

Universidad Central de Venezuela
Dirección de Postgrado
Maestría en Estudios Literarios (MEL)

Tráficos: poesía, política, archivos

Tutor: Rafael Castillo Zapata
Tesis: Alejandro Sebastiani Verlezza
Trabajo que se presenta para optar al grado de
Magister en Estudios Literarios

Caracas, octubre, 2019

¿Para qué escribir “sobre” literatura? ¿Acaso ella no se basta? ¿Por qué la poesía debería necesitar intermediarios? Y creo haberles confesado que cuando esa misma inquietud me ronda, me doy cuenta de cómo para leer bien y a fondo, para convivir de verdad con una obra o un autor que me está diciendo algo, tengo que “estudiarla” y que ese estudio me lleva inevitablemente a tener que hablar *de* ella, a escribir *sobre* ella. Si no lo hago, todo se queda en algo exclusivamente personal. El *estudio* supone un esfuerzo, una entrega, una gratitud hacia eso que “me ha hecho señas” en una obra.

María Fernanda Palacios, “A los inscritos en el seminario ‘Memoria e imagen en la poesía de Anna Ajmátova’. Primera carta (añadidos a las dos primeras sesiones del seminario). 2011”.

A la izquierda, poetas (¿pero qué tanto?)
(manifestaciones, polémicas, correspondencias)

Quien anda en el pasado como en un desván de trastos, hurgando entre ejemplos y analogías, no tiene ni la menor idea de cuánto, en un instante dado, depende de la actualización del pasado.
Walter Benjamin, “El ahora de la cognoscibilidad”¹.

Para acceder a la simple existencia literaria, para luchar contra esta invisibilidad que desde el principio les amenaza, los escritores tienen que crear las condiciones de su <<aparición>>, es decir, de su visibilidad literaria.
Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras*².

Entre el silencio y el escándalo se las juega muchas veces la poesía. Es una doble tensión y una doble tentación, la de lanzar la palabra al mundo y la de cerrarse a sus posibilidades, callarla y negarse a darle salida. En el medio, claro está, hay matices, gradaciones, pero sobre todo muchos roces, “problemas”, encontronazos que ocurren a la hora de mirar las relaciones entre la poesía y sus roces con la sociedad, la historia y la política. En el ímpetu de las vanguardias y su conflictiva relación con el pasado, con todas sus “salidas” y patadas, sus aciertos y excesos, por qué no decirlo, están contenidas muchas de estas cuestiones, si se toma en cuenta la potencia interpeladora que contienen, sobre todo a partir del siguiente hecho: llegado un punto de la experiencia, el poeta se percata de que no le basta –no le satisface, no del todo– con permanecer solitario y replegado en el ejercicio de su vocación: necesita buscar y crear *salidas*; juntarse, maquinarse con sus semejantes, alzar la voz, crear interpelaciones y poner en sintonía su pasión con las demandas concretas de la historia, hacer las más arriesgadas –o complejas– incursiones. José Lezama Lima, muy en sus términos, bajo su sinuoso embrujo verbal, bien puede

¹ En *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición y traducción Bolívar Echeverría. Ediciones desde abajo. Bogotá, Colombia, 2013 (p.50).

² Editorial Anagrama. Traducción de Jaime Zulaika. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 2001 (p.23)

ayudar a situar el asunto, pues bajo su mirada son los poderes metafóricos los que rigen la aparición y la expresión:

Pero quizá donde el artista muestra toda la soberanía de su orgullo, es en las formas del conocimiento metafórico, donde una total reducción de inmensas sùmulas confluye a una sentencia o a una palabra. Imagen, lenta saturación estoica, conocimiento metafórico o instante transfigurativo, son las formas aportadas por los artistas de muchos milenios, para esclarecer, descubrir o penetrar en la ciudad³.

Donde Lezama dice *artista* puede leerse, también, intelectual y poeta, hombre ganado para la conquista de su orgullosa soberanía, maestro del conocimiento metafórico y sus tantas transfiguraciones. El poeta de *Paradiso* traza un horizonte general, acaso cierta franja de movimiento, donde mejor se identifica y puede maniobrar: en el plano de las confluencias y las coincidencias, las epifanías y las imágenes, los símbolos apresados por los cauces de la sensibilidad expresiva y transfiguradora, puede abrirse cierto paso (¿claro?) en el bosque simbólico de la ciudad – asumida como el espacio de la política por excelencia, con todas sus coincidencias y sus divergencias, sus complicidades y conflictos– para ir abriéndose paso en sus no siempre rectos, claros caminos. Sí, es cierto, cómo negarlo, parte del juego ocurre en las derivas del sentido: el poeta en su expresión, escuchándola y resonando en ella, atento a la transfiguración de sus instantes, el secreto conocimiento que entrañan. Sí, todo lo anterior, pero *en* la ciudad. Su situación dista del aislamiento. Su voz no es insular, ni sorda, aunque muchas veces así lo parezca (hasta el cansancio se ha tocado el tópic de la *torre de marfil* para dar cuenta del recogimiento del que desea moverse en lo que Baudelaire llamó en “Correspondencias” –su famoso soneto– “el bosque de símbolos”. Pero la conjetura aquí, para estas indagaciones, consiste en la siguiente cuestión: hasta la más cerrada de las alegorías lanza su secreta onda de conexión hacia el mundo concreto. En

³ “Literatura y sociedad” (p. 94). La Habana, Agosto de 1956. Se trata de una encuesta que el poeta respondió a la Revista Mexicana de Literatura (# 7). Participaron, entre otros, Mariano Picón-Salas, Albert Camus, María Zambrano, Américo Castro.

otras palabras: el poeta trabaja en secreto, solo y callado. Sí, también es cierto, pero también genera otros movimientos, más abiertos a la contestación pública. Llegado un punto, “aparece”, se torna más visible y hasta incómodo, pues en los mejores casos intentará desafiar los soportes ideológicos y morales de su tiempo. Por ejemplo: un artículo periodístico de Pier Paolo Pasolini de 1968 cierra –es su talante polémico, confrontador, desde sus poemas hasta sus películas– con esta afirmación incisiva y dos incómodas preguntas (me parece importante detenerse en lo que entrañan y revelan como síntoma del asunto aquí tratado): “Atrapado como *traidor* en el seno de la burguesía, testigo *exterior* del mundo obrero, ¿dónde está el intelectual? ¿Por qué existe y cómo?⁴”. El juicio, no podía ser más lapidario: el intelectual está situado –¿sitiado?– en el lugar de la industria cultural y sus demandas, sujeto a los intereses del mercado y los grandes poderes, económicos, políticos, culturales, académicos, editoriales, periodísticos, en fin, la lista es infinita y el propio Pasolini se encargará de recordar que “la lucha” –¿solo se trata de un asunto de clases?– entre los que ejercen estos poderes y los que disienten están marcadas por la desigualdad, hay como un desnivel establecido *a priori* que muchas veces coloca al poeta en una situación incómoda, por no decir marginal, cosa que le otorga mayores facultades de observación, debido a su forma de estar sin estar del todo incorporado a los problemas de la ciudad. Quiere “penetrar” en la ciudad, entonces, pero bajo el riesgo de la expulsión. Además de esto, como si no fuera suficiente con todo lo anterior, el autor de *Who is me?* se encarga de rematar la cuestión en estos términos:

En otras palabras, el intelectual ya no es un guía espiritual del pueblo o la burguesía en lucha (o recién salidos de una lucha), sino, por decirlo pronto y bien, el bufón de

⁴ En *El Caos contra el terror* (p. 46). Grijalbo, 1981. Traducción: Antonio Prometeo Moya. La siguiente discusión, con velocidad meteórica, la desarrolla en otro de sus textos para la prensa italiana: “El caso de un intelectual” (más adelante volveré sobre el asunto).

un pueblo y de una burguesía en paz con la propia conciencia y, por consiguiente, en busca de evasiones apacibles⁵

Bajo distintas perspectivas, Pasolini siempre tocará estos abrevaderos: hay un poder exterior, opresor, casi omnipotente, capaz de operar en los más diversos niveles de la realidad y oprimir la conciencia cuando es creadora y despierta. De aquí al tenso sentimiento de impotencia hay un solo paso. Otro de sus artículos, esta vez presentado en forma de diario, recrea mucho mejor la situación. Pasolini, lleno de rabia, encerrado en la habitación de un hotel turinés (quizá este sea uno de los momentos más pavesianos de su obra, no en vano su artículo ha sido presentado como un diario): aún en la relativa intimidad de la recámara, no puede sustraerse de su pasión ideológica, llena de fértiles anuncios para consigo mismo y su contexto sociopolítico, pues su expresión nunca se limitó al plano de la exposición teórica, entendida como una abstracción pura, sino que siempre se vio impelido a desplegar y *realizar* sus visiones en los distintos registros que exploró. Su “juego”, por eso mismo, siempre fue problemático, lleno de preguntas, incisivo. Guiado por este *pathos*, cerró así su “entrada” del 20 de noviembre de 1968:

Pero es evidente que el poder no tiene fronteras nacionales; el poder es igual en todas partes y todos los que lo detentan están vinculados fraternalmente entre sí: por eso se envían telegramas. Quedan los intelectuales, los bufones de la corte, como yo, por ejemplo, que me desahogo en estas tristes páginas de impotente, incapaz de una práctica auténtica, tan sólo capaz de velar por su conciencia⁶.

La posición de Pasolini es combativa y melancólica, proviene de una tradición marxista, concretamente, en su vertiente más gramsciana, pero dentro de sí está muy clara la conciencia del fracaso, la imposibilidad y la tensión entre los ideales y su materialización. En otras palabras: siente y padece los límites que le impone el camisón de fuerza

⁵ Op. cit (p. 47).

⁶ Op cit (p. 98).

ideológico. Y por debajo de su entrada, late el malestar: *lo que hago no es suficiente*. Tal enfoque no implica un abandono, sino una suerte de malestar muy incorporado a la experiencia (lo sujeta y vive con él). Pero, vuelven las preguntas, ¿es posible velar por *algo más*, además de la propia conciencia? ¿Cuáles son las manifestaciones de esta vigilancia que se vuelve tan brumosa, como si los enfoques ensayados pasaran del análisis descarnado? En un tono más punzante, más irónico, tal vez con menos carga dramática, Gunter Grass se formuló preguntas más o menos parecidas a las de Pasolini. Si los intelectuales, los poetas y los escritores, “deben” comprometerse con otras causas, además de las suyas, ¿hasta dónde llegar, cuáles son los límites, quién los fija? Dicha sea la verdad, ¿pueden ejercer algo así como “la conciencia” de la nación –esa guiatura cuyo influjo estaría aún por situarse con claridad– y además hacer parte de su obra las invectivas contra los poderes opresores que tantas veces atentan contra una realización vocacional plena, además de atender las inminencias innegables de la desazón, la incertidumbre, la pena? “Hemos de ser conscientes de una cosa”, sentencia Grass, “la poesía no hace concesiones, pero todos vivimos de las concesiones. El que sabe soportar activamente esa tensión, es un bufón. Un bufón capaz de cambiar al mundo”⁷. ¿Y qué quiere decir *no hacer concesiones*?

⁷ En “Los escritores como bufones en un país sin corte (y su falta de confianza en sí mismos”. *Artículos y opiniones*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (1999, p. 18). Rafael Castillo Zapata, en *El legislador intempestivo*, su estudio sobre Andrés Mariño-Palacio, tocará el tema. La noción de bufón explorada en estas páginas se corresponde propiamente con los seminarios de investigación y crítica cursados con el mismo profesor durante mi pregrado en Letras (2006-2012). No lo desarrollaré, ahora, en toda su extensión. Me centraré más bien en la relación entre la izquierda, la postura de vanguardia y el manifiesto como forma de incursión cultural (tal es el caso del grupo Tráfico). En todo caso, Jean Starobinski, en su *Retrato del artista como saltimbanqui*, localizará la figura del bufón dentro de una tradición poética y pictórica: de Velásquez a Poe y de Poe a Baudelaire. El meollo del asunto está en la consciencia envenenada por la melancolía que el teórico suizo ve en Baudelaire: “duda del poder redentor de la belleza” (Madrid, Abada, 2007, p. 70). En esta duda reside la perspectiva que aquí ensayo, la misma que corroe a Pasolini, afecta a Grass y permeará toda la discusión sobre el grado de “compromiso” –para tomarle el término a Sartre, sin problematizarlo demasiado– de un artista con su tiempo. Pero, ¿no será el gesto del poeta como bufón el que inyecta una corriente de polémico avivamiento a sus alrededores, con sus gestos, sin importar lo desviados que sean? ¿No está el valor intrínseco de sus acciones en función de su habla *desviada*, en el borde de la consciencia, la legitimidad y lo políticamente correcto?

¿No responde este deseo –decir *no* y *no*– a otra tentación más, la utópica, la de figurar un estado de realización puro –ideal– para la vocación? De ser así, ¿cómo un artista, un intelectual, un poeta, puede hacer confluír su escritura con la militancia, el compromiso ciudadano, la participación en los asuntos públicos? ¿Se trata de un dictado, o más bien de algo parecido a un deber que surge a partir de la propia conmoción ante-lo-que-sucede?

La década de los sesenta, en América Latina, con el auge de la revolución cubana, puntualmente con los larguísimos y aterrorizantes discursos de Fidel Castro dirigidos a los intelectuales, donde dictó las políticas que debían subordinar las poéticas de los artistas, estuvo marcada por movimientos de tensión polémica, no sin dosis de terror y represión. ¿Y no se cumplieron, pese a los terribles disensos, las exigencias sacrificiales, los destierros, los exilios y las confesiones preparadas para reeducar al “desviado” disidente, o bien expulsarlo a los bordes de olvidadas y polvorientas oficinas? Y Venezuela, aunque a finales de la década de los sesenta guiada por otro contexto histórico, con el derrocamiento de Marcos Pérez Jiménez, tampoco permaneció ajena a las relaciones de la poesía y la política. Y un libro como *La izquierda cultural venezolana*, compilado por Alfredo Chacón, así lo confirma⁸. Sí, en este cúmulo de discusiones antológicas preparadas por el poeta y antropólogo (él mismo, con su vida, ejemplifica en tantos sentidos esa tensión entre la poesía y la discusión política), se lee un deseo por definir y precisar el territorio reflexivo que transitaban entonces los intelectuales virados hacia la izquierda. Testigos del mundo, a ratos implicados, a ratos distantes, sumidos en las más diversas concesiones, traiciones y negociaciones con lo real y sus demandas, de hacer un rápido paneo por el paisaje poético de los años sesenta en Venezuela, es decir, las circunstancias en las que muchos creadores

⁸ Caracas: Editorial Domingo Fuentes, 1970.

dieron cauce a sus respectivas obras, incluido el propio Chacón, por no hablar de sus compañeros de generación –Sucre, González León, Sanoja, Cadenas, Palomares, entre otros– no es descabellado afirmar que uno de sus rasgos principales estuvo marcado por la incorporación en el arte y la literatura del impulso crítico, reflexivo, interpelador, la avanzada grupal del intelecto, desde sus vertientes más moderadas hasta las más contestatarias⁹. Estas experiencias, si bien ponen en tensión las relaciones entre la literatura y la sociedad, las retoma el grupo Tráfico en la década de los ochenta, no de la misma manera, pero sí muy adaptas al clima político y social que circunda a este grupo –hoy muy heterogéneo, cada uno por su cuenta– de poetas. El “Sí, Manifiesto”, documento que en sí mismo traza una política y una poética, anuncia estas líneas de tensión. Pero antes de entrar de manera más concreta en las *acciones* que propuso el manifiesto de Tráfico, quiero detenerme en uno de los ensayos recogidos por Chacón, justo porque se propone revisar la función de lo que podría llamarse desde ya el intelectual *de izquierda* y las tensiones que esta condición entraña.

“Respuesta a una conciencia inquieta” –como la de Lezama, la de Pasolini, la de Grass– es un texto de Manuel Caballero que Chacón recoge en *La izquierda...* y resume el ánimo de la discusión para ese entonces. El historiador y periodista hace una contestación a Juan Liscano. De entrada, los problemas terminológicos no dejan de presentarse. Caballero, con

⁹ En el próximo capítulo leeré el manifiesto traficante en relación con textos anteriores, pero de similar impulso “contestador”. Por ejemplo: El Techo de la Ballena, Trópico Uno, el Manifiesto de Renovación de la Escuela de Letras, el grupo Guillo. Para llevar adelante esta lectura, tomaré como punto de partida otra compilación, *Manifiestos literarios venezolanos*, elaborada y comentada por Juan Carlos Santaella (Monte Ávila Editores, 1992). Aquí el ensayista recoge lo que podría llamar una *tradición del manifiesto* en Venezuela, desde Cosmópolis hasta Tráfico. Santaella, sobre los firmantes del “Sí, Manifiesto”, anotará: “viene a ser, prácticamente, el último eslabón literario en esa ya larga cadena de manifiestos, grupos y programas literarios que se producen en el amplio devenir de un siglo de literatura venezolana” (p. 108).

ponderación respetuosa, se mueve dentro de un vocabulario muy ligado a *la discusión* – problemas de conciencia, hombre de cultura, dedicado al trabajo de la inteligencia– y sin duda son los que más pueden adaptarse a la mentalidad dinámica y polivalente de Liscano, poeta y ensayista de amplios intereses, uno de los que primero mostró su apoyo decidido al grupo Tráfico. Caballero sabe de entrada que hacer la definición del rol intelectual *hacia la izquierda* puede resultar, en sí misma, una aventura llena de problemas teóricos. Así lo demuestra en lo que él mismo entenderá como un punto de partida, extensivo en buena medida a los asuntos vinculados con las poéticas políticas que puso en marcha Tráfico con su manifiesto:

Digamos que se trata de una posición dinámica, orientada en el sentido de la satisfacción de las reivindicaciones populares, entendido esto último fundamentalmente como las de las clases más progresistas de la sociedad, y en primer lugar la clase obrera y campesina. No se nos escapa lo imperfecto de esta definición, pero creemos posible utilizarla como punto de partida. A partir de la aparición de la clase obrera como “clase para sí”, y más precisamente desde el estallido de la Revolución Rusa, el hombre de izquierda se ha definido en relación a ella, y en el plano ideológico, frente a lo que Sartre considera como el “ambiente cultural” de nuestra época: el marxismo¹⁰.

