acceder uno renace, sobrevive de nuevo; ella es la cotidiana presencia de quien se estrecha con esa realidad poética. En la literatura no es tan novedoso el mundo sórdido; personajes irreales y reales ya han aparecido en autores como Bukowski, sin contar con los clásicos poetas *beats* y su amalgama de personajes algunas veces personificados por ellos mismos:

26

Por el bar Tiuna

81 Simón Petit. "Paraguaná: península y petróleo", en: *Revista Bigott* n.º 49: 1999, pp. 56-63.

anda una mujer
de pelo negro
que afina sus cejas
que se desliza en las mesas
como culebra y habla ronco.

Ella la carnadura del viernes.

La contorsionista que estremece
las visiones en la sombra.

Mujer vampiro
clavando colmillos
en todo aquel que huele a azufre.⁸²

Lo femenino se entroniza o se condena bajo una mirada aliviente. Esta figura la encuentras en el mundo del bolero caribeño, en el cine mexicano, en nuestra música; en el pandemónium ella sortea la noche y da cuenta de sus presas al compás de una pieza de Héctor Lavoe o Julio Jaramillo, como telón de fondo.

El poeta entonces nos habla desde la imagen cinematográfica, valiéndose de recursos que domina por oficio; el cine es parte de su formación, pero si esta realidad nos fuera presentada de otra manera, de seguro la dureza de su impacto nos sería cara. Petit, sin embargo, conoce de Bertolt Brecht, ese maestro del distanciamiento, quizás por su militancia política en años anteriores. La relación con sus congéneres y sus mundos paralelos posibilita crear a partir de una cotidianidad cruenta, emergiendo sin ceder a la estética de un poeta. Por encima de lo bello sustrae, valientemente, la médula de la cotidianidad escatológica y bizarra; asumida con una voz queda en relación con el entorno.

En Simón Petit presentimos una alegoría a lo arduo como llamado constante de lo mecánico. La industria presume una adecuación

82 Simón Petit. *Bajo la grúa sobre el andamio*, 1999.

del cuerpo al ritmo del patrón; para ello existen formas de condicionamiento del obrero expresadas en el pito. El investigador Miguel Ángel Campos señala en *Las novedades del petróleo*:

Los horarios controlados por un pito regulan, alternan la vida de los trabajadores y demás pobladores; hasta la vida de los desocupados se muestra alterada por ese aviso que suele recordarle su *status* en la comunidad y perturba sus movimientos de hombre vigilados.⁸³

I

Los que aquí estamos
venimos de afuera
a levantar el sol

mientras el jefe viene
con una máscara de guerra
y en torno mío
hay un silencio como la muerte.

En eso suena el pito,
desaparecemos
y comienza la historia.⁸⁴

La poesía es la voz de las tribus sin ambages ni titubeos. Es la expresión de una comarca, su eco delirante en un afán de sublevarse y ejercer su derecho a la pereza:

XII

Esta mesa y sus manjares.
Esta mesa como la de Arturo
y el primer mordisco
soliloquio de Caballero
hasta que el pito
le toque hablar.⁸⁵

83 Miguel Ángel Campos. *Las novedades del petróleo*, 1994, p. 76.

84 Simón Petit. *Ob. cit.*, p. 11.

85 *Ibid.*, p. 23.

La fatiga alienante no impide ejercer el sueño, aun cuando es interrumpido con cierta frecuencia. El oficio de poeta se practica entre la faena y el riesgo, entre lo de arriba y lo de abajo. Es preciso escapar estando atentos:

XV

Hablo de mi oficio de escribir
para que nos encandilemos de gusto
en esta tarde
de gruñona pelambre.⁸⁶

86 *Ibid.*, p. 26.

Referencias

- CAMPOS, Miguel Ángel. (1994). *Las novedades del petróleo*. Caracas: Editorial Fundarte.
- PETIT, Simón. (1999). *Bajo la grúa sobre el andamio*. Paraguaná: Fondo Editorial Ateneo de Punto Fijo.
- PETIT, Simón. (1999). “Paraguaná: península y petróleo”. *Revista Bigott* n.º 49: pp. 56-63.

11

Difamación del poeta: Affonso Ávila

Corría el año 86 cuando en la sala Cecilia Meireles, de la ciudad de Río de Janeiro, se organizó el Primer Encuentro de Escritores y Prensa Alternativa Brasileños, que dio paso a una revisión crítica de la literatura de Brasil para aquel momento. Fue una revelación, sobre todo a mi edad, toparme con escritores que discutían sobre un proceso un tanto ajeno para mí; en este encuentro escuché por primera vez el nombre del poeta minero Affonso Ávila. Poeta, ensayista, investigador y un entusiasta promotor de la cultura minera, cuya labor durante casi treinta años al frente de la revista *Barroco*, de la Universidad de Minas Gerais, y luego como editor independiente, le valieron el calificativo de maestro en esta materia.

Por el azar objetivo del cual me valía para ese tiempo, apareció un libro que consagra mi ánimo por este excelente poeta: *Discurso de la difamación del poeta*. Este hecho coincidió con mi visita a Ouro Preto, ciudad aurífera que invita, de entrada, al mundo barroco brasileño. Sus iglesias abigarradas en una ornamentación majestuosa, cincelada por las manos ajadas de un leproso y nocturno llamado Aleijadinho –lisiadito– (Antonio Francisco Lisboa).

Ávila, como ensayista e investigador, es acucioso a la hora de abordar temas relevantes de la poesía brasileña, de la cultura barroca. Entre sus estudios del barroco minero publica: *Resíduos seiscentistas em Minas, O lúdico e as projeções do mundo barroco, Barroco mineiro/ Glossário de arquitetura e ornamentação* –obra escrita a varias manos

en colaboración con los arquitectos João Marcos Machado Gontijo y Reinaldo Guedes Machado–, y *A circularidade cultural no período barroco mineiro*. En su afán ontológico investiga y escribe sobre una de las aristas imprescindibles de la cosmogonía minera: *La academia cultista del áureo trono*, publicado en español por la *Revista de Cultura Brasileña*, dirigida por el estudioso Ángel Crespo.

Como señalara Benedito Nunes en un artículo de la revista *Barroco*, sus ensayos son la búsqueda de los orígenes de las matrices fundadoras de la vida social e histórica de Minas Gerais; de allí, de esas fuentes, viene su poesía describiendo e interpretando. Resulta difícil deslindar su poesía, ensayo, su vida, de esta recurrente manera de abordar la cultura barroca de Minas. Por supuesto, le interesa la totalidad de esa cultura en Brasil e inclusive más allá de sus fronteras, en un continente cruzado por ese período desde México, pasando por Cuba y los Andes, hasta internarse en Bahía. Al igual que Lezama Lima, descubre, indaga, en esa suerte de arte tardío –barroco o rococó–, lo que el maestro cubano nos presenta acertadamente en este párrafo de *La curiosidad barroca*: “Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el Barroco fue un arte de la contraconquista”.⁸⁷

Ávila se sustenta en la manifestación cultural más importante de su terruño; de allí nacerá su poesía y estudio del Barroco, su legado histórico para las futuras generaciones. El Barroco, que de alguna manera estudiosos como Alfredo Bossi y Haroldo de Campos lo asumen como el inicio de la literatura brasileña, nace a partir del poeta minero Gregorio de Matos (1623-1696). La obra de Matos comienza a perfilarse en la primera etapa de este estilo europeo, asimilado y convertido en un arte netamente brasileño. De él nos dice Ávila:

87 José Lezama Lima. *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho: 1981, p. 385.

La obra poética de Gregorio de Matos representa bien, por su cualidad, extensión y tipicidad, aquello que podríamos llamar la obra prototipo del barroco en Brasil. A través de la riqueza y complejidad de la cual se reviste, ella pone en evidencia –en un análisis formal, lingüístico e ideológico de su estructura– lo que denominamos *a apropiación del lenguaje y apropiación de la realidad*.

(....)

viabiliza por primera vez una *salida brasileña* en la expresión literaria de la lengua portuguesa. Se puede decir que aquella ruptura en el discurso del siglo XVIII se producirá, en la unidad del espíritu portugués, con el surgimiento de una dimensión francamente *americana* en la manera de intuir y formar, lo que ya se advierte en la obra de Gregorio de Matos.⁸⁸

Quizá de este linaje poético provenga Ávila, una enramada au-rífera de Minas Gerais. Aunque Matos viene de Bahía, su lenguaje barroco pasa por Minas en la época en que Villa Rica –hoy día Ouro Preto– era una de las ciudades más importantes de este periodo. Este proceso histórico marcó la literatura, la escultura, la pintura y, en fin, todo el arte en Brasil. Ávila no se desmembró de este cordón umbilical con el pasado, por el contrario, se dedicó a investigar, reconstruir, desentrañar la historia para las futuras generaciones, sin dejar de crear su propio lenguaje, un hablar del minero. En cierta forma, coincide con Lezama Lima en torno a esta etapa de la vida de América Latina; es el comienzo de una mirada propia, un arte que se va desprendiendo de la metrópoli.

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerador, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo; muebles para la vivienda, formas

88 Affonso Ávila. “Do Barroco ao Modernismo: O Desenvolvimento Ciclico do Projeto Literário Brasileiro”, editado por University Library System University of Pittsburg, EE. UU., *Revista Iberoamericana*, vol. XLIII, n.º 98-99. 19.

de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias.⁸⁹

Esta coexistencia está marcada por lo que Ávila insiste en llamar “la apropiación” del lenguaje barroco, venido de los centros de poder de Europa a nuestras tierras, probablemente de una manera tardía o decadente. Podríamos, incluso, pensar en la noción acuñada por Mariano Picón Salas de “Barroco de las Indias”, que valida una propuesta netamente americana. A nuestro modo de ver, estos pensadores y estudiosos de la materia, mirando desde diferentes lugares del continente, recuerdan a aquellas figuras legendarias como: Gregorio de Matos, sor Juana Inés de la Cruz, don Carlos de Sigüenza y Góngora, Manuel da Costa Ataíde, Aleijadinho, Kondori, Domínguez Camargo, que resuenan en nuestro tiempo.

Definitivamente, podemos hablar de un “barroco brasileño” o un “barroco minero”, al que dedicó casi toda su vida el poeta y abarcó todos los aspectos de sus formas. Maravillado por esta época, por su esplendor en la cultura brasileña, fue aunando todos esos mundos con su obra, quizá sin proponérselo, haciendo de ella una amalgama de textos que conviven con el pasado y el presente. Va armando un metalenguaje en su poesía fascinante y compleja para el lector contemporáneo, un referente secular en una sociedad altamente religiosa. Su erudición de la cultura minera le permite prolongar lo lúdico, anunciado por él de antemano, hasta sus páginas. Esa idea, asumida de igual manera por Alfredo Bosi, fue dejada en el tapete para la reflexión en el libro fundamental *Historia de la literatura brasileña*.

89 José Lezama Lima. “La curiosidad barroca”, en: *El reino de la imagen*, 1981, p. 384.

Ávila bebe de las aguas cabralinas, de la generación del 45, encarnada en la figura singular de João Cabral de Melo Neto. En varias de sus declaraciones no declina de esta idea, se le siente una gran admiración por su poesía, reflejada en sus primeros versos. Establece correspondencia con el maestro, escribe sobre él, mantiene en alto que alguna vez se refirió a su escritura con asombro. Haroldo de Campo lo suscribe a una especie de literatura neobarroca por lo lúdico, en especial en *Cantaria barroca* (1975), afín con nombres de la talla de Guimarães Rosa, Lezama Lima, Severo Sarduy, León de Greiff, entre otros autores que forman una pléyade de escritores sumados a este mundo.