Y Liscano, ganado para la polémica, no por casualidad, estará muy envuelto en el ambiente que rodeó la conformación de Tráfico, no solo por su apoyo al publicar el “Sí, Manifiesto” en la revista *Zona Franca*, sino por otro movimiento, no menos interesante. Si por un lado el poeta de trayectoria daba el espaldarazo al grupo de alevines, por el otro, y con similar ímpetu, ya establecía relaciones polémicas con los integrantes de esa conjura, a todas luces sorpresiva en la década de los ochenta, por la vehemencia y el desparpajo con el que retomaron muchas de las discusiones que al parecer habían quedado dormidas –o apagadas– en la década marcada por el nacimiento de la democracia y las primeras conjuras

¹⁰ Este ensayo de Caballero recogido por Chacón (p. 144) apareció originalmente en la revista del grupo Tabla Redonda, número 3, julio-agosto, 1959.

subversivas en su contra¹¹. En el año 1981, el 29 de junio¹², Liscano escribe una larga carta para Armando Rojas Guardia¹³. El documento, en sí, es un autorretrato, en tanto asoma sus principales inquietudes, poéticas, políticas y hasta interiores. El documento, redactado en máquina de escribir y firmado por el propio Liscano –cinco largas páginas en apretada tipografía– tiene tachones, interpolaciones, marcas, enmendaduras que dan cuenta de una *conciencia inquieta*, dinámica, siempre en revisión, cuestionamiento, cierto sentido de la inconformidad, no desprovisto de angustia ante las situaciones que lo circundaron. Así se nota en las primeras de cambio, con un tono realmente entrañable hacia su interlocutor, cuando Liscano hace su trazo de los malestares en la cultura que flotan a su alrededor y le provocan algo más que un arranque de mal humor:

Parafraseándolo pudiera invertir los términos y decirle que en el desolado y chatísimo mundo intelectual venezolano, usted resulta un interlocutor excepcional y estimulante. Desde este mismo punto de vista, la existencia, acción y agresión de Tráfico, sacude y mortifica la modorra bohemia o la pretenciosa consagración de poetas y escritores venezolanos. Aquí nadie parece interesarse por otra cosa que su fama personal y la conquista de posiciones remunerativas en distintas formas, desde el sueldo y la bolsa de presunto trabajo, hasta la obtención de premios. Y cuando se celebran foros o simposios culturales es para debatir temas estereotipados como el de la identidad nacional.

¹¹ Un pequeño paisaje de esos años estaría compuesto por las siguientes circunstancias: si bien es una presencia ineludible en el ámbito latinoamericano la revolución cubana, en el caso de Venezuela hay que considerar la circunstancia de las guerrillas, los teatros de operaciones; la escisión de Acción Democrática y la aparición del grupo ARS, conducido por Raúl Ramos Giménez; la irrupción del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el Carupanazo, el Portañazo, entre otros fenómenos convulsos.

¹² Curiosamente, Liscano escribió la carta un tanto antes de su publicación. Por razones obvias, en tanto director de la revista *Zona Franca*, no es difícil concluir que ya conocía el manifiesto, publicado en su edición número 25, julio-agosto de 1981 (p. 7-9) (tercera época). Esta circunstancia no deja de llamar la atención, por el doble gesto que entraña, el apoyo y el disenso casi simultáneos. Y si por un momento se acepta que la experiencia de Tráfico tuvo algo que ver con la vanguardia, ¿cómo asumir esta relación con Liscano? ¿Una vanguardia es tal por el hecho de hacer público un manifiesto, es decir, un programa de deseo que en sí mismo está lleno de contracciones, contradicciones, tensiones, emparentado a su vez –retóricamente– con textos similares, publicados en el pasado? ¿Cómo entender –y hasta dónde se cumple, si se cumple– la vanguardia en Tráfico?

¹³ Encontrada en la sección de libros raros y manuscritos de la Biblioteca Nacional de Venezuela, en las cajas correspondientes a los archivos de Armando Rojas Guardia, quien la ha cedido para los fines de esta investigación (ver anexos, p. 281).

Liscano no asume las vías *a la izquierda* que en su momento proponía el manifiesto de Tráfico. En dos platos: el autor de *Espiritualidad y literatura*, no deja de argumentar que las utopías conducen a los mayores desastres históricos. Aquí hay un disentimiento importante entre el Rojas Guardia de entonces y Liscano, hasta podría decirse que el ardor que movía su *letra* estaba también movilizado por esa pasión polémica que lo arrastraba a contrastar sus puntos de vista y crear los necesarios espacios de intercambio creador suscitados en el diálogo entre poetas provenientes de diferentes generaciones, enfoques y formaciones. A primera vista, casi al descuido, tal y como ocurrió con los vanguardistas de los años sesenta, podría afirmarse que la fuente de inspiración ideológica de Tráfico estuvo en la revolución cubana. Pero habría que buscar las fuentes del *pathos* traficante, más bien, en las experiencias del primer sandinismo, concretamente el que representaba la visión de Ernesto Cardenal y su experimento social y poético en la isla de Solentiname. Mientras tanto –en su momento ahondaré en esta digresión– vuelvo al disenso amistoso de Liscano con Rojas Guardia. Su angustia abarca el terreno de la poesía, pero también el de la historia y la política más menuda. En buena medida está marcada por un talante metafísico. La escritura de esta carta, sin duda, ocurrió en un tremendo desasosiego, sí, un estado anímico difícil de sostener por mucho tiempo, por las dimensiones casi inconmensurables del arco que traza:

Pero así como usted no cree en los beneficios del liberalismo burgués, yo tampoco creo en las virtudes del socialismo y mucho menos en que la vía para lograr esa fraternidad, tenga que pasar por la lucha armada guerrillera, las dictaduras marxistas totalitarias y otros genocidios habituales. Debo confesarle abruptamente que hoy digo ahora, ya, en estos momentos, desde hace un tiempo, no en un ayer que fui y no soy más, en un ayer en que el deseo de fraternidad me ahogaba hasta hacerme llorar de amor– no soy cristiano ni creo que el mundo dominado por nuestra especie tenga remedio y mucho menos redención, pero no la humanidad condenada a Jesucristo, la naturaleza para sobrevivir, a comerse el planeta, al suicidio, al genocidio constante, al horror de preferir siempre la guerra para obtener el poder al disfrute modesto de la paz.

No es muy difícil entrever de dónde viene este disentimiento: el manifiesto de Tráfico propuso una tensa relación de los poetas con su clase social. Habría que pensar por un momento en Venezuela, Caracas, para más señas, a principios de los años ochenta, ya casi en el ocaso –aunque no *tan* previsto en ese momento– de su sistema “bipartidista”, pero enraizado en los usos del petróleo como fuente proveedora de riqueza, expresada en una pátina moderna sobre la vida cotidiana y sus hábitos más menudos de consumo y circulación por las arterias viales de la ciudad, justo allí donde los poetas traficantes ya olfateaban el oleaje de turbación histórica que comenzaba a movilizarse desde las periferias. En ese momento, seis poetas, hijos de la clase media urbana, anunciaban que vivían dentro de su condición social entre la complicidad y la relegación (la asumían de manera problemática, disidente y contrastante). Tal vez aquí, en este punto, el manifiesto conserva su mayor poder cuestionador. A su vez abre la pregunta sobre la imposibilidad de navegar entre ambos extremos ideológicos, porque cada uno –dentro de sus imposiciones– oprime la libertad del poeta y tal cosa tal vez lo lleve a ocupar un lugar y un lugar muy lateral en el juego social, al no dejarse *situar* tan fácilmente, tal vez por aquello de la oscilación entre la postura cómplice y la renegada. Arrancaré tres momentos distintos del manifiesto y los juntaré para tratar las relaciones que suscitan entre sí. De esta forma, constelados, sintetizan en gran medida la voluntad traficante por conciliar la poética y la política, como si estas dos palabras –separadas– produjeran más de un conflicto y fuera necesario volverlas a reunir (al menos acercarlas). Que la política, entonces, retome sus fuerzas en el impulso metafórico y transfigurativo para ir “penetrando” en las oscuridades de la ciudad. Así, los poetas –con su manifestación encima– se asumen dentro de un tránsito, necesitados de dar cuenta de esclarecerse en un país que se ha vuelto por momentos lujoso, extravagante, pero muy olvidado de sus capas más invisibles y

depauperadas. En este paisaje, se saben hablando solos y desean retomar lo que llaman una “tradicción moral” (!):

Pasajeros transitorios, diurnos, poetas: nuestra propuesta nace de una necesidad poética – política– histórica, la necesidad que atraviesa nuestra Venezuela de hoy, confundida entre el marasmo y el derroche, entre el lujo fastuoso y las carencias apremiantes de la capa marginal.

Repetimos: contra el signo, el craso signo icónico del texto, optamos por la voz, por la interlocución que pone a circular el poema en el circuito de un diálogo concreto, no con un lector sin rostro, sino con los hombres y mujeres que en la fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han perdido la costumbre (costumbre secular que extravió el rumbo) de escucharse a sí mismos en el vértice unánime de la voz del poeta. Este último siempre fue, antes de que la modernidad nos dejara hablando solos, el intérprete de vivencias colectivas, aquel cuya palabra congregaba los ecos de la ciudad y los caminos. En América Latina, sobre todo, ¿qué escandalosa “profesionalización” del oficio poético quiere separarnos ahora de la más entrañable tradición moral de nuestras letras: la que concibe la palabra como quería Martí, echándose a la suerte de compartir su canto con los oprimidos de la tierra?

Queremos para nosotros, para la vocación poética en Venezuela, un resultado diferente; por eso, elegimos sincerar desde ahora mismo la voz de nuestros poemas y decimos que, no pudiendo asumir como nuestro –porque sonaría a eterna impostación en nuestro textos– el timbre vocal de un proletariado, de un campesinado, de una población marginal de los que nos separó la sociedad clasista a través de familia, colegios y universidades, queremos y debemos hablar en nuestra obra como lo que efectivamente somos: hijos de una clase media cuyos paradigmas vivimos mitad como cómplices y mitad como renegados¹⁴.

Aquí “gestó” el manifiesto su temporal “patada” contra los valores y las maneras burguesas. Los caminos para hacerlo no son oblicuos, ni soterrados. Más bien, son directos, pretenden señalar, acusar, cuestionar, abrir dudas y fisuras, incluso, en las entrañas más íntimas de la literatura. Este fragmento, aunque bajo su propia impronta estilística, ¿no coincide con la queja de Liscano ante esa pasividad del medio cultural que tanto desasosiego le generaba? Los poetas de Tráfico, así parece, quisieron llevar esa tensión hacia otros límites. Y para ello, entonces, hacía falta echar mano del marxismo y el

¹⁴ En *Manifiestos literarios venezolanos*. En los anexos de esta investigación podrá leerse el “Sí, Manifiesto”, junto con otros textos complementarios que le dan mayores capas de espesor a las lecturas que aquí voy haciendo.

despliegue de toda su aparatología terminológica, amén de un estilo literario culto, repujado, rítmico a ratos, pero muy preciso en sus demandas. No de otra forma podría comprenderse lo que sigue, dicho a coro, entre seis poetas que asumieron la calle –la historia, el país, el apremio de sus capas menos vistas y sus expresiones más populares– como el lugar donde sus vocaciones se desplegarán:

Mientras tanto, en esta hora incolora, a menudo nauseabunda, de la democracia petrolera, sólo nos queda sincerar al máximo la relación del poeta con Venezuela. Y es que sucede que, en épocas inmediatamente anteriores (allí tenemos a la generación de 1958, por ejemplo), el trabajo poético en nuestro país actuó sobre el fondo de un distinguido camuflaje. Poetas que en sus actitudes públicas mostraban un franco compromiso ético con la exigencia del cambio social, eligieron, sin embargo, para la voz de sus poemas las modulaciones más esencialistas de la lírica de la modernidad: la lírica que, nacida en parte como respuesta esteticista al mundo comercializado y banal de la burguesía, trabajaba no obstante secretamente a su favor, porque hablaba desde su marco gnoseológico profundo y con sus categorías. Se dio así el caso de que una peligrosa confusión, una trampa ideologizante vino a ocultar las verdaderas cartas con las que el poeta apostaba su palabra en el juego social de la cultura: Mallarmé fingió darle la mano a Marx, la opción rimbaldiana de “cambiar la vida” se olvidó de la matriz elitesca de la que había salido (y dentro de la cual aún pernoctaba su nostalgia de transformación) y pretendió que su causa poética podía conjugarse, sin más, con los paradigmas sociales y políticos de aquella marea de obreros, desempleados, liceístas, universitarios medios, marginales, que se enfrentaba a la represión gubernamental en las calles y avenidas. El lenguaje de esa élite poética había pagado demasiado tributo al idioma de una modernidad por esencia aristocratizante: la pequeña burguesía intelectual radicalizada que entonces quiere contribuir a la toma del poder por las masas no se sincera como tal ante esas mismas masas en el desamparo del poema. Disfraza su equivocidad, la artificialidad de su intento de integrar el arte y la vida sobre la base de la trampa modernizante, universalista y elitesca, con la magnificencia de su barco ebrio que zarpa al viaje sin regreso de la alquimia del verbo y la magnetización recíproca de todas las vocales, al final del cual, ya lo sabemos, espera la Abisinia donde el poeta convertido en comerciante hace el saldo de su asimilación definitiva al universo burgués.

Tal vez uno de los meollos del asunto lo resume el manifiesto¹⁵ cuando afirma que el poeta, en la modernidad, se quedó hablando solo. Tal vez ahí esté el punto de partida para

¹⁵ Pensado como género literario, ¿no sería uno de los espacios de escritura más propicios para polemizar, discutir y confrontar, independientemente de sus resultados y hasta de la distancia que pueda darse entre las teorías que propone y sus operaciones sobre la realidad más inmediatas? En el caso de Tráfico, detenerse en sus vínculos con el pasado, no sin obviar sus conexiones con el presente, justo en la riqueza contradictoria de estos cruces, sería una de las tareas por hacer en lo sucesivo, hasta llegar a las obras de cada uno de los seis poetas y las discusiones que se han suscitado sobre esta experiencia colectiva, sobre todo a partir del año 2011, cuando se celebraron los treinta años del grupo y en el Celarg –para conmemorar la patada traficante–

comprender la inquietud de Lezama, la de Pasolini, la de Grass, la de los poetas traficantes y las de su problemático –¿temporal?– ductor, Liscano. De hecho, en la carta ya citada, hay otro tema que vale la pena evocar. A partir de la relación crítica que establecen los poetas de Tráfico con su clase social, ahí, justo ahí, es donde Liscano pone los mayores reparos y hace quizá su mayor despliegue de pasión crítica. Lo que sigue, entendido así, es una defensa de las libertades que según Liscano ofrece el mundo burgués, la relativa libertad de su sistema de valores. Para Liscano, es en su propio espacio donde es posible la aparición de la crítica y la transformación, aún con todas las contradicciones que lo anterior pueda suscitar. Para los poetas de Tráfico, en ese entonces, claro está, el poeta debe evitar toda asimilación con el “universo burgués” y sumarse con toda su capacidad de interpelación a los espacios de mayor marginalidad. Anota Liscano:

Con respecto a la burguesía, defiende su capacidad para propiciar, y no solamente aceptar, todas las formas de crítica que la destruyen. El entero cuerpo crítico de nuestra civilización es obra de la civilización burguesa. No ha habido en el mundo clase tan liberal, tan dada a la autocrítica, tan amante de la crítica, cosa desconocida hasta ahora en la sociedad totalitaria, que es nuestro abominable futuro. Crítica de las artes, las técnicas, las religiones, la economía, la educación, el lenguaje, los sistemas políticos, inclusive y principalmente los creados por la burguesía, etc., etc., Ustedes escriben como escriben por están ahora y dentro de esa concepción única en la historia, de la crítica integral, del propósito de renovación y revolución, frutos de una civilización enamorada de su autocrítica. No ha habido clase más propicia a fomentar su propia destrucción –o superación– como la burguesa. Me siento burgués, y con orgullo y especificidad, no porque tenga fortuna, sino porque mi comprensión de los contrarios y mi respeto hacia el derecho a discrepar, esa forma de humanización, son de pura procedencia burguesa. La burguesía es la que hizo posible el marxismo. La sociedad comunista ahoga toda discrepancia y crítica. El estado totalitario es

se reunieron en un recital de poesía Armando Rojas Guardia, Miguel Márquez y Rafael Castillo Zapata. Luego de este recital se suscitó una polémica a partir de las réplicas que hicieron Yolanda Pantin e Igor Barreto, replicadas a su vez por el propio Castillo Zapata. Luego se sumó a la discusión Verónica Jaffé. Por esos días, además, el *Papel Literario* reeditó el “Sí, Manifiesto”, junto con las valoraciones de seis jóvenes poetas venezolanos (sábado, 9 de julio, 2011). Todos estos puntos los iré desarrollando en los capítulos sucesivos. Por lo pronto, para retomar la cuestión del manifiesto como género, avanzo la definición que hace Tristan Tzara en *Siete manifiestos dada*: “Un manifiesto es una comunicación hecha al mundo entero, en la que no hay más pretensión que el descubrimiento de los medios para curar instantáneamente la sífilis política, astronómica, artística, parlamentaria, agronómica y literaria. Puede ser dulce, bonachón, siempre tiene razón, es fuerte, vigoroso y lógico” (Tusquets Editores, Cuadernos Ínfimos, traducción de Huberto Haltter (1999, p. 42-43).

lo contrario de la fraternidad, a menos que se trate de esa monstruosa fraternidad de clan exaltado por los nazis y, en pura teoría, por los comunistas. Esto no impide que el mundo crítico creado por la burguesía se esté desmoronando. La burguesía ha sido la menos cruel de las clases, la menos discriminatoria, dentro de la crueldad universal. Pero está condenada a morir, como todo lo que pertenece a la vida. Muero con ella, en medio de una soledad interior irremediable, sin esperanza en esto, aunque sí en un más allá mítico o metafísico.