Su *Discurso de la difamación del poeta* nos recuerda ese texto alucinante que escribió Gombrowicz llamado *Contra los poetas*, creando una sordina crítica a cierta manera de escribir poesía; no es rimbombante, ni pretencioso, más bien nos asoma a una inquietud no subordinada; su discurso irrumpie en nuestro discurso. Asistimos entonces a una poesía poco complaciente e irreductible, pensar el poema avizorando múltiples caminos en una antología plena de voces que crean una tensión entre lo barroco y lo concreto. Aquí es bueno señalar ese estudio formidable, en su brevedad, del crítico brasileño Antonio Miranda: *A maneira textual de ver*, que establece una mirada a sus libros de poesía, bajo un canon distinto a una hermenéutica ortodoxa:

Mas su tránsito tenía una base barroca, híbrida, en la cual avanzó, independiente, en su recorrido creativo original. Inclusive en la respuesta a la supuesta alienación de las vanguardias en el proceso político en curso. Fue enrolado, asumiendo un lenguaje politizado, pero equidistante de las ortodoxias del realismo soviético y del discurso panfletario de los poetas de la línea de protesta.⁹⁰

90 Antonio Miranda. “Affonso Ávila. A maneira textual de ver”.

En algunos momentos de su vida se vincula al hecho político a través de su relación con Juscelino Kubitschek, presidente de Brasil, en uno de los tiempos luminosos y resaltantes de ese país. Kubitschek se rodea de intelectuales como Oscar Niemeyer, arquitecto de pensamiento crítico que emprende la titánica tarea más prominente del continente: la construcción de la ciudad de Brasilia; Ávila se mueve en estas corrientes de vanguardia. Para esta fecha, entre el 57 y el 62, funda la revista *Tendencia* junto con Fábio Lucas, Rui Mouraon y Fritz Teixeira de Salles, en Belo Horizonte, financiada por ellos mismos; que promueve la renovación de la literatura brasileña a partir de la perspectiva del nacionalismo crítico.

Hablamos del momento estelar de las vanguardias, el auge de revistas que convergen para revocar viejas ideas y construir nuevos paradigmas, nuevos espacios en el arte: *Concretismo* (1956), *Tendencia* (1957), *Neoconcretismo* (1958), *Violão de Rua* (1962), *Praxis* (1962), *Poema Proceso* (1967), *Tropicalismo* (1968), constituyen las revistas más importantes en este ciclo experimental de la palabra. Su papel trascendente al vincularse con Haroldo de Campos y Décio Pignatari, y polemizar en torno a estas vanguardias, lo hace uno de los poetas destacados en la voz de Ángel Crespo cuando escribe un acucioso trabajo con respecto a la revista *Tendencia*⁹¹; deduciendo que el poeta es el primero en iniciar una polémica a partir de una conferencia pronunciada por Décio Pignatari, en el marco del II Congreso Brasileño de Crítica e Historia Literaria, en 1961. Digamos que justo allí comienza el rico debate entre el *concretismo*, tendencia sobre la poesía y sus caminos para abordar el hecho social, asunto político, las formas orgánicas entrelazadas por un pensamiento aristarco ante el papel que será desempeñado por la palabra y el poeta, para el momento de las vanguardias.

91 Ángel Crespo y Pilar Gómea, debate. “Tendencia: Poesía y crítica en situación”, en: *Revista de Cultura Brasileña*.

Ávila perteneció a esa raza de poetas mineros que transversa en su escritura, sin apologías medrosas; una suerte de indagatoria de su raigambre, de su simiente en una geografía barroca. Vivió en Minas y por ello pasó por momentos en donde lo dubitativo no tiene calaña. Como cuando le tocó asumir una realidad atroz, como la dictadura:

Tres años después de la publicación de *Carta do solo*, sucedió en Brasil un episodio que nos afectó a todos –el golpe del 64–, que afectó no solo lo que soñábamos, por lo que luchábamos, a los que teníamos como meta la crítica principalmente, porque nuestro trabajo para aquel entonces era más crítico, nuestra postulación política era crítica (...) En el momento cumbre de la época es cuando surge mi libro *Código de Minas* (...) La repercusión fue grande porque mucha gente lo consideró el libro con más coraje que se escribió en aquel momento. Como Minas desempeñó un papel tremadamente obvio en la llamada “revolución militar”, como de Minas partió toda esa reacción que cercenó todo el pensamiento libre, progresista en Brasil...⁹²

Finalmente, la tierra de Murilo Mendes, Drummond, Affonso Romano de Sant’Anna, lo despidió en medio de una algarabía inusitada. A sus ochenta y cuatro años dejaba una pasión viva, conducido, posiblemente, por Gregorio de Matos y Augusto do Anjo. Su vasta obra ha de ser una guía para las nuevas generaciones de poetas, los estudiosos del barroco, los interesados en un poeta en el poniente:

cada palabra es poema
emblema
cada palabra es poema
taima
cada palabra es poema
avena*
cada palabra es poema

92 Antônio Sérgio Bueno, organizador. Affonso Ávila. Belo Horizonte. “Coleção Encontro com Escritores Mineiros”.

ordena
cada palabra es poema
recompensa⁹³

* Zampoña (instrumento musical de viento).

93 Affonso Ávila. “Poeta poente”, 2010. Disponible en: https://issuu.com/imperius/docs/la_comuna_de_bello_n_0_2013 . (29.10.2025)

Referencias

- ÁVILA, Affonso. “Do Barroco ao Modernismo: O Desenvolvimento Ciclico do Projeto Literário Brasileiro”, editado por University Library System University of Pittsburg, EE. UU., *Revista Iberoamericana*, vol. xlIII, n.º 98-99. 19
- ÁVILA, Affonso. (2010). “Poeta poente”. Disponible en: https://issuu.com/imperius/docs/la_comuna_de_bello_n_0_2013 . [Consulta 29.10.2025].
- BUENO, Antônio Sérgio. (Organizador). Affonso Ávila. Belo Horizonte. “Coleção Encontro com Escritores Mineiros”.
- CRESPO, Ángel y Gómea, Pilar, debate. “Tendencia: Poesía y crítica en situación”, en: *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid: 1965 / Centro de Estudios Literarios, 1993. Traducción del autor.
- LEZAMA LIMA, José. (1981). *El reino de la imagen*. Biblioteca Ayacucho.
- LEZAMA LIMA, José. (1981). “La curiosidad barroca”. En: *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho: Caracas, Venezuela.
- MIRANDA, Antonio. *Affonso Ávila. A maneira textual de ver*. En: www.antoniomiranda.com.br/ensaios/affonso_avila_ensaio.html. Traducción del autor.

12

Orlando Pichardo, el más amable de los poetas

Coleman

*El soprido de tu luz
recuerda aguas correr tiempo abajo
Como la caída abismal de la vida*

Estela

tela blanca del espacio

;Dime!