A partir del “Sí, Manifiesto” y los sentidos que libera esta carta, Liscano va haciendo progresivamente haciendo el dibujo de su angustia. Ha debido ser muy intensa, vistas así las cosas, la patada traficante que implicó la escritura del texto en cuestión, tanto para Liscano como para Antonia Palacios, otra de las figuras ductoras que estaba alrededor de los poetas¹⁶. Pero nada de lo anterior debe causar sorpresa, o alarma, si se mira desde la perspectiva que asoma Pascale Casanova, cuando afirma sin mayores rodeos que los escritores para existir en las literaturas de su tiempo, irremediamente, deben propiciar una serie de condiciones, entre las cuales figura sin duda la escritura del “Sí, Manifiesto”. Mucho de lo anterior implicaría, para aludir una de las metáforas del poeta Rojas Guardia, ese movimiento entre la periferia y el centro (unas veces despacioso, otras abrupto). Dentro de esta región, claro está, aparecen las tentaciones disruptivas de Tráfico, sus reclamos y demandas, la compañía relativa de sus antecesores en la aventura por proponer –¿impulsar, imponer?– una forma específica de asumir la vocación literaria en momento de la historia donde se incubaba más de una tensión y las más variadas convulsiones a la vuelta de la esquina. En ese ínterin, si se cruzan las miradas del Manifiesto y la de Liscano, había cierto pausado silencio, cierto recogimiento.

¹⁶ En los próximos capítulos ampliaré lo que está detrás de esta alusión a Palacios: las reuniones previas a la conformación del grupo Tráfico ocurrieron mientras asistían al taller de la Quinta Calicanto, dirigido por la propia Palacios –los lunes– en su casa. Dentro de este clima, tocaré también cómo los poetas de Tráfico ensayaron una posición crítica frente a la generación del 60 y también, como ha referido el Castillo Zapata, frente a la poesía que se escribía dentro de Calicanto y propiciaba Palacios. Dentro de esta línea está el primer poemario de Yolanda Pantin: *Casa o lobo* (1981, el mismo año en el que se publicó el manifiesto traficante).

Para seguir las tesis de Benjamin, habría que continuar hurgando en los trastos del pasado, en ese mercado de las pulgas lleno de piezas devaluadas, pero susceptibles a ser “redimidas”, releídas y recompuestas, poner la lupa en el estado del espacio literario previo a la aparición de Tráfico. Y cuando digo “trastos”, me refiero concretamente a los papeles, periódicos, revistas, publicaciones y demás voces –voces vivas, voces afines, voces disidentes– que puedan dar cuenta de esos días en los que la ciudad y sus caminos, tal vez, desconocía más de una convulsión. De seguir las propuestas de Casanova:

El espacio literario no es una estructura inamovible, fijada de una vez por todas en sus jerarquías y sus relaciones unívocas de dominación. Aun si el reparto desigual de los recursos literarios provoca formas de dominación duraderas, dicho espacio es el campo de luchas incesantes, de impugnaciones de la autoridad y la legitimidad, de rebeliones, de insurrecciones y hasta de revoluciones literarias que logran modificar las relaciones de fuerza y derrocar las jerarquías. En este sentido, la única historia real de la literatura es la de las revueltas específicas, de los golpes de fuerza, de los manifiestos, las invenciones de formas y de lenguas, de todas las subversiones del orden literario que poco a poco <<hacen>> la literatura y el universo literario¹⁷.

¹⁷ Op cit (p.55).

Las corrientes manifiestas

(la escritura del país)

En *Travesías*, el diario de viajes de Rafael Castillo Zapata, aparece una curiosa cita – ¡cuando no!– de Walter Benjamin. El fragmento fue extraído de una edición francesa de las *curricula* y lo que propone tendrá mucho que ver con la exploración sucesiva, a propósito de lo que puede descubrirse cuando un tipo de texto genéricamente fronterizo, o bien marginal, al menos desde las perspectivas más canónicas, como lo es el manifiesto, es puesto en relación con otros de naturaleza similar. Dice el fragmento de Benjamin:

*...je considère comme une matière particulièrement importante et seconde pour des séminaires et le cas échéant aussi pour des cours magistraux l'histoire des écrits anonymes ce qui me permettrait de recourir à l'histoire des encyclopedies et des dictionnaires, des calendriers et des anthologies, des périodiques, des tracts et de la littérature de colportage pour caractériser différentes époques de l'histoire littéraire*¹⁸.

Sugere la proposición de Benjamin: buscar la literatura, su historia, en sus textos menos “literarios”, más laterales y hasta escondidos; caracterizar una época de la historia literaria, pero no desde el centro, sino de sus márgenes, allí donde hay descubrimientos ocultos, fragmentos de historias que entrañan significados estimulantes para levantar otras miradas. Para empezar, vale la pena seguirle la pista a la glosa que Castillo Zapata hace a esta cita. Recuerda a Barthes y su habitual sentido de la búsqueda, propio del que va por las

¹⁸ La Laguna de Campoma (Caracas, 2012, p. 121). Una versión al español del texto podría ser la siguiente: “...yo considero como una materia particularmente importante y también para los seminarios y si el caso se presenta para los conferencias magistrales la historia de los escritos anónimos que me permitirán recurrir a la historia de las enciclopedias, de los folletos y de la literatura de *colportage* para caracterizar diferentes épocas de la historia literaria”. Dejo la expresión francesa “*colportage*” y la marco en cursivas, no solo por su carácter casi intraducible, al menos para mí, sino también por todo lo que el término en sí mismo entraña. “Colportage” viene, a su vez, de “colporteur”, el vendedor ambulante de libros para todo público. Benjamin habla de la literatura que va por los quioscos, los folletines, el cordel; el que va con sus libros, como si fuera un religioso, o un simple vagante, por los caminos. Los textos que describe Benjamin –y en el caso que aquí más interesa, claro, los manifiestos de los grupos literarios, los editoriales de sus revistas– tienen también ese carácter andante, impugnador y congregador. Hay una retórica afín a estas formas cuando la poesía y la política se constelan y *manifiestan*.

tangentes, “por debajo”, sostiene el profesor, para “levantar un mapa de una cierta zona de la cultura a partir de estos datos marginales, aparentemente marginales”¹⁹. En esta zona exploratoria, propongo, también puede ubicarse el manifiesto, en tanto expresión que cabalga entre la política y la literatura, al lado de los editoriales de las revistas, sobre todo los textos que inauguran sus primeros números; en este caso puntual suelen tener como rasgo común el anuncio de una conjura colectiva, la reacción crítica de un grupo de escritores reunidos por la inquietud y la necesidad de tomar posición ante la realidad. Y desde esta perspectiva pueden trazarse las primeras pistas de la “pequeña historia” que está implícita *Manifiestos literarios venezolanos*. En lo sucesivo recorreré los textos recogidos por Santaella y elegiré sus momentos de mayor resonancia con el manifiesto de Tráfico. De esta manera, a través de los nexos entre literatura y política, podrá apreciarse cómo piezas provenientes de tiempos distantes mantienen –en sus diferencias– una afinidad retórica en el tono y sus proposiciones. De estas constelaciones, entonces, podré establecer hacer evidente el subsuelo que está corriendo por debajo de la propuesta de Tráfico: al ubicar ciertas zonas de vecindad, al establecer filiaciones entre los fragmentos, avanzo en la conjetura que mueve estas primeras páginas: cómo los fragmentos de esta “pequeña” historia de la literatura pueden dar cuenta de la circunstancia venezolana y a su vez tender puentes con los sucesivos documentos de réplica publicados cuando se conmemoraron los treinta años del grupo Tráfico. Desde el punto de vista discursivo, “Sí, Manifiesto” es una pieza que se las juega entre la persuasión y la contestación. Un ensayo político colectivo, por qué no, es un texto hecho para replicar y hasta chocar. Su tono, desde luego, se sale de los linderos más poéticos para adentrarse en la crítica y los impulsos más contestatarios. En principio, quizás de manera rápida, podría asumirse que se trata de una mera discusión

¹⁹ Op.cit (p.122).

interna en la poesía venezolana: la vocación exteriorista, la poesía conversacional, confrontada con los tonos más interiores, las vocaciones más proclives al juego textual y “la lírica de la subjetividad absoluta”²⁰. Si bien aquí está uno de los centros del asunto, como se podría ver más adelante, también el manifiesto de Tráfico hace pensar que en un punto la literatura –y más la poesía– es cosa compartida, y por qué no, común, política, capaz de propiciar discusiones más conceptuales, ideológicas²¹. Y por supuesto, este modo de obrar sobre –y en– el espacio literario está vinculado con los procedimientos de la vanguardia²². Dentro de estas inquietudes reincidirá una y otra vez la peliaguda cuestión sobre lo que Victoria de Stefano llama *el lugar del escritor*²³ y sus malestares, pero no en

²⁰ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.112).

²¹ Podría detectarse todo un pensamiento al respecto en la tradición venezolana desde la Independencia, de Bolívar a Miranda y Bello, cuando menos. Su *Gramática* podría, incluso, leerse hoy como un manifiesto que germina dentro de la lengua misma, la de los americanos. Y si se trata de examinar los gestos y los deslindes que pretenden fundar nuevas visiones, para seguir a Benjamin, este deseo recorre también la historia política venezolana: basta revisar los textos fundacionales de los partidos políticos, las piezas oratorias de los diputados en las asambleas, los panfletos clandestinos, todos los documentos que quieren escribir una visión de la nación. Esta es una de las corrientes subterráneas que se mueve por debajo de los textos compilados por Santaella. Interesa, aquí, ahora, ver cómo estas corrientes persuasivas –independientemente de sus resultados, dado que el detenimiento mayor está en el dinamismo y la resonancia de su lenguaje– actúan en Tráfico.

²² En *La literatura y los dioses*, Roberto Calasso verá en los manifiestos vanguardistas solo como “fórmulas bulliciosas” (Editorial Anagrama, 2006, traducción de Edgardo Dobry, p. 53). Cabe detenerse por un momento el enunciado, al hacerlo girar, o expandirlo, será posible apreciar las resonancias de esas fórmulas y los alcances que puede tener la “bulla”. Algo de lo anterior tiene este género portable y portátil, por qué no decirlo, cuando se trata de escrituras colectivas, maquinadas en conjunto, el intento de volver la política asunto poético. El mismo Calasso, en una digresión que hace en *La Folie Baudelaire*, hace un comentario provechoso, a propósito de la modernidad y sobre todo la retórica vanguardista, su modo de obrar y *manifestarse*, dado que no puede soslayarse nunca –además de sus intenciones políticas– que todo manifiesto está compuesto por un lenguaje y a su vez unas figuras incidentes, o incesantes, las que precisamente le ponen nombre –y sitúan dentro de unas coordenadas culturales– al deseo de revuelta. Este modo de “obrar”, pues, tiene un modo de *hablar*. Y Calasso lo que hace es recordar *de dónde viene*:

Si Baudelaire fue el primero en dibujar un perfil apasionante de lo moderno, a él se le debe reservar el honor de haber atravesado por primera vez la *vanguardia*, palabra que durante algunas décadas del siglo XX ejercía un sutil y arrollador hechizo, y en el siglo XXI suena como una pobre burla. Baudelaire observó con frialdad que el término tenía en su origen en la <<predilección militar de los franceses por las metáforas militares>>. Predilección típica de ciertos <<espíritus domésticos por naturaleza, espíritus belgas>>. No hace falta aclarar qué implicaba el apelativo <<belga>> para Baudelaire. En cuanto al sentido de ese *doméstico*, Baudelaire lo indica en otra parte: <<El francés es un animal de corral, tan bien domesticado que no se atreve a saltar ninguna valla>>. Se trata de seres <<que no saben pensar si no es en sociedad>>. Hablan continuamente de *veteranos*, *reclutas*, *quedar en la brecha*, *literatura militar*, *mantener alta la bandera*, *meterse en la lucha*. Ellos son, en fin, quienes han inventado a los <<literatos de vanguardia>>. Así se descubrían los orígenes inquietantes de toda vanguardia (Editorial Anagrama, Barcelona, 2011, traducción de Dobry, p. 259-260).

²³ Podría decirse que ese lugar es casi siempre soñado, dentro de lo posible, pero no siempre en lo real: el manifiesto de Tráfico, en este sentido, intenta traerlo; desde el lenguaje, lo trae, lo piensa, lo dibuja, lo

solitario, sino con los otros, amigos y compañeros de tránsito. En este sentido, sigo la tesis que deja caer Castillo Zapata en sus *Tratados*, a propósito de las vanguardias y su movimiento en la modernidad:

Habría que tener el coraje de un Girard para acometer la empresa de enunciar unas “leyes de las manadas literarias”: la crítica literaria contaminada con el espíritu de la antropología cultural: un vasto fresco del modo cómo se organizan las comunidades de escritura en la modernidad, desde el Athenäum de los jóvenes de Jena a finales del siglo XVIII y desde el Salón literario que fundan Alberdi y Echeverría en la Buenos Aires de 1837, hasta el situacionismo y el movimiento venezolano de El Techo de la Ballena, pasando por el surrealismo, por Orígenes, por el infrarrealismo, etcétera. Las claves recurrentes, los rasgos distintivos compartidos y reiterados, las constantes que definen un modo de actuar poético y político, una forma de conquistar un lugar en la escena cultural, de adquirir visibilidad pública y protagonismo en la marcha de la vida de las ciudades. Un fresco hecho de grandes panoramas pero también de focalizaciones detalladas, de relatos, de anécdotas, de citas, de retratos, de estadísticas. Una historia de la literatura siguiendo el hilo de los grupos y no el de los autores, el de los individuos aislados²⁴.

Insisto en la tesis que se irá probando a lo largo de estas páginas iniciales: buscar en los textos compilados por Santaella el subsuelo que nutre la propuesta de Tráfico –aún en los que asumen un lenguaje sin pretensiones vanguardistas– y considerarlos como el posible inicio de una historia paralela y periférica de la literatura venezolana. Dentro de su singularidad, o su minoridad, para plantearlo en los términos de Kafka²⁵, cada uno de los textos que a continuación se citará puede dar cuenta de la situación sociopolítica del país y

escribe. En otras palabras: lo que Castillo Zapata llama en su carteo con Igor Barreto “la pulsión utópica”. En todo caso, un personaje de la novela ya aludida adelanta algún diagnóstico: desanimado, tras afirmar que el arte y la ciencia tienen posibilidades revolucionarias, una vez en el descenso de su paroxismo, suelta esta languidez: “El amor al arte, la devoción, la entrega, muy bien, muy bonito, palabras que se dicen pero con las que no se come. La vida es difícil, la falta de estímulos, de alicientes, los escasos reconocimientos. Uno se cansa. No soy derrotista, pero uno se cansa. Llevo media vida invertida en esto, soñando, trabajando. ¡Adelante, adelante! En el fondo soy un idealista, un Quijote, moriré como nací, idealista, soñador. El desánimo, sí, a veces. Pero adelante, adelante” (18). De esta forma, me acerco a una posible experiencia de la vanguardia en Tráfico, a partir de su manifiesto, pero también desde la melancolía, la tristeza y la divergencia; cómo cada uno de sus integrantes, con el paso del tiempo, se relaciona con el pasado, cosa que será abordada en el siguiente capítulo.

²⁴ *La tentación de escribir* (I, 2008). La Laguna de Campoma, Caracas, 2013 (p. 175).

²⁵ Quiero solo recordar aquí a Kafka: en sus *Diarios* (1910-1923) propone “las características de las pequeñas literaturas”. Glosaré solo dos: *vitalidad* (tendencia a la polémicas, creación de escuelas y legados, publicaciones periódicas) y popularidad (vínculos con la política y la historia de la literatura (Lumen-Tusquets, Barcelona, 1995, edición de Max Brod y traducción de Feliu Formosa, p.130). Esta anotación kafkiana, en el contexto del chavismo –y de la polémica de los treinta años del “Sí, Manifiesto”– conduce a lo que Pantin públicamente ha llamado “populismo literario”.

está encajado dentro de una escena política, social y económica. Por ejemplo: el primer número de *Cosmópolis*, publicado en el año 1894, ya anuncia más de un malestar. Los redactores de la publicación, Pedro Emilio Coll, Pedro César Dominici y Luis Urbaneja Achelpohl, no la abren con un manifiesto, pero sí plantean un “charloteo” que llama la atención sobre las circunstancias en las que aparece la publicación. No sin ironía, Dominici suelta: “Yo creo que debemos recordar el medio ambiente en que vivimos: aquí está atrofiado el espíritu por la indiferencia, pueden contarse las personas que leen un drama de Ibsen o una estrofa de Paul Verlaine”²⁶. Urbaneja, un poco más adelante, ripostará en estos términos: “Sí; el medio actual literario parece ajeno a las innovaciones y eso porque lleva vida de remanso; es un mar adormecido sobre el cual cruzan gaviotas; que no se atreven bajo la inmensa lámina de un cielo plomizo, a lanzar su grito resonante, entre el roncar del trueno y la epopeya del rayo”²⁷.

Leídos hoy, con los ojos de hoy, no puede dejar de percibir en algunas expresiones de este “charloteo”, en apariencia de humor inofensivo, lo que marcará el temperamento futuro de los grupos más asumidamente vanguardistas. ¿Acaso sus salidas no quieren ser innovadoras, no lanzan gritos resonantes que pueden roncar como el trueno o el “rayo”? ¿No se detuvieron los románticos de Jena en las potencias del *witz* y el *blitz*²⁸? ¿No intentan

²⁶ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.21).

²⁷ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.22).

²⁸ El “relámpago” y el “choque” –la *velocidad* y la *confrontación*, el escándalo y sus ecos manifiestos– dos rasgos que bien vistos forman parte de los procedimientos vanguardistas que vienen a su vez de los Románticos de Jena (así lo hace notar Castillo Zapata en *Harar y la rodilla rota*): “hicieron de la asociación entre el *witz* (la ocurrencia ingeniosa, el golpe de inspiración, el *mot d’ esprit*), y el *blitz*, es decir, el relámpago, una relación que, más allá de la coincidencia sonora, señala la confluencia característica de las dos pulsiones que, acaso, animan al menos una parte del funcionamiento de la paradoja: la inversión irónica y la oportunidad del instante. *Witz* es *blitz*, entonces, y en la poética romántica de lo fragmentario” (ibid & co, 2006, p.124).

prefigurar las vanguardias sus propio *epos*, un desplazamiento en el sentido y en lo político muy deseado, el relato de sus reclamos, de su grito, de su deseo-patada? No habla en voz baja este tono, por más humor del que esté revestido. De hecho, un malestar muy parecido aparece en el manifiesto de Tráfico, pero dirigido muy puntualmente hacia una forma “nueva” de asumir la poesía. Propone, entonces, el “sí” de Tráfico (no hay que olvidarlo: *venían de la noche, hacia la calle iban*):

Poesía, entonces, situada en el centro hirviente de la vida social y no en los desiertos ontológicos donde proliferan <<breviarios de la podredumbre>> (ah, el Cioran que hoy tanto acaricia el masoquismo de la pequeña burguesía intelectual) y ojerosas <<culturas del desengaño>> para las cuales la esperanza es un compañero cadavérico, muerto de bruces en una calle cualquier a finales de los sesenta²⁹.

Un tono más grave y no por ello menos sintomático aparece en *La Alborada*, experiencia en la que participaron Enrique Soublette, Julio Planchart y más tarde Julio Rosales, Salustio González Rincones y Rómulo Gallegos. De este grupo, a juzgar por el editorial de su primer número, que aparece en enero de 1909, en pleno régimen de Cipriano Castro, formula sus intenciones como una interpelación al estado de cosas que sorprendentemente conecta con Tráfico, en el plano de las imágenes, a juzgar por la frase inicial de este editorial. Bien puede funcionar como un manifiesto. De hecho, esta forma de expresión periodística es tal vez la forma más vecina a sus fibras anímicas y retóricas: “Salimos de la oscuridad en la cual nos habíamos encerrado dispuestos a perderlo todo antes que transigir en lo más mínimo con los secuaces de la Tiranía³⁰”. ¿Qué hacer ante un clima tan vil, una vez hecho el diagnóstico? Los escritores, amparados en un verso de Leopoldo Lugones, anuncian ya en un tono más bajo, o quizás irónico: “Al comenzar nuestra faena, bajo la clara luz de la Alborada, resumiendo todo nuestro programa en la noble frase del poeta

²⁹ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.113).

³⁰ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.29).

argentino: *Sustituir la noche por la aurora*, presentamos nuestro respetuoso saludo al pueblo de Venezuela, al Gobierno Nacional y a toda la prensa del país³¹”.

Son textos que abren *lugares*, válvulas, esclusas, zonas de presión que necesitan ser liberadas y puestas en circulación, pero al mismo tiempo también aparecen secretas continuidades, saltos casi inexplicables que desembocan en consecuencias muy inquietantes. En la experiencia de *Válvula*, germen de la que será conocida como la generación del 28, en el único número que publicaron, justamente en enero de 1928, se empieza a percibir –como lo anota Santaella– el eco de las propuestas vanguardistas. Dicen, a fin de cuentas, que su finalidad global está en “sugerir”, pero este texto anuncia lo que será un rasgo importante en la retórica de los manifiestos que más adelante serán publicados: la seguridad absoluta, el énfasis, la altisonancia, la trepidancia; como dice Tzara, el manifiesto pretende tener siempre *la razón* (de lo contrario, estaría más cerca del ensayo y otras formas de la introspección: los diarios, las cartas, las memorias, las biografías y autobiografías): “Abominamos todos los medios tonos, todas las discreciones, sólo creemos en la eficacia del silencio o del grito. *Válvula* es la espita de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro³²”.

Tiempos distintos y malestares similares: hay toda una línea comunicante en estos textos, unas veces oblicua, otra muy evidente, en tono *completo*, no medio, ni bajo, sino explosivo. En el siguiente fragmento del “Sí, Manifiesto” es posible encontrar tal vez el momento de mayor exaltación revolucionaria. Propone, justamente, el pase de la poesía a lo más

³¹ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p. 31).

³² En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.36).

intransigente, siempre con vocación tronante, mirando al porvenir que la palabra –¡casi una prédica, una salmodia!– imaginará. Tráfico, muy a su manera, también alude a la descomposición, en el momento más decididamente cristiano del manifiesto, afín al talante de la Teología de la liberación (el Lázaro que se levanta, los pobres). Aquí puede encontrarse, entonces, un rasgo distintivo de Tráfico con el resto de los textos ya examinados: a la pulsión de combinar las potencias poéticas con el impulso político se agrega la evocación religiosa, lo cual hace ver que el “Sí, Manifiesto” –en no pocos momentos– estuvo más cerca de las propuestas de Solentiname que las de la revolución cubana:

Nosotros no creemos que la vieja consigna de Vallejo se mantiene: si aquel cadáver, ay, sigue hoy muriendo ante nuestros ojos impotentes, sólo será la masa compacta de los expropiados la que lo resucite desde el único lugar donde es posible concebir el vértigo radical de las transformaciones: desde abajo, desde la base. Cuando aquel Lázaro se levante otra vez de su sepulcro, para movilizar, como hace dos décadas, las aspiraciones populares del país, nosotros sabremos que la poesía, la poesía concreta y no la virtuosista de los textos, estará gobernando la insurgencia. Mientras tanto, en esta hora incolora, a menudo nauseabunda, de la democracia petrolera, sólo nos queda sincerar al máximo la relación del poeta con Venezuela³³.

Pero en esta pequeñísima historia de textos marginales también hay cesuras, el grito resonante parece bajar, esconderse por un rato, tal vez tomar cierto aire, como si cediera para reaparecer con mayores fuerzas, al menos eso parece en el primer número de la *Revista Nacional de Cultura* (1938). Escrito por Mariano Picón-Salas, en su tono más sereno, positivo y edificante, con su típica dicción llena de elegancia expresiva, muy en el tono de *Regreso de tres mundos*, declara que lo rige una “emocionada contemplación y búsqueda de Venezuela”. Repito: no es un tono compartido, nada más lejos que Picón-Salas de la retórica vanguardista, pero sí la inquietud por el país permanece. Cambian las formas de modularla, no un trueno, no un rayo, no una épica, pero sí el desasosiego intelectual por

³³ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.113-114).

el país. Picón-Salas, en esta pieza, estaba muy confiado en los dones del paisaje venezolano (en ese entonces, por qué no, de pronto lucían infinitos). A pesar de estar guiado por una sensibilidad distinta a la de Tráfico –después de todo, la lengua literaria de un país tiene que mutar en 43 años– tal vez coinciden en aquello de “sincerar” la relación del intelectual –entiéndase aquí: escritores, poetas, gente de sensibilidad– con Venezuela. Anota Picón-Salas (no por azar subrayo una frase):

Vasta de geografía, posible e inagotable de inéditos recursos, variada en el paisaje natural y humano, en ella también quieren germinar las fuerzas del espíritu. **Algunos hombres se han puesto ahora a mirar a su pueblo.** Quieren conversar con él y extraerle en lenguaje claro el mensaje y la inquietud presente; verlo y encontrarlo con amor en el alto regocijo y la diafanidad de quien ha comprendido. Porque es una labor que aspira al servicio común; porque trata de reunir lo que está disperso, porque pide ante el hombre, el tema, la expresión venezolana el más atento y entusiasta examen, quisiéramos cumplirla con virtud de modestia³⁴.

En similar onda a la de Picón-Salas, entre 1938 y 1941, aparece el “Liminar” del grupo Viernes. La vocación de este grupo parece pluralista: una peña literaria que se fue convirtiendo en un grupo, no muy preocupado por la ideología, pero sí por lograr llamar la atención, al parecer unido por una búsqueda de *lo venezolano*, dicen, pero con una vertiente más continental y plural. Se identifica este grupo, dice, con la rosa de los vientos. “Todas las direcciones. Todos los vuelos. Todas las formas³⁵”. El texto, se sabe hoy por si hijo, redactado por Pablo Rojas Guardia, tiene esta frase que introduce en el panorama el asunto de las generaciones:

Viernes es un grupo sin limitaciones. Y es esta –viernes– una revista que expone poesía; y que se expone. Aquí se encuentran y reencuentran las excelencias de dos generaciones. Porque cuando otros países, insisten, todavía en plantear <<el pleito de las generaciones>> nosotros, que tenemos prisa por salir del atolladero, resolvemos el problema así: de una <<peña>> –viernes– cordial pero intrascendente, hicimos un <<grupo>> –viernes– interventor de la cultura. Que se identifica con la-ro-sa-de-los-vien-tos (43).

³⁴ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.40).

³⁵ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.43).

El primer número de la revista *Contrapunto* –publicado el primero de marzo de 1948– parece estar en esa misma sintonía. Surge más bien para buscar una discusión, sí, pero “generosa entre las más variadas concepciones ideológicas y estéticas³⁶”. Más bien, el texto, tal vez escrito por Andrés Mariño-Palacio, el que capitaneaba esta conjura, se sitúa en contra del manifiesto y sus pretensiones. A su manera, también expresa un malestar. Así este primer editorial plantea un deslinde con respecto a los charloteos de *Cosmópolis*, el ímpetu de *La Alborada*, los deseos renovadores de *Válvula* (“dar a la masa su porción como colaboradora en la obra artística³⁷”, y el Picón-Salas con la línea ya subrayada: “Algunos hombres se han puesto a mirar a su pueblo”). Se pueden leer *Contrapunto* dos fragmentos que dibujan una necesidad que va mucho más allá de la literatura:

Toda generación tiene una hora en la que se siente a sí misma como eterna, una maravillosa hora en la que parece que entre ella y la divinidad todo lo demás es apenas envoltura. Es una hora de mesianismo en la que los hombres alargan los brazos hacia el cielo para arrancar puñados de estrellas con que encender los caminos, y está bien en esta hora que saquéen [sic] la historia y que contra el pavor de las muchedumbres asidas a las secas palabras, levanten un mensaje profético. Pero no es éste ahora el caso de nosotros³⁸.

[...]

Una revista parece que de inmediato nos sugiere, ya en la propia palabra, la tarea de intentar una nueva vista, una revisión de lo anteriormente visto y por consiguiente, nos compromete con la historia. De la necesidad de esta tarea no puede dudar nadie que se asoma con alguna seriedad a cualquier sector del espíritu nacional. Y si la crisis de nuestra nacionalidad, la indefinición de un patrimonio ético-histórico, la falsa actitud renovadora convertida casi en la única constante de nuestra historia, halla una fácil explicación en la crisis mundial – puesto que toda historia es en definitiva historia universal–, ella nos revela todavía algo más grave, más dramático, y recaba seriamente la atención de las nuevas promociones venezolanas: porque más que un sentido del futuro y una complexión de ánimo abierta para el progreso, el hombre de la historia venezolana está acusando su falta de espíritu constructivo. Porque es aspiración común en nosotros superar esta postura negativa y empeñarnos en una labor positiva, que amplíe las perspectivas de nuestra cultura y lleve hasta el hombre americano las intenciones universales que tan duramente expresan el mundo de nuestros días³⁹.

³⁶ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.49).

³⁷ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.35).

³⁸ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.47).

³⁹ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.48).

El primer y el único número de *Cantaclaro* aparece en 1950, en plena dictadura de Marcos Pérez Jiménez, con la participación de Rómulo Gallegos, en ese entonces apenas derrocado, Miguel García Mackle, Jesús R. Zambrano y José Francisco Sucre Figarella. En este contexto, el único número de la revista fue recogido, como anota Santaella, seguro que por sus pretensiones subversivas y contrastantes. Su programa: un grupo de intelectuales, “revolucionarios, progresistas e integrales”, dentro de lo que llaman una “izquierda democrática militante” y convencida de un punto que resulta importante para comprender la relación del intelectual con la política, así como el pulso que late por debajo de estos manifiestos, incluido el de Tráfico, dado que la proposición de *Cantaclaro*, aún sin ser explícita, persiste en el *underground* conceptual de estos textos, pues hacen notar que *Cantaclaro* tiene funciones. O dicho en sus términos la “estructura y espíritu del grupo”. Como si se tratara de un partido político, este rasgo organizativo –sin duda– mantiene afinidades con muchos de los textos compilados y comentados por Chacón en *La izquierda cultural venezolana* y sin duda la política de Tráfico. Para ver un poco más de cerca estas tentativas (o tentaciones) programáticas, citaré primero las dos primeras proposiciones de *Cantaclaro*, más abajo citaré un pasaje del manifiesto de Tráfico, en cursivas, para captar el juego de resonancias y correspondencias entre ambos modos de comprender el trabajo de intervención sobre la realidad. Por un lado, el encuadro ideológico, la actitud mental que regirá el trabajo sobre la ciudad; y por el otro, el asomo del enorme problema expresivo que lo anterior entraña, dado que detrás de la tensión generacional los poetas de Tráfico olfatean también los tremendos conflictos de clase que alborotan a la sociedad venezolana (tal vez anestesiada por otras urgencias):

- a) El grupo de la revista *Cantaclaro* participa de una orientación izquierdista democrática militante, pues, en esta hora en que la salvación de la democracia y del mundo depende de

que las fuerzas progresistas de la sociedad consoliden sus posiciones, no se concibe como factor de utilidad social a aquel intelectual que se presta a los intereses de la reacción o que permanece al margen de las grandes jornadas sociales del pueblo.

b) El intelectual está en la obligación de ejercer la pedagogía social, a tiempo con su época y compenetrado de la realidad de su medio. La gran función histórica de los intelectuales está en dirigir bien a los grupos humanos que los inducen a hacer Arte o a discurrir acerca de los problemas de la inteligencia y de la sociedad⁴⁰

Nosotros no queremos, pese a la aparente magnitud que representa formular esta herejía, el destino de Rimbaud: no queremos que nuestra intervención en la Comuna –la cual, a pesar de todas las derrotas, nos sigue convocando– sea una simple escaramuza pequeño burguesa que termine en viaje de negrero, en escepticismo contante y sonante, en ebriedad que ya no ostenta el arma de los anticonvencionalismos sino que deviene ocasión de confraternidad con el Poder. Queremos para nosotros, para la vocación poética en Venezuela, un resultado diferente; por eso, elegimos sincerar desde ahora mismo la voz de nuestros poemas y decimos que, no pudiendo asumir como nuestro –porque sonaría a eterna impostación en nuestros textos– el timbre vocal de un proletariado, de un campesinado, de una población marginal de los (sic) que nos separó la sociedad clasista a través de familia, colegios y universidades, queremos y debemos hablar en nuestra obra como lo que efectivamente somos: hijos de una clase media cuyos paradigmas vivimos mitad como cómplices y mitad como renegados⁴¹.

Lo que sí puede darse por sentado: este tipo de manifestaciones intelectuales suelen darse en momentos de inflexión y ruptura histórica, cuando el malestar se vuelve evidente y busca cómo encausarse y expresarse, desde las protestas callejeras hasta en las consciencias alborotadas de los poetas. Cambian las inflexiones, los tonos, la moderación ideológica, pero la pulsión que conduce a la expresión del displacer con la circunstancia venezolana no desaparece. Es al menos curioso notar que uno de los reclamos de Tráfico –el esteticismo– ya aparecía en el primer número de la revista *Sardio*. En 1958, el primero de mayo, para ser más específicos, con un timbre por momentos más afín al de Picón-Salas –y un tanto más lejos de *Cantaclaro*– se abre la revista con el siguiente “Testimonio”:

Nadie que no sea militante permanente de la libertad puede sentir la portentosa aventura creadora del espíritu. Ante el peso de una historia singularmente preñada de inminencias angustiosas, como la de nuestros días, ningún hombre de pensamiento puede eludir esa militancia sin traicionar su propia, radical condición. Las hasta hace poco imperantes

⁴⁰ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.53).