*Dónde están los agujeros negros
de este roto universo llamado Orlando.*

Tiendo a pensar que los poetas no mueren solo cuando sus libros son abandonados en una vetusta biblioteca polvorienta, o en una gaveta con esas bolas de un olor característico e inolvidable: naftalina. La palabra tiene una fuerza que él conocía muy bien, ¿o conoce?; es una pregunta que tiene su respuesta en una formulación. De antemano el poeta sabe, de cierta manera, que la palabra se acicala y se regodea en el lenguaje de los muertos, convive con ellos en una suerte de prolongación de sus sílabas ausentes; para unos muchos la preponderancia es el olvido, para nosotros es la visita constante a su casa, su morada eterna, su poesía. Esos mundos de otros planos, seguramente, ya el poeta los había transitado; ahora simplemente se sumerge en un sueño compartido por esa multitud de seres gravitando en el tiempo presente. Nadie se fue, solo habita su palabra para avivarla en una fiesta constante.

En los años setenta, Barquisimeto constituyó una ciudad peculiar, indómita, cuadriculada en sus calles y avenidas; una especie de laberinto al revés. Fruto Vivas promovía un sueño. Pichardo era parte

de esa comarca plegada a lo onírico; sin perder su firmeza, se hacía sentir con sus premoniciones. Se advertía la catástrofe de la ciudad por un hecho excepcional para cierta geografía. En la capital de lo que fuera Nueva Segovia, los primeros habitantes pobres o de cierta digna clase con pocos recursos eran parte del centro de la ciudad:

Ciudad

A ti
lejana ciudad
Condenada a vivir en el estío del recuerdo
He vivido tus bares y calles
telarañas donde pretendí sepultar temores
y donde bebí nubes para ocultar las penas

Ciudad

te recuerdo bajo barrilete de estrellas
Me diste un Olimpo de risas
y un río de turbios momentos
¡ah!
desgraciada ciudad
un viento de hollín despeina tus cabellos
y las torres del abandono comenzaron a poblar tus tardes

Ciudad

en tus habitantes está la última palabra
En ellos que beben tu sangre
y besan tus labios de ennochecidas cervezas
En ellos
que caminan con gotas de ocaso
con sombras de colosales ruinas

Ciudad

Seré siempre en ti
un transeúnte surgiendo de la suavidad
que has dejado en el recuerdo de una vagabunda infancia.

La ciudad era reclamada como un botín para los acaudalados empresarios de la godarria más rancia; Biblioteca *Lea*, Centro Cultural

Guachirongo, Barrio Unión, eran espacios para la reflexión, para el asalto al poder por medio de las ideas; esa visión premonitora nacía de los constantes conversatorios en torno a una ecología subversiva. Ya Orlando Pichardo asumía posiciones peligrosas al militar en el Movimiento Cultural de los Barrios, que no era otra cosa que la amalgama de corrientes anhelando otra sociedad.

La poesía del Chino Valera Mora, como una faca iluminada, penetraba en las costuras de un cuerpo casi moribundo, hediondo, secularmente acabado. Junto con los poetas Tito Núñez, Álvaro Montero, Wilmer Peraza, Espátula, Cristo, el poeta Callejas, Frank Ortiz, Frank López, Carlos Eduardo López, Miriam Montero, El taller Simbiosis, entre otros, insuflaron ese gran movimiento que estremecía en lo político, en lo sociocultural, en las simientes mismas de un sistema en crisis aguda.

Para ese entonces, su poesía se deslizaba hacia el terreno move-dizo del panfleto, pero la vastedad de su formación, la bohemia, la palabra callejera; los bares con sus dandis, chulos, putas, señores, le cubrían todos los flancos. Alternativamente, la Academia, incendiada por la “reforma universitaria”, el Mayo francés ardiendo aún, las lecturas de Roque Dalton, la música de la Nueva Trova, la cantata a Fabricio Ojeda; el movimiento de los poderes creadores del pueblo, arraigado en Barquisimeto como una vieja ancla del gran Aquiles Nazoa, animaban su férrea idea de cambiar este mundo abatido por la injusticia.

No presumía de jefe, lo era; su amabilidad era persuasiva en el instante mismo en que te hablaba. Para esa época yo era muy joven, dogmático militante estereotipado de ese momento. Claro, solía frecuentar a los camaradas con mucha más experiencia; una esperanza sazonada con la estupidez. No todos los de tu generación estaban en lo mismo, entonces uno pensaba en su ignorancia como si no fuera tan completamente calcada a uno mismo.

Pichardo tenía la pedagogía de un combatiente, de un escritor asumiendo la guerra desde lo objetivo y subobjetivo, con el amor siempre inusitado, verdadero. Eran los tiempos del PRV –Ruptura–. Mi dogmatismo era extremo, pero no más severo que el de mis camaradas. El poeta, relacionado ya con los Beat, el poder joven, la lucha armada, nos hacía entender cuál era el camino; nos liberaba de esa especie de “ideología” de la culpa. Allí comenzó una larga y prolongada amistad, en donde la celebración era el único motivo por el cual la palabra se hacía religiosa.

Llega la época del mar, los tiempos en donde Dámaso Ogaz, ballenero, surrealista, venido de las tierras chilenas, fundaba un pensamiento distinto al del momento; una agitación artística desplegada por los pasillos de la Academia. Coro resonaba en Adícora y Pichardo cohabitaba entre ambas moradas; esa mansedumbre aparente, su genuina gracia, le permitieron vivir junto con un maestro con cierta dureza, Álvaro de Rossón, en aquel grupo de artistas asentados en Adícora en la península de Paraguaná. Álvaro era, a su vez, maestro de otros alumnos destacados: Nicacio Duno, Emiro Lobo, Wiche Colina, Benito Mieses y Rafael Regalado. En esos tiempos el mar era su mirada constante, el tema que flotaba en sus páginas.

Gaviota estelar

A Álvaro de Rossón.

Hoy se han reunido
las estrellas
los planetas
y el polvo cósmico como lluvia de sándalo
perfuma el verso

Hoy
día eterno
el pájaro sol deleitó con su canto la mar
la tierra
y mi cuerpo

Soy un pequeño faro
y al caminar sobre la arena
me siguen los perdidos barcos de la infancia

Llevo el cielo entre mis brazos
y colosal reparto besos en silencio

¡Miradme!

Soy un bucanero clandestino
y en fragata de huesos
navego el ron de mi propio canto

Hoy camino sobre la cola del cometa delirio
y todo el mundo señalándome dice

¡Miren!