⁴¹ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.114-115).

categorías del esteticismo resultan hoy demasiado estrechas y asépticas. Ser artistas implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida. No se vive, ni se deja vivir, impunemente. Es menester quemarse un tanto en el fuego devorante de la historia. Cuando se revele la huella del hombre ha de ser responsable de un camino. Y quienes asuman posición en el mundo de la cultura han de ser sensibles también a las urgentes esperanzas de su época⁴²

En un texto posterior de *Sardio*, el número 8, correspondiente a los meses de abril-mayo de 1960, las metáforas bélicas aumentan su presencia. “Testimonio. Las constantes de nuestra generación” ya no se va por las ramas y asumen el ejercicio de observar y expresar los problemas más inmediatos. Solo el siguiente fragmento podría servir como el boquete que un poco más tarde se encargará de explorar El Techo de la Ballena (grupo que nació a partir de un deslinde en *Sardio*): “La literatura se nos dio como un arma de combate, como ejercicio de una personalidad libérrima e incontaminada de requiebros o eufemismos⁴³”. Es la urgencia de los tiempos, aunado a *la pulsión utópica* –término que reaparecerá mucho más adelante– que empujó la experiencia cubana. Tal cosa, desde luego, se hará evidente en otro texto ballenero, “El segundo manifiesto”, fechado el 2 de mayo de 1963 y publicado en *Rayado sobre el Techo*: “Como los hombres que a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la Sierra, nosotros insistimos en jugarnos nuestra existencia de escritores y artistas a coletazos y mordiscos⁴⁴”. De esta manera, la apuesta es política, es decir, existencial, *individual*, pero empujada por las circunstancias y la voluntad de conjura y conspiración (el apoyo en las metáforas militares es constante y no deja de ser sorprendente), pero bajo estos sinuosos caminos es justamente cómo va apareciendo el rostro de cierta época literaria venezolana: historia periférica a través de sus géneros más discretos, o menos “literarios”, es verdad, pero sin duda constitutivos de es fresco

⁴² En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.59).

⁴³ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.64).

⁴⁴ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.77).

mencionado por Castillo Zapata, hecho a partir de “focalizaciones detalladas, de relatos, de anécdotas, de citas, de retratos, de estadísticas”, cuestionamientos de las propias maneras de mirar, llenas de ímpetu y coraje, ganadas para establecer diagnósticos y cuadros generales, como se hace evidente en el tercer número de *Rayado sobre el Techo* (“¿Por qué la ballena?”). De mirar el asunto bien, las evaluaciones críticas que hacen estos textos no solo se in(es)criben desde la más pura circunstancia, también hay un afán por situarse dentro de un marco histórico –como se ha visto– y dentro de un contexto político regional: la escritura sirve, así, para hacer el dibujo utópico de una imaginación vanguardista que sobrepasa las fronteras más locales y hace el movimiento pendular –el cruce político y poético– con los problemas más continentales. Abajo del texto ballenero que sigue colocaré –de nuevo, en cursivas– un fragmento de Tráfico en similar gravitación:

Acá, por especiales razones, como en toda América Latina, nada de lo que en letras y artes nuevos (sic) se ha realizado nos puede ser extraño. Los métodos de trabajo, la ampliación de fronteras, las vigorosas empresas cumplidas en otras latitudes, nos prestan, como en la ciencia o la política, un amplio escenario de investigación, en el cual se cumplen afirmaciones o rechazos de acuerdo con nuestras evidencias⁴⁵

*Repetimos: contra el signo, el craso signo icónico del texto, optamos por la voz, por la interlocución que pone a circular el poema en el circuito de un diálogo concreto, no con un lector sin rostro, sino con los hombres y mujeres que en la fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han perdido la costumbre (costumbre secular que extravió el rumbo) de escucharse a sí mismo en el vértice unánime de la voz del poeta. Este último siempre fue, antes de que la modernidad nos dejara hablando solos, el intérprete de vivencias colectivas, aquel cuya palabra congregaba los ecos de la ciudad y los caminos. En América Latina, sobre todo, ¿qué escandalosa <<profesionalización>> del oficio poético quiere separarnos ahora de la más entrañable tradición moral de nuestras letras: la que concibe a la palabra como la quería Martí, echándose a la suerte de compartir su canto con los oprimidos de la tierra?*⁴⁶

En la década de los sesenta también emergió Trópico Uno en Puerto La Cruz. Integrado por Gustavo Pereira, José Lira Sosa, Ángel Eduardo Acevedo, entre otros escritores, los

⁴⁵ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.82).

⁴⁶ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.111).

editoriales de los dos primeros números de su revista –como bien anota Santaella– bien podrían leerse como manifiestos: manejan los elementos principales del discurso vanguardista (expresión fragmentaria, pretensión contestataria, ironía y humor, deseo de renovación del campo intelectual, desconfianza en las instituciones que determinan y legitiman el arte y la literatura). Así, en el ya citado primer número, correspondiente a julio de 1964, señalan: “TRÓPICO UNO entiende que la poesía no se fabrica de acuerdo a fórmulas deliciosas, rigurosamente aprendidas en las Escuelas de Letras⁴⁷”. Menuda cuestión: ¿dónde se “fabrica” la poesía, quiénes y en cuáles condiciones la hacen? Obviamente, no hay respuestas, no definitorias, salvo la resonancia que pueda generar la suspensión irónica, la consecuente dubitación que pueda conducir a mayores cuestionamientos. En todo caso, al menos en el primer número de la revista, solo se nombra el malestar, pero no se lo trata a fondo. Basta con el chispazo provocador, pareciera, “SOBRE TODO si se considera que no creemos en la literatura⁴⁸”. Ya en el segundo número, correspondiente al mes de octubre del mismo año, los poetas tocan un asunto visible en la poéticapolítica de Tráfico: “LA irrupción flagrante de TRÓPICO UNO coincide con un período de fermentación y de descomposición, de desgarramiento y desprecio⁴⁹”. La metáfora no es gratuita, ya el Techo de La Ballena había hecho su avanzada con dos intervenciones en 1962, una plástica y otra poética: el *Homenaje a la necrofilia*, de Carlos Contramaestre⁵⁰, y *Duerme usted, señor Presidente*, de Caupolicán

⁴⁷ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.85).

⁴⁸ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.85).

⁴⁹ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.86).

⁵⁰ Esta exposición, realizada en la calle Villaflores de Sabana Grande, el 2 de noviembre de 1962, me hace pensar en una posible modalidad de la belleza convulsiva que hace de la muerte su principal alegoría. Veo en la antología de *El Techo de la ballena* –editada por Monte Ávila en el 2008 (p. 15)– una fotografía en blanco y negro del mismo Contramaestre, en el mismo año 62, ante dos grandes trozos de carne: filamentos, gruesos, tubos venales, tal vez lo que podría ser la cervical de una vaca enorme; alrededor, tal vez un charco de sangre, restos de pellejo macilento, húmedo, Contramaestre inclinado sobre las “piezas” desparramadas, parece

Ovalles. Pero este no es el único elemento que Tráfico retomará, pues en el “MANIFIESTO DE RENOVACIÓN DE LA ESCUELA DE LETRAS”, firmado el mismo Acevedo, Michaelle Ascencio, Jaime López-Sanz y Francisca Polito, entre otros, ya aparecerá la inquietud por la calle en contraste con una actitud hacia el saber enclaustrada –lejana a los problemas específicos de la realidad –y mucho más de las inquietudes propias de la literatura. No se trata de un grupo literario, se sabe, sino de una rebelión estudiantil que dio pie al actual programa de estudios de la Escuela de Letras de la UCV. Llevada a cabo en mayo del año 69, copio dos momentos del texto en cuestión que ya prefiguran el malestar que Tráfico expresará. Para volver a los tiempos de la renovación, los entonces estudiantes de Letras interpelaban a sus profesores en los siguientes términos, al proponer algo así como un giro vocacional, otra actitud ante el conocimiento (y la consigna: *ustedes no comprenden nada*):

No pretendemos convencer. Damos por concluido el tema declarando que consideramos enormemente despreciables los criterios de quienes han perdido todo contacto real con la

cavilar sobre su destino, cómo serán “expuestas”. El desplazamiento no deja de llamar la atención: “homenajear” a la muerte, literalizarla, así el artista busca otra belleza con soportes y materiales alternativos: la tela y los colores son sustituidos por trozos de materia cuya descomposición es demorada con procedimientos químicos, más propios del carnicero que del artista, pues Contramaestre no emplea pinceles sino cuchillos, instrumentos de incisión, formoles y escalpelos. El pie de la fotografía en cuestión dice que se trata de *naturalezas muertas* y el fragmento de carne que persiste metamorfoseado, desplazado hacia la escena en lugar de estar en el frío mostrador de cualquier carnicería. Este gesto responde a un cálculo poético y político: hoy “digerible” y asimilada dentro de las prácticas del performance contemporáneo: basta pensar en Marina Abramovic, sus vertiginosos juegos con cuchillos, entre otras posibilidades de riesgo físico y anímico, incluso, ante sus propios espectadores, por no hablar de Piero Manzoni con su “Mierda de artista” y Chris Ofili y sus pinturas hechas con excremento de elefante. Pero cuando hablo del “cálculo poético”, pienso particularmente en el “Pre-manifiesto” de El Techo de la Ballena, publicado en el diario *La Esfera* el 25 de marzo del año 1961. En ese texto leo la siguiente nota protesta: “queremos, eso sí, insuflar vitalidad al plácido ambiente de que se llama la cultura nacional, para ello no escatimaremos ningún medio que nos sea propicio”. Hecho el *ultimátum*, ya en un segundo manifiesto, publicado en 1963, luego del “homenaje”, definen una posición grupal ante el estado de las artes visuales venezolanas. Diagnóstico: contra el paisajismo, contra el realismo, contra la abstracción geométrica, contra la academia, “la necrofilia”. Para ir contra Alejandro Otero, afirma el coro ballenero en *Rayado sobre El Techo* que el arte ha tocado sus límites y para cruzarlos “sería necesario presentar un hombre apuñalado contra un cuadro”. No hay que olvidar que el gesto de los balleneros fue una protesta contra el gobierno de Rómulo Betancourt. Y en 1962 ocurrió el Carupanazo y el Portañazo.

calle, pretenden reconocer lo que nación, nace *en este momento* y nacerá siempre en la calle; nos negamos arbitrariamente a creer que la literatura tenga algo que decir a quienes han invertido sus mejores años en el dudoso negocio del escritorio a tiempo completo⁵¹

Habla ficticia: país ficticio. Pero está –nuevamente– la calle, están quienes no tienen país y se niegan a tenerlo, quienes no se acomodan a los formulismos de un lugar político, ni se entibian la lengua entre las hojas de los tranquilizadores libros. ¡Cómo podrían ustedes reconocerlos, señores profesores de Letras, ustedes que viven bajo el temor de perder un sitio en el estacionamiento de la Biblioteca, ustedes que ni siquiera saben caminar!⁵²

El reclamo de tomar más en cuenta la realidad –en este caso *la calle*, lo que está pasando, las nuevas corrientes que están manifestándose– aparecerá traducido en la experiencia de Tráfico; es más, hasta podría decirse, será unas de las pretensiones de su avanzada, como si en ese momento los poetas tuvieran el anhelo de inyectar, no solo más calle, sino más una poesía más viva y por eso la apuesta por los giros más coloquiales y exterioristas. Ocurre con el grupo GUILLO. Según Santaella, se trata de “una franca impugnación del discurso convencional del manifiesto clásico. Diríamos, inclusive, que es una especie de <<contramanifiesto>>, un texto que se parodia incansablemente a sí mismo⁵³. Fechado en Maracaibo, el 29 de marzo de 1974, lo suscriben Ángel Peña, César Chirinos, Oscar González Bogen, Edgar Queipo P. Santaella se refiere a una impugnación, debido a que por momentos se sale de lo meramente argumentativo el texto y se vuelve más entonado y rapsódico, pero ahora lo que interesa es buscar los puntos de contacto entre Guillo, los textos anteriormente citados y Tráfico. El reclamo podría traducirse de la siguiente manera: *hay unos artistas que son demasiado burgueses y apoltronados* (¡hay que patearlos!):

Por ejemplo, artistas que habiéndose encontrado a sí mismos y con las herramientas de su soledad, su rebeldía y su marginamiento, que no han podido canalizar ese asimismo [sic] como mensaje y que en la Sociología de los géneros aparecen con epítetos y mariposeos estructuralistas, ¡aquí sólo tienen que gritar esta boca es mía y punto! Sin papeleo ni test curricular Lunar y museo aristocrático siglo quince, que oiga libremente, olfatee y vea la

⁵¹ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.95).

⁵² En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.98).

⁵³ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.101).

hoja del almendrón que le interrumpe su hora canicular ante el paisaje terrible de Cabimas Uno. Que se olviden de Guillo esos irreverentes facilistas que creyéndole rendir culto a la estética y la sintaxis, lo que hacen es rendirle pleitesía al Compendio de cómo coger un coctel de Manuel Antonio Carreño o un té; obligando así a los <<cerdos>> que buscan su dieta en el itinerario de Relleno a subir, a subir y subir hasta la plataforma de su sabiduría, y tenerlos así paticas con manos. Nunca hicieron nada con las manos ni con los pies ni con la cabeza, todo lo hacen a través de sus inversiones lloronas de café y libro, estereotipadas en el que ellos no tienen la culpa de ser unos iluminados y muchos menos de que el pueblo no los entienda⁵⁴

Al final, los GUILLO dejan caer otra vez a la noche, pero la de Daniel Santos, tal vez como insinuación –o un enlace– que el próximo manifiesto –al menos hasta donde se sabe, el de Tráfico– pondrá en evidencia. La conjetura que puede desprenderse, visto lo anterior, es que hay en todos estos textos una línea comunicante. Unas veces subterránea, otras no tanto, estalla y asume el discurso contestatario, inquieto, afín al talante vanguardista. De nuevo: la mayoría de estas manifestaciones apuestan por *la pulsión utópica*, el deseo de ver más allá de lo que pasa, impugnar, sacudir, interpelar. Pero lo curioso aquí es que las impugnaciones, cual *boomerang*, se volverán contra los propios integrantes de Tráfico: 30 años después de su aparición tres de sus integrantes –Miguel Márquez, Rojas Guardia, Castillo Zapata– hicieron un recital en el Celarg. A raíz de este evento, surgió una polémica en la que participaron Barreto y Pantin (Alberto Márquez hizo *mutis*). La riqueza de estas manifestaciones me servirá para volver a releer –en lo sucesivo– los hilos de Tráfico y sus integrantes.

⁵⁴ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.105).

Los días de tráfico

(*alrededor del sí...*)

yo no puedo sustraerme de lo que ocurre. lo que me ocurre adentro, lo que ocurre en mi casa, en mi calle, en mi barrio, en mi pueblo, en mi país, lo que ocurre en el mundo que puedo leer en la prensa, cuando puedo leer. puede que a este afán de tratar de comprender el signo del presente esté sacrificando la escritura, contaminándola de cosas espúreas. puede que así sea. todavía me encuentro haciendo el duelo de mi juventud, el tiempo vivido con asombro.

Yolanda Pantin, “Respuesta a Rafael”⁵⁵.

Lo importante a mi manera de ver, de este o de cualquier grupo literario, aparte de la oxigenación que representan en cuanto interpelación del espacio poético existente, son las distintas voces que se van abriendo camino, las voces particulares de cada uno de los integrantes.

Alberto Márquez, epílogo a *Circulación de la sangre*⁵⁶.

En agosto de 1973, Armando Rojas Guardia viaja a Nicaragua con la intención de conocer a Ernesto Cardenal y formar parte de la comunidad de Solentiname. Esta experiencia la registró en un diario que más tarde publicó en el *Papel Literario* y en el año 2017 fue reeditado –junto con otros textos– en un volumen ensayístico titulado *La otra locura*⁵⁷. En la entrada del 6 de septiembre de este diario, transcribe lo que vendría a ser una pequeña sesión de taller con Cardenal sobre la poesía exteriorista. Estos días en Solentiname –transcurrían entre el trabajo manual, la oración, la práctica de la poesía y el trabajo artesanal– bien pueden conversar con el registro poético que José Emilio Pacheco sitúa dentro de “la otra vanguardia”⁵⁸. Allí donde Cardenal habla de exteriorismo, puede también

⁵⁵ ver anexos (p. 272).

⁵⁶ Editorial Angria, Caracas, 1989 (p. 40).

⁵⁷ Bid & co editor. Caracas, 2015. Compilación, prólogo: ASV.