—Es la gaviota estelar
que viene a calmar su sed
en la rosa de los vientos—

El mar se convierte en un lienzo que recoge la mirada en un cuadro de Turner. Al igual que este, va construyendo una cosmogonía del horizonte marino; quizá la diferencia estriba en la luz que ambos concebían, los bañaban en diferentes paralelos. “Delamar”, posiblemente, procura esa hendidura advertida por Reverón en su naturaleza crepuscular. Esa soledad que proporciona el mar en sus destellos, ese extraño silencio después de cada ola. La brisa marina plegada a los sentidos, una cierta arenilla colada en mundos de animales marinos.

Había una puerta que abrió Pichardo en su intento por incluir a los artistas y científicos en una sola manera de enfrentar la atrocidad de estos tiempos; esa fue su gran labor antes de partir: lograr la cohesión entre ramas del conocimiento inexplicablemente separadas. La revista *Principia*, órgano de difusión de la Universidad Lisandro Alvarado; ese último barco pleno de banderas de múltiples colores, espléndidas, bajo su mando surcaba por las corrientes del

pensamiento de manera horizontal. Su anclaje permitía un acercamiento veraz, cohabitación para los menos incrédulos, los que conviven con lo ecléctico, iconoclastas; creyente, pero en el fondo adherido a un clamor, una energía asimilada en duras batallas. Su amabilidad residía en ello: en un espíritu congraciado con la vida, sin intenciones vanas.

Despídanme

Si en verano
ven caer mis hojas en vino
despídanme
porque me embriagaré hasta la tumba

13

Massiani

Massiani escribe desde adentro, evidentemente, pero además descarga una extraordinaria vitalidad en cada palabra; es lo escrito y lo escrito es él.

JUAN LISCANO

Recuerdo a Pancho Massiani por una bala en mi cuerpo y la barra encendida del Callejón de la Puñalada, aquella noche memorable en la que dos cuerpos se explayaban en medio de la sala de la galería Viva México, en Sabana Grande; esa pequeña sala *underground* de los Godoy, en la Caracas agitada de siempre.

Era la noche de los dibujantes que contenían una caligrafía de correspondencias, con encuentros entre los trazos. Dos artistas dándole la espalda al público, al mejor estilo de Miles Davis; en un acto de ebriedad inusitado la muestra se inauguraba con ellos abrazados, cuerpo a cuerpo, sumados a su irreverencia. Emiro Lobo y Francisco Massiani dibujaron para mi memoria, de ellos aprendí el gusto por la línea y la botella: la tinta china y el desparpajo.

Después de beber y beber, mi amada y yo salimos de la sala en procura de un lecho, pero era viernes y los hoteluchos de la ciudad estaban colmados de estudiantes con poco dinero, de poetas desempleados; por lo tanto, había que seguir el camino y olvidar el amor. Justo en frente de las nalgas de Rómulo, la bifurcación que separa la autopista Francisco Fajardo en dos vías que la dividen, en donde comienza la calzada, nos atravesamos con un furtivo ladrón que me propinó un balazo en mi cuerpo por parecer a un personaje de *Piedra de mar*.

Esa bala yace en mí como un recuerdo fascinante del ojo imprecedero del arte sinuoso de la noche. Nunca le conté a Emiro, pero sí a Pancho, agitando un cuba libre en el bar Gibus del Callejón de la Puñalada. Allí él, con ese vozarrón, nos hablaba del Chino Valera Mora y nos contaba de cuando armó toda una historia en el hotel Ávila junto con el Chino, quien lo conminó a vestirse de tenista antillano y pedir *whiskies*, hasta que el barman notó un deje extraño en el susurro anglosajón del tenista iracundo. El Chino, hastiado, habló en un perfecto castellano. Los habían descubierto; a correr que ahí vienen los anormales; se convirtieron en verdaderos atletas.

Perdonen la emoción, sé que debo presentar *Piedra de mar*, una novela inaugural junto con otras de su generación de novela juvenil urbana en nuestra literatura; una especie de poética a los púberes, a esos jóvenes que siempre serán jóvenes. Una obra sin igual en esta fiesta del libro; es un canto a la ciudad, que es Caracas, que es la Guaira, pero que puede ser Río o Buenos Aires. Logra, con la magia del lenguaje honesto, claro, cotidiano, alegrarnos, enfurecernos; vivir lo que Corcho, su personaje principal, vive. Nos enamoramos de Carolina, la queremos como un amor imposible; ella se regodea y, finalmente, es Kika, con la que festejamos y regalamos la piedra de mar que hemos llevado en el bolsillo durante este relato maravilloso. Aquí ya somos carajitos, pubertos que se hacen hombres en una ciudad utópica, en una playa quebrantada por el oleaje. Si comienzas a leer *Piedra de mar*, no pararás y jadeando llegarás al final como un potro salvaje en medio de la noche.

2021

14

Carta a un viejo poeta

*No tiene motivos para vivir
quien no cuenta siquiera con un buen amigo.*

DEMÓCRATES

Querido poeta, las palabras para nosotros son como cuchillos, facas de doble filo; por ello tenemos que recurrir a otras voces que emiten mejor nuestro eco.

Cuando Lelio, en presencia de los cónsules romanos, quienes después de la condenación de Tiberio Graco persiguieron a todos los que habían pertenecido al partido de este, preguntó a Cayo Blosio —que era el principal de sus amigos— qué hubiera sido capaz de hacer por él, Blosio respondió:

—Lo hubiera hecho todo.

—¿Cómo todo?, siguió Lelio; ¿pues qué, hubieras cumplido su voluntad si te hubiera mandado poner fuego a nuestros templos?

—Jamás me hubiera ordenado tal cosa —repuso Blosio.

—¿Pero si lo hubiera hecho? —añadió Lelio.

—Le hubiera obedecido —respondió.

Si era tan perfecto amigo de Graco, como la historia cuenta, no tenía por qué asustar a los cónsules haciéndoles la última atrevida confesión; y no podía separarse de la seguridad que tenía en el designio de Tiberio Graco. Los que acusan de sediciosa esta respuesta no penetran su misterio y no presuponen, como en realidad debía acontecer, que Blosio era soberano de la voluntad de Graco, por poder y por conocimiento: ambos eran más amigos de su país; y que amigos en la ambición o el desorden, confiando profundamente el uno en el otro, eran dueños perfectos de sus respectivas inclinaciones, que

dirigían y guiaban por la razón mutua; y como sin esto es completamente imposible que las amistades vivan, la respuesta de Blosio fue tal cual debió ser. Si los actos de ambos hubieran discrepado, no eran amigos –según mi criterio– ni el uno del otro, ni en sí mismos.