⁵⁸ Que puede conceptualizarse como la aclimatación y la transmutación de las vanguardias europeas y sus “ismos”, según apunta Pacheco. Se trata, sostiene, de una corriente “realista y no surrealista”, cuyo punto de partida el poeta localiza en 1922: “el año de *Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Desolación*, La semana de Arte Moderno en São Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del estridentismo con *Actual*, *hoja de vanguardia*”. Pacheco, ya en el plano compositivo, dice que Salvador Novo aprenderá de Salomón De la Selva muchos elementos que marcarán también, aunque años más tarde, el tono de la poesía conversacional y desde luego la experiencia de Tráfico. “Lo que Novo, adolescente de dieciocho años”, aprende en *De la Selva*”, apunta Pacheco, “es la posibilidad de expropiar, para los fines de su propia lengua y dentro de su molde, la dicción poética angloamericana, como los modernistas habían ampliado inconmensurablemente el

pensarse en poesía coloquial, conversacional, cotidiana y hasta de la experiencia, como se suele llamar en España al menos a partir de Jaime Gil de Biedma. Si bien el primer impulso podría apresurarse a emparentar estas corrientes con la poesía norteamericana, al menos de Whitman en adelante, no sin olvidar las vías que abren Pound y Eliot, la entrada de Rojas Guardia sobre Cardenal confirma las infinitas, casi ancestrales ramificaciones del asunto. Puede así encontrarse el subsuelo poético que se mueve y expande por debajo de la voluntad interpeladora del “Sí, Manifiesto”. En tanto actitud involucrada del poeta ante los asuntos más inmanentes, es decir, con la historia y sus demandas, estas coordinadas generales tendrán sus traducciones en las poéticas venezolanas que hacen de “la conversación”, lo *dicho*, el tono apelativo, la soltura de lo “hablado”, su principal rasgo estilístico. Rojas Guardia, vistas así las cosas, pareciera estar haciendo el dibujo de lo que más adelante repercutirá en el manifiesto de Tráfico. Esta entrada de diario –después de todo, el tema que ocupa mucho de lo que viene será la experiencia en la isla– funciona como su antecedente más inmediato y localizable (hasta los momentos):

Hoy Ernesto ha desplegado ante nosotros una síntesis completa, culta, razonada y amena del exteriorismo y de su concepción de la poesía. «Nada es ajeno a la poesía». «La poesía puede abarcarlo todo: la conversación con Dios y la arenga al pueblo reunido en una plaza; puede servir para enamorar a una mujer o para transmutar en cadencia una estadística». «Todo es susceptible de convertirse en poesía: la sociología, la economía, la historiografía». Los antecedentes del exteriorismo son tan viejos como las más viejas culturas, las que entendían a la poesía como debe ser entendida. Como el reino de lo concreto. Luego, el hilo continúa: la poesía china y la japonesa. Homero, Píndaro, Safo, los poetas griegos arcaicos, los poetas latinos, especialmente Catulo (no sé bien por qué, pero me pareció que a Ernesto se le escapaba alguna reserva con respecto a Virgilio... Pero yo estoy pensando, precisamente, en las *Églogas*, esa manera de hacer ritmo y reposo gnoseológico, nada menos que la agricultura), la poesía de los cantares de gesta, del romancero, de los trovadores. Y luego sobreviene una suerte de hiato, un vacío cada vez más pronunciado, una como desviación occidental (que vendría a producirse desde el Renacimiento, a cuyas

repertorio lírico castellano con recursos aprendidos en Francia”. *Revista Iberoamericana*, XLV, núms. 106-107 (1979, p. 327-34). Nada de lo anterior está lejos de lo que Rojas Guardia recogió de Cardenal. Para decirlo con el “Adiós al siglo XX” de Eugenio Montejo: los poetas de la “otra” vanguardia tratan de situarse en el cruce entre la calle Marx (la historia, sus capas atribuladas) y tal vez, por qué no, la Freud (el deseo, sus ondulaciones avasallantes).

puertas está un grande por el que Ernesto siente una afición especial: el Dante): la poesía se encoge, se achica, se esencializa haciéndose cada vez más abstracta; el antiguo orbe gigantesco se transforma en una comarca disminuida, a la que tienen acceso solo unos pocos. Mientras el mundo se agranda en las dimensiones abiertas por la multiplicidad de las lecturas posibles, la poesía se enclaustra y abandona ese mundo a su suerte. Ernesto solo se siente vinculado, como poeta, a un sector de la poesía del siglo XX: la escrita bajo el influjo del ámbito norteamericano; y en especial, a Ezra Pound⁵⁹.

En este pequeño canon conversacional de Cardenal están condensadas muchas de las referencias que cruzarán al menos tres momentos de la poesía venezolana contemporánea.

La cronología provisional sería así: Ramón Palomares y *El Reino* (1958). Víctor Valera Mora y *Canción del soldado justo* (1961). Caupolicán Ovalles y *¿Duerme usted, señor Presidente?*, en 1962. Y si bien, en 1971, Alejandro Oliveros comenzó con *Espacios*, su tono más “exterior” y sereno aparece con nitidez a partir de *El sonido de la casa* (1974).

Cada uno de estos autores, dentro de sus registros particulares, se emparenta con una experiencia de la poesía que toma en cuenta el mundo más concreto, la pequeña historia y sus alrededores. De hecho, en el año 1985, Oliveros fue entrevistado por la revista *Imagen*.

En medio de reticencias, más que entrevista, fue una conversación casi casual, resistente.

Oliveros, interesado en la experiencia de la transvanguardia italiana⁶⁰, más lejos de lo que

⁵⁹ Op. cit (p.225-226).

⁶⁰ A propósito de este término, apunta Oliveros en “Transvanguardia del siglo XXI”, la discusión comenzó en Italia con el crítico y curador Achille Bonito Oliva, muy situada dentro de las artes visuales, como una respuesta al movimiento del “arte povera”. Lo interesante del caso es que estas proposiciones también son una manera de responder y contradecir los tradicionales postulados de la vanguardia. En el mencionado texto de Oliveros, publicado en *Prodavinci*, el poeta cita dos párrafos de Bonito Oliva que ayudan a situar el asunto: “A la utopía internacionalista de la modernidad, la transvanguardia opone el “genius loci” del artista individual, el territorio antropológico de su imaginario; a la coacción por lo nuevo, el ejercicio desenvuelto de un nomadismo cultural y un eclecticismo estilístico que se nutre de la memoria del pasado y la sugerencia de un presente complejo y multiforme, contribuyendo a un proceso más general de reelaboración de la historia y de la subjetividad contemporánea. De aquí el concepto de citas (que implica la memoria) respecto al de la invención; la recuperación de la “manualidad” en la pintura. De este modo se desarrolla un movimiento “glocal”, que conjugando “localismo y globalismo” valoriza a los artistas que operan con un lenguaje, al mismo tiempo original e internacional, para reflexionar sobre la identidad del hombre”. “La transvanguardia considera el lenguaje como un instrumento de transición, el paso de una obra a la otra, de un estilo al otro. Las neo-vanguardias de la segunda post-guerra se desarrollaron de acuerdo a una idea evolucionista darwiniana, encontrando sus antecedentes en los movimientos de principios del XX, con su versión lineal de la historia como progreso y la superación de los conflictos y las diferencias. La transvanguardia, por el contrario, opera

podría considerar tal vez como un exceso de politización impositiva en los asuntos de la poesía tocada por el ímpetu vanguardista, sí tiene Oliveros un punto en común –Pound– con las propuestas de Cardenal que Rojas Guardia recoge, lleva para Tráfico y de alguna manera se prolongará en la obra posterior de sus miembros (con los respectivos matices y las distancias del caso):

Esta poesía que estoy haciendo ahora, es decir, los fragmentos, quisiera tener la influencia de Pound. Aspiran a ser un poema donde quepa todo, una gran colcha de retazos de lo que se está viviendo en el momento: una conversación, una carta, una llamada; todas las referencias que te emocionan en ese momento, de todo lo que forma parte de tu vida.

Claro, lo anterior se cumple solamente en el plano de las poéticas, pero en 1981, los traficantes estaban incomodos dentro de su tradición literaria, tenían un malestar con su clase social y además tenían consciencia de que la modernidad, asumido así, había despojado al poeta de su lugar –cuando en algún momento llegó a darle voz a las vivencias de la ciudad y podía ser hasta su portavoz– y lo había dejado hablando solo (o el menos con muy pocos). La confluencia de estos puntos, visto desde la debida distancia generacional, aunado al olfato de una inminente crisis política, impulsó la escritura del “Sí, Manifiesto”. Ocurrió en Doña Berta, según testimonia el propio Rojas Guardia, la casa donde entonces vivían los hermanos Márquez, fue redactado durante una larga sesión de escritura que duro más de ocho horas. Miguel Márquez escribió el primer párrafo, su hermano Alberto el segundo y Rojas Guardia el resto. Horas más tarde, según el relato de Rojas Guardia, llegaron Barreto, Pantin y Castillo Zapata, quienes leyeron el documento, aprobaron su

fuera de estas coordenadas obligatorias, asumiendo una actitud nómada, una atención policéntrica y diseminada, que elude los enfrentamientos y prefiere la superación incesante de todas las contradicciones y lugares comunes así como la idea de originalidad técnica y operativa” (11-02-2012).

contenido y levantaron las copas para celebrar el inicio de la aventura literaria⁶¹. Venidos de la noche, pero ya definitivamente enrumbados hacia la calle, los entonces traficantes – como jocosamente los llamaba Vicente Gerbasi– propusieron que la realidad sociopolítica encontrara su expresión más concreta en la experiencia poética. Por eso, convocados por el espíritu de la Comuna, así, con mayúsculas, pese a todos sus fracasos, “salían” de la noche tradicional –una zona de la poesía venezolana habitada por Gerbasi, Cadenas, Silva Estrada, Pérez Perdomo, Palacios, Crespo, como lo dirá más adelante Miguel Márquez– para encontrarse, primero consigo mismos, en la amistad, pero también con el país, su vida más menuda. De ahí la necesidad de manifestarse, comprometerse, decir, en voz alta, sí, marcar su traza expresiva en el espacio literario. Voy a leer, en contrapunto, constelados, dos momentos distintos del manifiesto. El primero puede compendiar su poética y el segundo su política:

Nos empeñamos, así, en promover una poesía necesaria, que nuestros interlocutores perciban como palabra de uso y compartida, palabra para la cual toda trascendencia anémica, dispéptica, se disuelve ante el poder de convocación que sube, por ejemplo, de las rocolas de los bares, palabra que tiene mucho que aprender de la imponencia con la que la línea exactísima de un hit congrega el gozo del stadium, haciendo levantar un eco humano que, en el fondo de los fondos, se parece al llanto o a la risa que todavía allá, en pleno siglo XII, podían recoger de su auditorio los versos de Berceo⁶².

Nosotros creemos que la vieja consigna de Vallejo se mantiene: si el cadáver, ay, sigue hoy muriendo ante nuestros ojos impotentes, sólo será la masa compacta de

⁶¹ El propio Castillo Zapata –33 años más tarde, a propósito de un homenaje a Rojas Guardia realizado en Mérida– preparó una reflexión sobre las relaciones del “Sí, manifiesto” con *El Dios de la intemperie* y *Del mismo amor ardiendo*. El ensayo, “Rojas Guardia, poeta manifiesto” aún inédito, quiere atribuirle la autoría del texto fundador de Tráfico. Explica Castillo Zapata:

Quiero proponer, de entrada, que leamos el *Sí, Manifiesto* del Grupo Tráfico como obra de Armando Rojas Guardia. Quiero que lo leamos no como una escritura pretendidamente colectiva, donde seis conjurados conjugan sus doce manos para escribir el texto gregario que los congrega para afrontar y confrontar unánimes y unísonos un determinado malestar de la cultura. Quiero que lo leamos como una emanación natural y necesaria del proyecto expresivo que Rojas Guardia había iniciado con su primer poemario, *Del mismo amor ardiendo*, en 1979, y que, luego de la redacción del manifiesto, en 1981, se continúa con la esplendente y contundente armadura de *El Dios de la intemperie*, publicado cuatro años después pero, sin duda, concebido y elaborado a lo largo de esos años donde ejerce su influjo la longitud de onda desatada, en dimensiones divergentes y convergentes a la vez, por la recepción, por una parte, del poemario y, por otra, del propio manifiesto (ver anexos, p.248).

⁶² En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.112).

los expoliados lo que lo resucite desde el único lugar donde es posible concebir el vértigo radical de las transformaciones: desde abajo, desde la base. Cuando Lázaro se levante otra vez de su sepulcro para movilizar, como hace dos décadas, las aspiraciones populares del país, nosotros sabremos que la poesía, la poesía concreta y no la virtuosista de los textos, estará gobernando la insurgencia⁶³.

En el año 1981, en pleno desarrollo de la llamada democracia petrolera, los poetas de Tráfico están proponiendo que el levantamiento de Lázaro, es decir, el espíritu revolucionario encarnado en la revuelta de los más pobres, necesita una poesía *concreta* y *no virtuosista* que cante la travesía insurgente. No es azar tampoco que Lázaro aparezca en el manifiesto y hasta podría considerarse como una pequeña astilla incrustada –en su tejido verbal y rítmico– de ese movimiento político dentro del ámbito cristiano que fue la Teología de la liberación. En este punto vale considerar, otra vez, la presencia de Cardenal, además de poeta, militante activo hasta hace algunas décadas –pues ahora es uno de sus perseguidos– de este movimiento en América Latina y Ministro de cultura en la revolución sandinista de 1979. Podría decirse que este es, en su sentido más tradicional, el momento más revolucionario del manifiesto y por eso lo cito nuevamente. Ahora: ¿cómo se traducirían estos impulsos en la poesía y la vida –sobre todo la vida– venezolana? ¿Este movimiento de alzada poética pudo “conversar” con otras conflagraciones de tipo partidista –si se trata de planificar insurgencias– para establecer ligazones, conflagraciones y alianzas? Los traficantes, así parece, como buenos poetas modernos, hablaban solos, hablaban entre ellos, pero hablaban, se hablaban entre sí y a veces hasta pareciera que de alguna manera, todavía, lo hacen, aunque de manera muy *sui generis*. El gesto del manifiesto fue doble, por afinidad o rechazo, según parece, más que al país, interpeló a los poetas de su generación y las anteriores. El propio Castillo Zapata, mucho después de

⁶³ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.113).

Tráfico, en sus libros sobre Andrés Mariño-Palacio y José Lezama Lima, señalará con claridad que el escritor también tiene la función de “legislar” sobre las ciudades donde vive, intervenir en sus asuntos, lo cual es una apuesta y un riesgo, dado que es una vía que ocurre entre la soledad y el impulso gregario. En otros términos: esa función legisladora del intelectual, su movimiento entre la vigilancia y la crítica, el compromiso y el escepticismo, se “manifestará” y tendrá su lugar en el tejido interior de la ciudad como promesa y programa, por la vía del manifiesto, el editorial de prensa, la proclama, la nota seudónima, clandestina, pero sin llegar necesariamente a su cumplimiento. Para dejar más claro el asunto, cito un extenso párrafo de Castillo Zapata que pone el asunto en las siguientes –tensas– coordenadas. A propósito de Mariño-Palacio, dice en *El legislador intempestivo*:

La ciudad miserable y la ciudad de la opulencia; la ciudad de los artistas y la ciudad de los intelectuales; la ciudad de los políticos; la ciudad de los mercaderes; la ciudad de los criminales y de los enfermos; la ciudad de los desesperados y la ciudad de los contentos; la ciudad como un organismo vivo y desorganizado, como un cuerpo sin órganos que evoluciona monstruosamente; la ciudad, en fin, como ese lugar que también tiene lugar en ese lugar sin lugar que es la utopía, en la imaginación mesiánica de la ciudad posible, siempre venidera⁶⁴.

Las obras literarias –por una suerte de vivencia oblicua– pueden imaginar el país y levantar su voz disidente. Ahí la interpelación, unas veces ruidosa, otras callada; unas veces atendida; y otras, las más, por qué no decirlo, poco –o nada– escuchadas. Castillo Zapata, en el estudio ya mencionado, propondrá al menos tres elementos de reflexión sobre este tema: el primero, “la ocurrencia”; el segundo, “la capacidad de riesgo”; el tercero, “el apetito de resonancia”: los intelectuales, o el menos algunos, es dado asumirlo, en momentos de tensión histórica, sienten “la necesidad de que su mensaje llegue a su destino e incida en la realidad con toda la fuerza de su impulso apelativo, en muchos momentos

⁶⁴ Fundación Celarg, Caracas, 2006 (p.31).

desesperado⁶⁵”; pero lo anterior, también hay que decirlo, como ya se asomó más arriba, no tiene por qué cumplirse siempre, no en todos los casos, puesto que dicho impulso “determina una exigencia de recepción que no siempre el escritor ve cumplida⁶⁶”. En esta última línea de Castillo Zapata puede entreverse el punto donde se bifurcará la visión retrospectiva que los integrantes de Tráfico tienen sobre esta experiencia literaria que duró solamente un año. La tentación afirmativa del manifiesto, su impulso utópico y mesiánico, se enfrentará muchas veces con los espesores del duelo y la melancolía. Dicho en otros términos: es la oscilación entre el cumplimiento del programa, el balance crítico y el rechazo. En todo caso, para no adelantar demasiado lo que desarrollaré un poco más adelante, van otros dos fragmentos del manifiesto. Puestos juntos, recolocados en el contexto de esta reflexión, dan cuenta del giro material del apetito –el llamado– que proponían los poetas traficantes:

una poesía que no teme subirse al último sector del cerro donde termina el barrio y no llega jamás la policía, así tenga que pagar peaje al pie de la escalera, como corresponde; una poesía que no se asustará ante la tarea de embadurnarse de salsa y de cerveza⁶⁷

[...]

una poesía que intentando recuperar, como después de un largo entumecimiento gestual, los hábitos del habla y los ademanes concretos de las muchedumbres que nos rodean, opta por los grandes espacios donde todo narcisismo verbalista se revela pigmeo de la inteligencia y de la sensibilidad y del lenguaje: los espacios por los que la poesía puede oxigenarse de disonancias y de miseria irreductible, de sociología y de política, de economía y de historiografía, de giro de lengua oral y de estribillo musical, de estadística y argot de suburbio⁶⁸

En esa misma década, un poco antes del “Sí, Manifiesto”, ya se sabe, Antonia Palacios condujo un taller literario en la quinta Calicanto. Casi todos los testimonios consultados de

⁶⁵ Op. cit (p. 26).

⁶⁶ Op. cit (p. 26).

⁶⁷ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.113).