MICHEL DE MONTAIGNE
De la amistad

Nuestra controversia o, más bien, nuestro mal entendido, me recordó estos ensayos que leí hace tiempo con mucha firmeza. El creador de este género era sólido en su afán; sus criterios nos reafirman en medio de la pandemia atroz que vivimos, delata en nosotros lo inconfesable que constituye el amor a la amistad. Mejor es citarlo humildemente con sus palabras que nos ayudan a entendernos, siendo del pasado, en estos tiempos.

Tenemos que ser valientes, como Lancelot y Arturo, en la disputa del amor; dimos un paso certero al afirmarnos, sin ambages, sin titubeos, con mucho dolor, por un discurso ajeno a nuestro paladear de poetas; claro, es necesario debatir, pero sin golpearlos en esas aguas profundas de politiqueros del lugar común.

Por supuesto, no puedo dejar de pensar o leer de nuevo a Cicerón en su libro: *Lelio, sobre la amistad*; en esa magnífica traducción del profesor Ángel J. Cappelletti, para celebrarnos como viejos amigos: “En términos generales, puede afirmarse que la benevolencia nace gracias a cierta virtud o cualidad positiva, puesto que surge cuando alguien se nos presenta como bueno o valiente o algo parecido”, Lelio.

Una de las cosas que me preocupa es la limitación del debate en que hemos caído, la descalificación estéril al otro, a mi modo de entender, en nuestra realidad. Digo entonces, en mi juventud leí con vehemencia, con pasión, a Octavio Paz, que finalmente no era acorde con mis ideas en su totalidad; hasta llegué a colocarlo en la extrema derecha, cosa inútil a la hora del análisis; con el tiempo y

sus lecturas no puedo descalificar a uno de los grandes escritores de nuestra lengua. Ni que decir de Vargas Llosa, petulante y engréido, pero con una pluma destellante, una prosa exquisita en el ensayo.

Gracias a Dios y no llegamos a esa ruptura dolorosa que vivieron dos grandes, sin ínfulas de nuestra parte; por supuesto, no pretendamos comparaciones: Sartre y Camus, quienes rompieron su amistad por pareceres distintos dentro de la política. Un largo abrazo en la verdadera distancia social, el charco nos separa. ¡Salud!

15

La reina de Sorte en el ojo acucioso de Gustavo Marcano

La iconografía de la deidad femenina en la figura mítica de María Lionza se presenta en Marcano como una especie de indagación de lo ontológico en el mito mismo. De pronto nos topamos con una imagen reveladora, en donde los hombres le rinden tributo a una figura semejante a la de Alejandro Colina, el escultor venezolano que la inmortalizó en el inconsciente colectivo del continente. Según el mayor conocedor de la reina, Gilberto Antolínez, esa estatua se concibe como una mujer montada sobre una danta o tapir, que, a la vez, es su marido: Cantalicio Mapanare, el guardián del bosque.

En esa continua búsqueda, Marcano retrata la escultura de la Negra Francisca, la vertiente afrodescendiente que representa la sincretización de culturas diversas. La fuerza de la raza va dando paso a una continua presencia de la mujer en todas sus formas, nos señala la reinvención de lo matriarcal en la continuidad de nuestra historia.

De inmediato reconocemos lo europeo entre chinchorros y hamacas, que de alguna manera se corresponden con el ocio de la contemplación en nuestros indígenas. Ese afán memorizado de la reina europea impuesto de alguna manera por el conquistador. De nuevo es la mujer sacándola de las aguas, del río que pertenece a ella, soplando sobre su cuerpo desvanecido para traerla de nuevo

al mundo de los hombres; purificada por la majestuosidad de las corrientes del inframundo.

Finalmente, accedemos al rito ancestral del tabaco, del humo sagrado que purifica de los espíritus malignos. El trance entre lo sagrado y lo profano se reafirma y se transmuta a través de lo prohibido, ese elemento tan importante para la cultura de nuestra América: el tabaco, elemento mágico religioso suprimido por las altas esferas del poder dominante, en un intento vano de aniquilar toda una tradición.

De esta manera, Marcano nos muestra su mirada de encantamiento subjetiva y real, cómplice, desbordante, que inquieta en los vestigios encontrados por el artista; muestra un mundo insoslayable a la fusión que alguna vez nos evidenciaran en sus escritos Frazer, Antolinez o Marc de Civrieux. La transmutación de la femineidad como un logos para entendernos; en un ícono universal, en un constante revivir del mito a manera de puente entre diferentes culturas, su aproximación no deja de ser fascinante al ojo inquieto por el entendimiento que alguna vez intentaron los surrealistas advertir o el estructuralismo académico en todas sus formas.

Finalmente, podemos afirmar que Marcano sintetiza en un lenguaje festivo su discurso de asombro; toma su papel de espectador, que somos los que miramos, en una suerte de *imago* deslumbrante.

Quino: el tiempo es lo cómico

Felipe Fortuna. *Visibilidad*

Traducción: HERMES VARGAS

La imagen posterior, dibujo de Quino, construye el humor sobre –recuérdese el lugar común– una terrible coincidencia. Fijar la mirada sobre ese hombre y esa calavera, unidos por desgraciadas circunstancias en medio de un lugar solitario, es descubrir algunos atributos esenciales del humor; es descubrir también una actitud totalizante que, esta vez, une diversos puntos en torno a las cuestiones humanas, demasiado humanas. Pues se trata de una propuesta cuya intención es criticar aspectos reales por la creación de episodios absolutamente inverosímiles: la construcción de la risa trasciende la posibilidad y apunta nuevos procedimientos –apenas para revelar, cada vez más, lo que existe de patético en estos aspectos reales.

Fuente: Felipe Fortuna. *Visibilidad. Ensaios sobre imágenes e interferencias*. Río de Janeiro, Editora Récord, 2000, p. 129.