⁶⁸ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.113).

la época proponen la misma experiencia: la sobriedad de su casona en Altamira propiciaba la conducción de la escritora experimentada que organizaba y encausaba las vocaciones⁶⁹. Y sin darse cuenta, ahí se conjuraba la disidencia. Una fotografía de Vasco Szinetar asoma algo del clima (c. 1980). Palacios, en su largo escritorio, iluminada por un lamparón, rodeada de pinturas y reproducciones artísticas, tal vez una larga hilera de casetes y cintas de video, sostiene un manojito de papeles. Parece leerlos en voz alta, tal vez está pensando algún comentario. Todos parecen escuchar. Es el típico momento introspectivo de la escena pedagógica. Las luces sobre la escritora, claro, son el correlato y la señal más clara de la imagen de que atención y la escucha está dirigida hacia la maestra. Hay una mirada, a su derecha, muy interesada. Sigue de cerca el curso de lo leído. Al otro lado, gestos lánguidos, fugitivos, tal vez, la quijada descansa sobre el puño. Hay otro cuerpo que parece escurrirse sobre el largo sillón, pero el brazo parece sostenerlo. Barreto, de franela blanca, justo en el filo divisorio de las ventanas, tal vez mira a la cámara, parece deslindado de la situación (otro gesto similar, pero escrito, concretará treinta años después del manifiesto, hablará sobre la “trastada” (como se verá más adelante). Era el rito semanal, “los lunes de Calicanto”. Quién no esté familiarizado con este tipo de momentos, justo donde ocurre la transmisión de las experiencias y los conocimientos, podrían tal vez descreer que en momentos *así*, sí, de serenidad solo aparente, puede impulsarse la vocación creadora:

⁶⁹ Los temas relacionados con Antonia Palacios y Calicanto lo exploro en “Reconstrucción de una casa en tres tiempos”, texto compilado por Lorena González en el catálogo de la exposición colectiva *Ciudad volátil, arquitecturas transitivas de la vanguardia caraqueña*. La Caja, Centro Cultural Chacao, Caracas (2011). En el capítulo referido a Pantin ahondaré más en estas referencias.



Los poetas de Tráfico asistían a las lecciones de la provisional maestra, mientras en Doña Berta las fiestas avanzaban, pero también se reunían en los cafés y bares de Caracas, no los lunes, sino los jueves, para organizar su conjura, guiados a su vez por Hugo Achugar, uruguayo, escritor exiliado, entonces profesor en Letras de la UCV. Veían la casa, pero desde la distancia, podría decirse, la veían pero ya con un pie –si acaso no todo el cuerpo– en la calle y sus inminencias materiales. Palacios, al percatarse de estas vidas paralelas, invitó a los traficantes a formar tienda aparte. La ruptura oficial, si así puede llamarse, comenzó cuando Pantin trajo para la consideración del taller sus poemas “bobos”. La autora de *País* –en quien Palacios veía tal vez una continuadora de su poética– lo recordó en el 2009. En algún sentido, este testimonio podría corroborar la tesis de Castillo Zapata: el manifiesto fue escrito para interpelar *también* a los condiscípulos de Calicanto (sobre este fragmento me detendré en mi futuro acercamiento a su poesía):

Me estaba comenzando a molestar lo que yo estaba escribiendo en la línea de mi primer libro, *Casa o lobo*; tenía la impresión y la certeza de que la literatura pasaba también por otros caminos, más cotidianos, más rastreros, más banales; empecé a producir unos textos que yo misma llamé “poemas bobos”, fueron escritos para

provocar la reacción en el taller; sus temas eran banales, no había mayor elaboración y lo único interesante que tenían era que estaban hechos para provocar; eso a Antonia le causó perplejidad, porque *Casa o lobo* estaba muy cerca de su sensibilidad; ella se sorprendió muchísimo porque no esperaba de mí esa traición literaria; fue un primer momento incómodo, desagradable, pero muy interesante desde el punto de vista intelectual y literario, porque abrió un espacio de discusión; en cada sesión del taller yo seguí presentando mis “poemas bobos” y algunas personas también en esa dirección aportaron textos, hasta que se presentó una situación fuerte; fue un momento duro, Antonia estaba muy sorprendida, porque realmente creo que no entendía lo que estábamos haciendo; era una persona mayor y tenía otras referencias, venía de otras escuelas, y estas provocaciones le eran totalmente ajenas.

Pero estas fricciones no deben mirarse con demasiado escándalo. Son parte de esa larga historia entra las tradiciones y las rupturas, las herencias y las diferencias, los legados y sus recomposiciones. Rojas Guardia, más allá de Tráfico, sostuvo larga amistad con Palacios y

su



esposo, Carlos Eduardo Frías. La escena fue captada por el mismo Szinetar en otra fotografía –esta vez de los tres, sonrientes, expansivos, con algo del aire de esas familias decimonónicas que iban al fotoestudio para retratarse con toda plenitud, para fijarla justamente en los contornos de la imagen y sus máculas:

Y Pantin, cuando la casa de Palacios fue derrumbada, fue a buscar el último de los recuerdos en medio de los escombros. Aún lo conserva y es lo primero que se ve al entrar

en su apartamento, donde ella me contó lo que más arriba reproduje, lo cual quiere decir al menos dos cosas; la primera, una parte de ella continua en la casa, algo así puede entreverse al leer *Bellas ficciones*; y la segunda, el “problema de estudio” aún sigue vivo y coleando). Le faltaban tres letras al aviso de la casa. No *Calicanto*, decía, sino *C ican o*, como lo hace notar la fotografía de Beatriz Bellorín del año 2009:



Esto hace pensar en lo que se recibe y transforma, las alegorías y sus retornos, pero sobre todo en cómo los fragmentos del pasado que reaparecen en el presente redimensionan la mirada sobre las experiencias. Habría que pensar en Tráfico como una disidencia dentro de Calicanto, pero también como un momento de la amistad que busca decir *sí*, avanzar, politizarse, organizarse en el espacio literario, liberado *por un momento* del pasado y sus

influjos. Lo demás ocurrirá en las obras –aún en progreso– de sus creadores y desde luego en las sucesivas polémicas y memorias. Castillo Zapata, el 12 de junio de 2012, en sus palabras de presentación a *Tiempo hendido*, la biografía que Roberto Martínez Bachrich, anotó esta valiosa confesión pensada para *manifestarla* –en público– y con pesar: es una reflexión más personal, su tono es más *bajo* y lleva además su punto de nostalgia. O algo más difícil de tramitar interiormente:

Ya conocía yo esta parte en donde *Tiempo hendido* me daba más duro, porque esas páginas precisas me las había facilitado Roberto Martínez Bachrich cuando yo preparaba un seminario sobre el grupo Tráfico. Fue leyendo el que era, por entonces, sólo un manuscrito, donde me percaté, con doloroso despertar de la conciencia, de que yo le había hecho daño a Antonia y haberle hecho daño a alguien que uno ha querido y respetado tanto, duele, duele mucho y avergüenza. Cuando leí esas páginas donde Roberto Martínez Bachrich, a través de implacables y amargas cartas de Antonia a Carol Prunhüber, muestra la herida traumática que le ocasionamos a nuestra poeta cuando abandonamos Calicanto para armar el zafarrancho de Tráfico, me sentí muy mal conmigo mismo y me embargó una suerte de pena retrospectiva. Y eso que yo apenas estuve unas pocas semanas en el taller de Altamira. Pero esas pocas semanas fueron suficientes para que yo también, como todo el mundo que la conocía, me enamorara de ella. Y, les confieso ahora, yo no quería irme, lo juro. Yo no quería dejar la maravilla que era Calicanto. Pero me dejé arrastrar por la fuerza de mis compañeros a la aventura de aquella conspiración parricida de la que ahora ellos se desmarcan dejándome a mí con la bandera de nuestra cándida comuna poética entre las manos. Cosas de la vida⁷⁰

Puede decirse que la experiencia de *la hendidura* –¿y no es eso lo que hace el momento de oleaje vanguardista cuando aparece con sus patadas?– está fundada sobre melancolías, malentendidos y pérdidas transfiguradoras. Esto me hace pensar varias cosas: la amistad manifiesta implica elecciones que eliden, olvidan, rompen y crecen sobre *lo hendido*. Es una salida hacia adelante, exterior, entusiasta, pero con sus costados más íntimos. A partir de estos incidentes, puede recomponerse algo así como el tejido de un momento conflictivo en la poesía venezolana, el movimiento entre la casa, la calle y el duelo por la pérdida de un

⁷⁰ Ver anexos (p. 245).

programa amistoso surgido desde largos ejercicios conversacionales que desembocan en la escritura de los que dijeron *sí*:

Repetimos: contra el signo, el craso signo icónico del texto, optamos por la voz, por la interlocución que pone a circular el poema en el circuito de un diálogo concreto, no con un lector sin rostro, sino con los hombres y mujeres que en la fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han perdido la costumbre (costumbre secular que extravió el rumbo) de escucharse a sí mismos en el vértice unánime de la voz del poeta. Este último siempre fue, antes de que la modernidad nos dejara hablando solos, el intérprete de vivencias colectivas, aquel cuya palabra congregaba los ecos de la ciudad y los caminos. En América Latina, sobre todo, ¿qué escandalosa “profesionalización” del oficio poético quiere separarnos ahora de la más entrañable tradición moral de nuestras letras: la que concibe la palabra como quería Martí, echándose a la suerte de compartir su canto con los oprimidos de la tierra?⁷¹

Tono definitorio, sin dubitaciones. Es un acto de fe. En buena medida traduce los problemas venezolanos de los años ochenta y quién sabe si hasta *algo* –un aire, dirá Benjamin– de los actuales. Este tono tajante, sin concesiones, al decir *sí*, está cerca de las proclamas y los momentos más programáticos del ensayo latinoamericano. Es un momento curioso: la literatura y la ideología se juntan y permean, mutuamente, al menos durante esos momentos, para conjurar una crítica del pasado. En una reflexión de años recientes, Miguel Márquez corrobora cómo el manifiesto *sirvió* para marcar una diferencia con las generaciones anteriores. De nuevo, seguido de la reflexión que hace Márquez, coloco otro fragmento más del manifiesto. Así puedo hacer ver que su aparición, al menos desde esta perspectiva, se gestó a partir de una percepción de cierto adormecimiento –¿en el taller, en la calle, en la poesía venezolana?– y la necesidad de hacer un llamado en voz alta:

El marasmo acríptico que parecía consustancial a los poetas que comenzamos a publicar a mediados de los 70, sin tomar en cuenta elementos más generales, estaba determinado, a mi juicio, por algo no menos poderoso: el deslumbramiento ante la poesía de los creadores del 60. Cadenas, Crespo, Silva Estrada, entre otros, eran

⁷¹ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.111).

leídos por nosotros con una morosidad que fundamentaba, ante todo, el reconocimiento explícito al alto nivel de su escritura. Continuar por la senda abierta por ellos, además, parecía ser lo más natural para acceder al fenómeno poético. Veíamos e interpretábamos el mundo con sus ojos; valorábamos la poesía a partir de unas premisas incuestionadas, puesto que estaban más allá (¿o más acá?) de nuestro alcance⁷².

*la exigencia de una poesía que sirva, repleta de una contundente eficacia, la misma que ostentan un vaso, un arma o un automóvil, porque el arte empieza allí donde los hombres necesitan responder desde la plenitud de su conciencia a las exigencias de la situación particular*⁷³.

Lo importante, dentro de las tensiones generacionales, es mirar cómo se organizan las separaciones y las filiaciones. Los ícaros traficantes agarran impulso desde *la casa* y empujan el desmoronamiento de algunos de sus muros, pero tampoco la dejan arruinada (solo en duelo). Toman vuelo en bandada y luego harán sus propias excursiones. En este sentido, las versiones de su historia no son lineales, sino cruzadas, arborescentes, disidentes, ricas también en fuerzas de ruptura y memoria. Rojas Guardia, en una entrevista con Santos López, publicada el 27 de junio de 1985 en *El Nacional*, también hablará de organizar la separación generacional. En este caso, además, puede mirarse cómo en dos poetas contemporáneos se insinúan visiones diferenciadas. Las preguntas de López parecieran reticentes o retadoras. Las respuestas de Rojas Guardia, en cambio, convencidas, aún a cuatro años del *sí*⁷⁴:

–¿Es prematuro enjuiciar, en este caso, el legado de la generación del 60?

–No. Creo que no. Yo milito a favor de la idea de que los poetas de mi generación deberíamos procesar críticamente el legado teórico y práctico, ideológico y procedimental que heredamos de la generación del 60.

–¿Y cuál sería uno de esos tantos procesos que hay que hacerle a la generación del 60?

–Esta fue una generación que con algunas brillantes excepciones se propuso mayoritariamente modernizar y universalizar la lírica venezolana. Lo que ocurre es

⁷² Ver anexos (p. 254).

⁷³ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.111).

⁷⁴ Ver anexos (p. 250).

que al poner a latir la poesía venezolana al ritmo del corazón de la gran poesía moderna occidental, los poetas del 60 tendieron a concebir la palabra poética moderna como mera magia verbal, como alquimia lingüística, que trasciende lo inmediatamente fenoménico para alcanzar una transustanciación mágica, y en este sentido se les olvidó la historia. Lo que yo propongo e intento es una vuelta no exclusivista ni dogmática, pero vuelta al fin a esa historicidad olvidada en poesía.

La fórmula: decir *sí*, estamos *aquí*, nosotros *militamos*. Un “golpe”, no de dados, pero sí ideológico y coloquial, con el deseo de establecer una comunicación directa con el país. Es una interpelación que con el tiempo se ha ido volviendo más abierta, más porosa, incluso, más bifurcada, polémica y melancólica. Lo que sí parece sacarse en claro es que el manifiesto de Tráfico, dentro de sus demandas, pone en primer plano la necesidad de un reajuste tonal y político en la poesía, la clara entrada y propagación del registro conversacional, pero también la incomodidad dentro del poeta dentro de su clase social (desligada de sus lugares menos favorecidos, ajena a su “timbre”, pero con la avidez de conocerlo y palparlo más de cerca). Dentro de estos malestares, puede pensarse que el *sí* es además un programa deseoso que incluye la mirada a las capas más atribuladas y oprimidas del país. Tomo de nuevo, no dos, sino tres fragmentos. Trato de leerlos rejuntados y busco en estas fricciones trazas poéticas y políticas, cómo una y otra van confluyendo y tal vez permeándose:

Queremos para nosotros, para la vocación poética en Venezuela, un resultado diferente; por eso, elegimos sincerar desde ahora mismo la voz de nuestros poemas y decimos que, no pudiendo asumir como nuestro –porque sonaría a eterna impostación en nuestros textos– el timbre vocal de un proletariado, de un campesinado, de una población marginal de los que nos separó la sociedad clasista a través de familia, colegios y universidades, queremos y debemos hablar en nuestra obra como lo que efectivamente somos: hijos de una clase media cuyos paradigmas vivimos mitad como cómplices y mitad como renegados⁷⁵

Pasajeros transitorios, diurnos, poetas: nuestra propuesta nace de una necesidad poética –política– histórica, la necesidad que atraviesa nuestra Venezuela de hoy,

⁷⁵ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.115).

confundida entre el marasmo y el derroche, entre el lujo fastuoso y las carencias apremiantes de la capa marginal⁷⁶

Mientras tanto, en esta hora incolora, a menudo nauseabunda, de la democracia petrolera, sólo nos queda sincerar al máximo la relación del poeta con Venezuela. Y es que sucede que, en épocas inmediatamente anteriores (allí tenemos a la generación de 1958, por ejemplo), el trabajo poético en nuestro país actuó sobre el fondo de un distinguido camuflaje⁷⁷

Puede hablarse de una modernidad en el *sí*, pero también de *actualidad* en algunos de sus presupuestos, sobre todo en la crítica a la situación política y el llamado a “sincerar”. Y tal vez en el momento de su aparición, pudo haber pasado por inesperada y estridente. ¿Quiénes, en los comienzos de los ochenta, años de consumo y fiesta petrolera, cuando las mencionadas “capas” no eran –al parecer– tan visible, o al menos no habían conseguido su “manifestación”, podían estar pensando en invocar a la Comuna? Pero hoy, cuando los duros y temibles ejercicios del poder acompañados de enormes aparatos de propaganda se imponen a diestra y siniestra, puede leerse el “sí” de Tráfico como el vivo reclamo de un grupo de poetas que se detuvo a pensar el sentido de su vocación y hacer algo así como el examen de consciencia de su situación política dentro de la cultura venezolana. Pero estas respuestas, más bien, aparecerán con los años. Su alcance no es inmediato. En todo caso, más allá de las posturas de sus miembros ante el manifiesto, debo advertir que una de los rasgos que más me interesa está en su ritmo verbal, la forma acompasada de las ideas, condensadas en cierta música, casi envolvente, su elegancia expositiva, casi lujosa, tal vez demasiado para las tribulaciones que quiere explorar. Eso sí: jugosa pieza ensayística coral, propone su aventura valorativa, la pone a circular con todo lo vivo y no escrito que tiene un país. De esas fuentes bebieron los poetas del *sí* en su anhelo de una experiencia más popular de la cultura; el tráfico, sí, los comercios, altos y bajos, las transacciones con la

⁷⁶ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.110).

⁷⁷ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.113-114).

música, la sentimentalidad y una forma de situarse en el contexto latinoamericano, cuyas raíces se remontan a la tradición intelectual del siglo XIX⁷⁸. Todos estos puntos, me parece, ya fuera de las tentaciones programáticas, bien podrían rastrearse como las fértiles ramificaciones, nunca literales, en sus obras posteriores, cuyas pistas habría que seguir con atención, sobre todo porque con el paso de los años se han metamorfoseado de manera notable, pero siguen ahí, unas veces de manera tenue, otras más evidente:

levantamos la causa de una poética que se atreva a explorar a fondo, sin batas ni guantes de químico incontaminado, pero también sin flux y sin corbata, la sentimentalidad que exhibimos frente al mundo nosotros, los bastardos latinoamericanos, los salvajes periféricos de Occidente: nuestra sentimentalidad de telenovela y de ranchera, nuestro viejo bolero emocional, nuestro tango impenitente, el patetismo que nos brota en procesión de Viernes Santo o en reyerta de taberna, la cursilería que se entreteje con la red social de nuestra manera específica de vivir el afecto. De este modo, asumimos el horror que siente la poesía tradicional frente a nuestro sentimentalismo híbrido, mestizo de puro guaguancó o quena indígena, con la ironía desdeñosa que nos inspira toda la discreción burguesa, quirúrgicamente fría para sentir relaciones viscerales con el mundo pero implacablemente “racional” a la hora de expoliar lo que no siente⁷⁹.