La situación cómica, en este dibujo, pertenece a una interminable ocurrencia de escenas paralelas: se trata del artificio de la comparación. Del mismo modo, por limitarse a trazos similares, está limitada a un proceso mecanicista de tipo “antes y después”, en el que la risa surge como un mero accidente en el trayecto del pasado al presente o del presente al futuro. Todo eso, es claro, ocurre con el dibujo de Quino; pero lo acompaña también un recurso imperativo: hay detalles extremadamente importantes que hacen que el símil entre un hombre vivo y un hombre muerto rebase la situación prosaica en

que ambos están insertos. Y justamente tal signo excesivo, provocado por el humor, es el que define el interés por el dibujo.

La situación cómica es causada por una situación trágica. Al lado de un esqueleto que se encuentra a la espera de algún otro carro que socorra su cacharro defectuoso, este hombre se ve delante del futuro que le espera. En ese instante, por una serie de deducciones lógicas, se instaura lo patético: el esqueleto, que actualmente no necesita socorro alguno, tiene a su lado a un hombre cuyo carro también está defectuoso. Descartada la absurda idea de que una calavera se mantenga en esa posición poco ortodoxa para los que mueren y, asimismo, la terrible coincidencia ya citada –y que son índices evidentes de humor–, sería preciso aun mencionar otros índices, tal vez más sutiles, que acusan una lógica humorística. De hecho:

- 1) El hombre parece solo mirar el esqueleto cuando se encuentra en posición semejante a la de él.

- 2) El cacharro –también– defectuoso está en contravía y, según lo que parece, sin otra razón sino la de hacer posible la aparición de un nuevo carro que venga pasando por la vía reglamentaria. Se concluye que esa inverosimilitud vuelve la realidad más verosímil. Existen, pues, dos tipos diferentes de condiciones para la posibilidad humorística del dibujo: una, absurda, cuya exageración y aceptación de inmediato denuncia la propia condición de exageración –como en el caso del esqueleto en pie–; otra, discursiva, solo existe en la medida en que se hace posible un dibujo de humor –como en el caso de la posición del carro, estratégica para la lectura.

Apenas por eso el lector sabe lo que sucederá con el hombre:

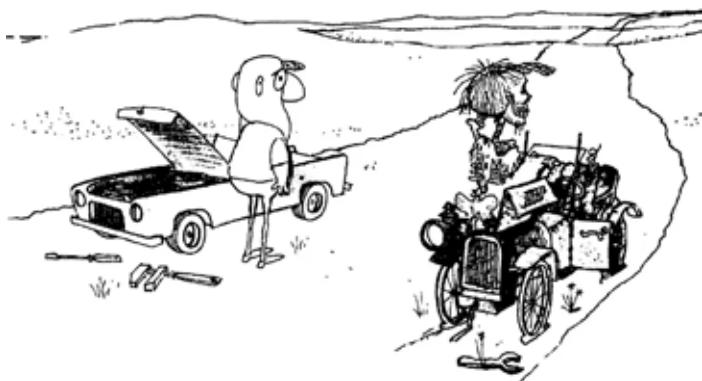
- 1) Él también será, más temprano que tarde, un esqueleto. La función discursiva encuentra su finalidad y se justifica: el viejo carro está allí, de aquel lado, esperando algún otro carro – para crear el humor–. 2) Igualmente, el hombre parece solo ver el esqueleto

cuando se encuentra en la misma situación –o sea, cuando se torna consciente de su muerte.

Revela así una estrategia para producir la risa. Ese dibujo propone, como es habitual en las cuestiones humanas, un *continuum* bastante definido que, en fin, la existencia de un tercer carro que llegará de aquí a algunos años.

El lector le hace compañía a los dos personajes –y es, de un modo involuntario, la tercera presencia y la tercera muerte; posee una risa reflexiva y constreñida, una risa radical–. Surge, de ese dibujo de Quino, una pluralidad inusitada de hechos; más allá de una cáustica comparación con el tiempo, ocurre una sátira a la actitud contemplativa. Al mismo tiempo, se trata de una amarga respuesta a un caso particular de soledad –aquella del hombre que no conoce las máquinas del mundo y es victimizado tanto por su tecnología como por su ignorancia: los carros los llevaron tan lejos con sus respectivas y magníficas potencias, que ahora ellos están tan lejos hasta de la misma reparación.

El contraste con el tiempo, aguzado cada vez más, echa por tierra la conocida idealización de “marcha del progreso”: las máquinas,



sean viejas o no, se hayan perfeccionado o no, están sujetas al defecto y al desorden. Es aquí el fundamento de ese dibujo –una crítica

violenta a la esperanza–: con sus herramientas esparcidas por el suelo, inútiles, obsoletas, ellos intentan y esperan ver, sorprendidos por el ojo de un lector que tiene su visión proyectada en dirección al mismo horizonte; al contrario de la carretera final de Chaplin, que caminaba sin ansiedad por su destino optimista, el dibujo de Quino prueba que el tiempo no concretó la esperanza.

Un cuento garciamarquiano

Tengo una gripe atroz, primera vez en mi vida que sufro de tal percance; no es dengue, ni covid, ni malaria. La Dra., sin entender qué me sucede, recomendó un psiquiatra; era lo mejor para indagar esta patología inexplicable.

El psiquiatra me aborda de inmediato. Despues de un cuestionario en el diván, me señala que dentro de mí hay una fuerte lucha contra un monstruo que no podré vencer; me extrae la piedra de la locura y me la muestra: “Aquí está su complicación: Tiene el síndrome del titanismo”. Pienso: “¡Coño!, lo que planteaba el maestro López Pedraza. Está intentando luchar en su psique porque afuera no hay respuesta. Ese monstruo tiene muchos tentáculos, tanto así que llegó a penetrar su Super Yo:

—Tiene que dejar de pelear, escriba cuentos cortos, *haikú*; todo eso que está de moda. Lo que sucede es que tiene cierta egolatría y cree que es el único que no puede escribir en seis horas o menos

—Pero Dra., hago lo que puedo y me levanto a las tres y no hay luz; a las siete, tampoco; debo hacer otras cosas.

—No siga insistiendo o lo vamos a encerrar, o le mando un tratamiento de medicamentos que lo mantendrán sedado.

—Está bien, Dra. Voy a hacer lo que me plantea, por el peligro que representa. Gracias, sé que no se estila y soy poeta; me gustaría que me mostrara la piedra, por favor.

—De aquí no puede salir y hablar con nadie. Es muy extraña su formología; parece de 40 o 50 años, tiene intervenciones que solo un arqueólogo puede descifrar. CorpoAD. Tiene como quemaduras, ha sido intervenida una y otra vez, sin llegar a una conclusión. Vaya a su casa y piense: no sigo peleando con ese ser.

—Disculpe, Dra., se fue la luz. Hasta dentro de seis horas y le pago.

Acerca del autor

Poeta, ensayista, artista plástico, promotor cultural, traductor, editor, actor, mimo y maquillador. Miembro de la agrupación actoral Cantalicio, de la Universidad Central de Venezuela. Realizó estudios en la Escuela de artes plásticas Cristóbal Rojas de Caracas. Cofundador del taller de artes gráficas Xuhé. Codirector de la página literaria “Bestiario”, del periódico *Letras*, UCV. Ha participado en exposiciones, entre las que podemos mencionar Casa Bossset y Alcaldía de Santos Marquina, mención de honor en el salón Reverón –Museo de Arte Contemporáneo Juan Astorga, Mérida–; Los espacios cálidos –Unearte-Caracas–.

Dictó seminarios de literatura brasileña en la Universidad de los Andes. Ha traducido a Joao Cabral de Mello Neto, Manuel Bandeira, Mario Quintana, Felipe Fortuna, Affonso Ávila, Thiago de Mello y Paulo Freire.

Participó en los talleres de poesía del Celarg, impartidos por Ida Gramcko y Alfredo Silva Estrada. Entre sus obras se cuentan: *Aghadir* (Mucuglifo, 1994); *Pensando en la salud* (CONAC, 2004); *Trasegar* (Mucuglifo, 2005); *La importancia del acto de leer* de Paulo Freire (traducción del portugués al español, 2014) y *Borracho al dente* (Fundecem 2016). Ha sido colaborador de las revistas *Prisma* (Colombia), *Carmín* (Argentina), *Sola Sol* (Francia), *Imagen* (Venezuela), *Solar* (Venezuela), *Oikos* (Venezuela), *Común Presencia* (Colombia), *El Arte de Leer* (Sistema masivo de revistas de la cultura de Venezuela); la revista *Predios, Espacios y Perspectivas*, del Fondo Editorial Ipasme; *Revista Comarca*, de Mérida; *La Comuna*

de Bello y representante por Venezuela de la revista digital *Con-Fabulación*, de Colombia.

Participó en el Encuentro de Escritores Venezolanos de la Cátedra José Antonio Ramos Sucre, de la Universidad de Salamanca (España). Ha sido invitado a festivales de poesía en Antioquia y Pereira (Colombia).

Es cofundador del Festival Mundial de Poesía, de Venezuela; y fue homenajeado en la edición XVII de dicho encuentro, por el estado Mérida. Integrante y fundador de la Red Nacional de Escritores, capítulo Mérida. Su obra, traducida al francés, italiano, árabe y portugués, integra importantes antologías nacionales e internacionales. Fue director de ferias nacionales del libro de la Fundación Kuai-Mare y director de Cultura del municipio Santos Marquina.

ÍNDICE

1	
MANUEL BANDEIRA:	
Una poética de la muerte...	11
2	
Lo agreste en la poesía	
de JoÂo CABRAL DE MELO NETO y RAFAEL JOSÉ ÁLVAREZ	17
3	
De la enfermedad sagrada a la creación poética	
Una mirada a la poesía de CÉSAR SECO	29
4	
ALFREDO SILVA ESTRADA	
El acercamiento de las imágenes en la palabra poética	39
5	
JUAN MOLINA MOLINA	
Hendidura e hipérbole del cuerpo	51
6	
El habla del maestro	57
7	
La trompeta de SATCHMO se la llevó el río	59
8	
Figuras cromañonas	
El pasado y presente de la poesía	65
9	
La poesía reunida de MIREYA KRISPIN	75
10	

Bajo la grúa sobre el andamio	
Una mirada a la poesía de SIMÓN PETIT	83
11	
Difamación del poeta: AFFONSO ÁVILA	89
12	
ORLANDO PICARDO, el más amable de los poetas	99
13	
MASSIANI	105
14	
Carta a un viejo poeta	107
15	
La reina de Sorte	
en el ojo acucioso de GUSTAVO MARCANO	111
16	
QUINO: el tiempo es lo cómico	
FELIPE FORTUNA. <i>Visibilidad</i>	113
17	
Un cuento garciamarquiano	117
Acerca del autor	119

El ocio del ortónimo
Digital
Fundación Editorial El perro y la rana
Caracas, Venezuela,
Noviembre de 2025





El ocio del ortónimo es la recopilación de diversos momentos en los que Hermes Vargas plasma su visión crítica de varias obras poéticas de distintos autores. Analiza no solo el aspecto artístico de los poetas, sino la profundidad que los motiva a plasmar su sentimiento en cada verso. De esta manera, acude a dar detalles como los que impulsaron a Bandeira para denotar en versos la agónica persecución de la muerte o el sentido tragicómico de algún dibujo de Quino, o la dramática situación de algún cuento con tinte garciamarquiano. Son 17 ensayos de crítica que aparecieron en periódicos y revistas y que por primera vez son reunidos en este libro.

HERMES VARGAS (Caracas, 1960)

Artista plástico, escritor, promotor cultural, actor y traductor. Su obra pictórica ha sido expuesta en importantes galerías nacionales. Como docente, ha dictado seminarios de autores brasileros en los cuales ha ejercido el oficio de traductor de escritores como: Joao Cabral de Mello Neto, Manuel Bandeira, Mario Quintana, Felipe Fortuna, Affonso Ávila, Thiago de Mello y Paulo Freire, entre otros. Ha sido invitado a encuentros y festivales de poesía, y parte de su obra se encuentra en prestigiosas revistas y publicaciones periódicas de Latinoamérica. Entre sus libros podemos mencionar: *Aghadir* (Mucuglifo, 1994); *Pensando en la salud* (CONAC, 2004); *Trasegar* (Mucuglifo, 2005); *La importancia del acto de leer* de Paulo Freire (traducción del portugués al español, 2014) y *Borracho al dente* (Fundecem 2016). Autor homenajeado en la 21.^a Feria Internacional del Libro, capítulo Mérida.