⁷⁸ Carlos Monsiváis, para situar las “versiones de lo popular”, escribe en *Aires de familia*: “Si a los textos de historia se les encomienda el aprovisionamiento de símbolos, leyendas, mitos y realidades, a los escritores se les encarga las descripciones de costumbres y la creación de personajes y atmósferas reconocibles e irreconocibles; se les encomienda, en suma, los estímulos que anticipen la fluidez del destino nacional, y si se puede del propósito civilizador. Y los escritores proceden, a sabiendas de que les rodean el atraso, la inhumanidad de los caudillos, la indiferencia de la sociedad (Editorial Anagrama, Barcelona, España, 2000, p. 13). En medio de este complejísimo proceso, tal vez Monsiváis no haya tomado en cuenta que lo anterior también implica el “aprovisionamiento” y la creación de mitos o espejos donde la historia local pueda reflejarse. Los manifiestos literarios, en especial el de Tráfico, se sitúan en ese borde. De nuevo me pregunto: ¿tendrá que ver esto con lo que Pantin llamará –muchos años más tarde– “populismo literario”?

⁷⁹ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.112).

El “sí” corregido, las voces particulares
(relecturas, polémicas y contestaciones)

*me doy cuenta
hoy, que ya no lo haría, que ahora ¡NO!*
Igor Barreto, “Carta circunstancial a Rafael Castillo Zapata”⁸⁰.

*Tú mismo, Igor, has seguido escribiendo, traficando con muchos de los
ideales que nos unieron hace treinta años*
Rafael Castillo Zapata, “De un traficante a otro”⁸¹.

Después de la redacción del “Sí, Manifiesto”, los poetas se encargaron de difundirlo por las calles y hacer recitales –tanto en Caracas como en el interior del país– para plantarse ante la ciudad letrada como un grupo literario. Hay un galicismo que puede resumir parte –solo parte– del asunto: *épater le bourgeois*. Pero intentaré ser mucho más claro todavía: dicha “patada”, más que a la burguesía y sus hábitos, si se trata de apegarse a la típica (tópica) retórica revolucionaria, al menos desde el *Manifiesto comunista* en adelante, se mueve aquí en un plano más doméstico y tal vez secreto. Es un gesto que apunta a la tradición poética consolidada del momento y a las corrientes expresivas que se propiciaban en Calicanto, para nada exterioristas, ni politizadas, ni menos aún ganadas para los manifiestos, los gestos vanguardistas y las pequeñas –o grandes– revueltas en el sistema literario local. Dicho de una vez a la manera de Pantin: los traficantes querían hacer una poesía *fuera* de la casa. Y es que en el número 10 de *hojas de calicanto*, la revista que los mismos integrantes del taller que dirigía Antonia Palacios se encargaban de editar, Pantin ya preparaba el terreno para la entrada del tema y en gran medida anunciaba las propuestas que Tráfico explayará apenas un poco más tarde en su manifiesto. En primera instancia, su reflexión plantea –

⁸⁰ Ver anexos (p. 267).

⁸¹ Ver anexos (p.270).

entre otras demandas– “la correspondencia entre creación estética y contexto social”⁸². Basta volver por un momento a una de las frases del manifiesto traficante para corroborar cómo plantean el asunto de manera más clara. ¿En qué sentido? “Para nosotros”, anota Pantin, “ser poetas representar salir, en éxodo consciente, del monólogo dentro del cual quiere encerrarse buena parte de nuestra generación”⁸³. Hay una pregunta sobre las posibilidades del poeta en la ciudad, como ya se sabe, lo cual pasa también por establecer un tipo de relación particular con el lenguaje y sus posibilidades⁸⁴.

Tal cosa se puede apreciar en otro gesto que podría encuadrar un tanto más el asunto. El propio Rojas Guardia lo recuerda: en los momentos más proselitistas de Tráfico y su recién publicado manifiesto, los poetas se fueron a la calle y los bulevares a repartirlo entre la gente. Uno de los lugares fue la entrada de la Galería de Arte Nacional. En ese entonces Rojas Guardia puso en las manos de Francisco Pérez Perdomo un ejemplar del documento en cuestión⁸⁵. El poeta, recuerda Rojas Guardia, al dar una primera hojeada al texto, no

⁸² Mucho más adelante, casi al final, agrega lo siguiente: “Frente al terror que significa una poesía aburguesada (anulada) es preciso correr algunos riesgos, por ejemplo, una poesía que asumiera nuestra característica de ser físico y alienado, inmerso en una ciudad (un país) monstruosa o amable pero real. Que el poeta puede en ocasiones ser evasivo se verifica en su reacción frente a una cultura de la cual es partícipe (ve t.v., toma Coca-Cola, paga luz, teléfono y agua, etc.). Su respuesta frente a un hecho concreto (casi una mortificación metafísica) es significativa desde el momento que conforma un intento de reorganizar el universo inmediato, tomando como referencia ideal un espacio excluyente (sic) un útero perfecto, intelectual o mítico. Resulta obvio (como obvio es que pagamos luz, teléfono y agua) que podríamos dirigir el foco de atención hacia aquellos que verdaderamente promueve la formulación del deseo ante la frustración, es decir, la realidad, es decir, la calle” (Nº 10, año 2, septiembre 1980, p. 29, ver anexos, p. 274). La posición de Pantin ha variado con los años: basta leer sus declaraciones a la prensa en las últimas dos décadas y poemarios como *País –y Bellas Ficciones–* para comprender, más bien, cómo en muchas ocasiones, por no decir que todas, hay una toma de posición ante la realidad.

⁸³ Op. cit (p.111).

⁸⁴ Un particular retrato de las tensiones internas de Calicanto lo hace Rafael Arráiz Lucca: “La naturaleza plural de estas reuniones no soportaba más; dejaron de convivir el afán experimental, despersonalizado y enfáticamente textual de un Alberto Guaura y la arbitrariedad estética de un Igor Barreto, el esencialismo y la trascendencia aforística de Vasco Szinetar y la naciente lucidez irónica de Yolanda Pantin” (“Guairé y Tráfico: el deseo de indagar en otros espacios. Revista *Criticarte*, 1986, p. 16).

⁸⁵ En un ensayo de *La otra locura* –“¿Para que Tráfico ya no exista?”– Rojas Guardia hace plantea la oposición del grupo ante la llamada generación del sesenta (Gerbasí, Estrada, Cadenas, Palomares, Crespo,

pudo evitar la turbación en el rostro, puesto que en gran medida su poética era atacada (aquí una variante local y modesta del *épater*: los poetas de una generación emergente plantean su cuestionamiento a la anterior, más consolidada; un empujón, se diría, un codazo, un gesto punzante, chocante); pero más allá de las anécdotas y los disensos *hacia afuera*, me interesa ahora detenerme en los cuestionamientos *dentro* Tráfico; unos sutiles y amistosos, otros más frontales, comenzaron mucho más temprano de lo imaginado. Basta revisar la apostilla que Alberto Márquez incluye al final de su primer y único poemario publicado hasta la fecha, *Circulación de la sangre*. No deja sorprender el contenido de la nota. Fechada en el año 1989, de tono siempre cordial, pero firme, se trata de un sereno ejercicio de ponderación y distancia, como una posdata dejada caer por no dejar, tal vez para dejar asentado mucho de lo que por las vías más líricas cuesta muchísimo encausar. Entonces, Márquez, antes de los intercambios más fuertes y las confrontaciones de puntos de vista que vendrán dos décadas más tarde, dentro de las cuales él, Márquez, dicho sea de paso, siempre será un silencioso espectador, parece llamar a cierta moderación en torno a las expectativas de lo que puede hacer el poeta dentro de la ciudad, el alcance de los grupos literarios y sus afanes disruptivos.

En el texto de Márquez, la consabida retórica revolucionaria del “Sí, Manifiesto” desaparece. Más que el ejercicio del militante fervoroso, una confesión asordinada, afectiva y cautelosa. Más que el afán polémico, la tonalidad ponderativa, la visión que quiere

Chacón, entre otros): “Opusimos, pues, a aquella <<noche>> poética (es el caso paradigmático de Pérez Perdomo), la de la magia (ad) e (in)vocativa, la que visualiza al poeta como un hechicero o un brujo del lenguaje o de los fantasmas, un <<credo de poesía diurna>> a través del cual el creador lírico se reencontrará con la sucia y cotidiana luz de la historia concretísima de los hombres, entendiéndose a sí mismo como un productor, como un trabajador de los códigos de su cultura, como el sujeto, antes que nada, de una práctica (práctica social, puesto que es imposible concebir algo más social que el lenguaje)” (p. 154).

abarcar los diversos matices de una situación desde la visión retrospectiva⁸⁶. Por lo pronto quiero copiar y seguir glosando la nota autocrítica con la que Márquez cierra su poemario. A veces, sospecho, más que una poética (¿una política?), parece una acotación pudorosa, casi una disculpa al lector por haber dado a la imprenta sus versos, tal vez la variante muy personal de esa *pena retrospectiva* que he asomado en páginas anteriores y *sí* se ha manifestado en Pantin, Castillo Zapata y Barreto (cada uno con sus modos particulares, a excepción de Miguel Márquez); como así podrá corroborarse, bien puede tener el rostro del duelo y una melancolía⁸⁷ que irá propagándose con el paso de los años, la necesidad de los ajustes de cuentas, la renegación y hasta la puesta al día del manifiesto, las posibles vertientes de lo que podría considerarse un legado, sus ecos y expansiones retóricas, sus filiaciones políticas. Dice así Alberto Márquez:

Estos poemas son la labor de varios años. No sé, por ello, si eso que llaman coherencia o unidad se encuentre en éste, mi primer libro. Algunos de ellos fueron publicados en revistas y periódicos, básicamente aquellos escritos en lo que podría llamar la época de Tráfico; grupo de poetas y de amigos al que pertencí y en el que pretendimos, con mayor o menor ingenuidad, dar un giro a la poesía venezolana integrando elementos de la cotidianidad y de la historia inmediata que le otorgaran a nuestros poemas una corporalidad más cercana al venezolano de nuestro tiempo. Lo que sucedió con el grupo ya forma parte de la historia literaria más reciente de nuestro país; no voy a caer en la tentación de hablar de su desarrollo o su muerte. Lo importante a mi manera de ver, de este o de cualquier otro grupo literario, aparte de la oxigenación que presentan en cuanto interpelación del espacio poético existente, son las distintas voces que se van abriendo camino, las voces particulares de cada uno de los integrantes. Ya todos mis compañeros de grupo han ido publicando y el valor del trabajo de cada uno es más productivo leerlo en las grandes diferencias que demarcan que en la supuesta ordenación en torno a un proyecto común. Hasta ahora solamente faltaba por publicar este que está hablando, y no lo había hecho o no se había planteado hacerlo, por la paradoja casi matemática de dos características que pueden ser mortales para un poeta que se inicia: el deseo de perfección y el miedo, mejor sería decir terror, pánico a aquellas páginas que se escribieron con trabajo, dolor y gozo no sean más que una *summa* de páginas de corrección y de olvido, como diría el poeta de *Soneto al aire libre*, mi amigo, mi

⁸⁶ Más adelante trataré el repentino silencio de Márquez, su instalación detrás de la página bajo la figura del editor y corrector de estilo. Con los años, además, Márquez se ha vuelto un muy fino ensayista, con incursiones muy espaciadas en revistas, prólogos, presentaciones de libros. Sigue flotando la pregunta sobre su relación con la poesía (tal vez alguien con una relación tan intensa con el lenguaje deba practicarla, así sea ocasionalmente, en silencio).

hermano. La perfección no puede ser sino un deseo, eso es lo propiamente humano. Querer ir más allá, por contradictorio que parezca, puede llevarnos más bien a la verja de enfrente: la esterilidad, la muerte. Los poemas que aquí entrego hablan de un hombre de la ciudad, el único substrato al que pertenezco. Sensaciones y sueños de un hombre de ciudad, aunque ésta no aparezca por ninguna parte. Un ser anónimo en una ciudad anónima. Una persona⁸⁸.

Márquez, por qué no suponerlo, fue el primero en cerrar –al menos desde esta mirada– el círculo del entusiasmo en torno al manifiesto de Tráfico. Y lo más significativo es que tal cosa ocurrió al final de la década que lo vio aparecer. No es que los grupos literarios no sean importantes, dirá Márquez con tono calmo, más bien –y no quiero dejar pasar este giro suyo– representan espacios de “oxigenación” e “interpelación” dentro de la poesía, pero lo definitivo –pareciera insinuar el autor– no estará en los afanes de los proyectos colectivos y en la voluntad programática vanguardista que apuesta por “la supuesta ordenación en torno a un proyecto común”, sino en “las distintas voces que se van abriendo camino, las voces particulares de cada uno de sus integrantes”. Márquez, dentro de esta perspectiva, retoma y responde tal vez uno de los pasajes del manifiesto donde se pone en mayor evidencia las tensiones –y las tentaciones– más políticas que pueden manifestarse a partir de la poesía⁸⁹ (y con ella, desde luego). En algún momento, el autor de *Circulación de la sangre* dijo sí, en coro, él y sus amigos, pero con el paso de los años –he aquí el desplazamiento que más

⁸⁸ Op. cit (p. 40-41).

⁸⁹ Me refiero al apetito de intervención que muchas veces se despierta, durante ciertos momentos de convulsión histórica, en los poetas, los artistas y los intelectuales en general, sobre todo los muy vinculados a los programas estéticos que ensayaron las vanguardias desde principios del siglo veinte, pero también similar inclinación aparece en ciertas voces solitarias que emergen con propuestas y visiones críticas sobre tantos conflictos sociales que de una forma u otra se vuelven *el asunto* de sus obras. Pasolini, de nuevo, es un caso evidente: afín al pensamiento gramsciano, sin estar afiliado a un grupo literario, aunque sí afín al Partido Comunista Italiano (PCI), buena parte de su obra está recorrida por un talante persuasivo, cuestionador, incluso, hasta con la propia condición *intelectual* (pongo la palabra en cursivas para subrayar de entrada el carácter problemático de la noción y mucho más si se vincula con la poesía). Dos preguntas, lo quiero reiterar, se hace en “El caso de un intelectual”: “¿Dónde está el intelectual? ¿Por qué existe y cómo?” (op. cit., p. 46). Estas preguntas, en “Diario para un condenado a muerte”, se convierten en una suerte de pena: “Quedan los intelectuales, los bufones de la corte, como yo, por ejemplo, que me desahogo en estas tristes páginas de impotente, incapaz de una práctica auténtica, tan solo capaz de velar por su conciencia” (p. 98). En este sentido Tráfico pretende interpelar, con un “sí”. Y a su vez, Barreto, en la celebración de los treinta años del grupo, más tajante, soltará su vehemente exclamación: *ya no !NO!*

me interesa— ese *sí* toma otros matices, se dice en voz baja, en comillas y hasta con signos de interrogación; es un *sí* que casi se vuelve, por qué *no* decirlo, más tarde silencio. El pasaje del “Sí, Manifiesto” al que me refiero es el siguiente (y lo contrasto con otro fragmento de Márquez, puesto en cursivas, para hacer notar la distancia entre los deseos del *manifiesto* y los del poeta cuando se queda *hablando solo*):

Repetimos: contra el signo, el craso signo icónico del texto, optamos por la voz, por la interlocución que pone a circular el poema en el circuito de un diálogo concreto, no con un lector sin rostro, sino con los hombres y mujeres que en la fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han perdido la costumbre (costumbre secular que extravió el rumbo) de escucharse a sí mismos en el vértice unánime de la voz del poeta. Este último siempre fue, antes de que la modernidad nos dejara hablando solos, el intérprete de vivencias colectivas, aquel cuya palabra congregaba los ecos de la ciudad y los caminos⁹⁰.

*Los poemas que aquí entrego hablan de un hombre de la ciudad, el único substrato al que pertenezco. Sensaciones y sueños de un hombre de ciudad, aunque ésta no aparezca por ninguna parte. Un ser anónimo en una ciudad anónima. Una persona*⁹¹.

El poeta sigue hablando solo, no ha dejado de hacerlo, es lo que se puede colegir en el texto de Márquez y su “corrección” al *sí* aquí tratado. Para muestra, de nuevo, la reflexión que le adosa a su primer libro de poesía. Es significativo que haya querido integrarla ya al final, cuando tal vez podría haberlo planteado como un texto suelto en la prensa, o en alguna revista literaria de la época, tal vez un elemento más para continuar la discusión sobre las verdaderas posibilidades políticas del poeta: si de verdad pueden los otros —la sociedad y sus *doxas*, la opinión pública, la prensa, los amigos— escucharse en él, hasta qué punto puede ser posible y hasta qué punto el poeta no hace sino escucharse a sí mismo, al menos intentarlo; y mientras mejor lo haga, por qué no, tal vez pueda lograr que otros lo escuchen y *se escuchen* en su voz, pero el asunto se pone mucho más peliagudo cuando lo anterior

⁹⁰ En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.111).

⁹¹ Op. cit (p. 40-41).

pasa por la tentación de establecer estas perspectivas dentro de un programa ideológico⁹². Hablar solo, entonces, solo y anónimo, por la ciudad y sus caminos, apenas con las sensaciones y los sueños auestas (!): se me antoja pensar que la de Márquez fue una ruptura callada, o una *apertura* sin tanta estridencia. Pero muchos años más tarde, hay que apuntarlo, en la celebración de los treinta años de Tráfico, este movimiento se volvió un tanto más apasionado y confrontativo. El *flyer* del evento será apenas un anuncio, o tal vez el “disparador” (basta detenerse en los soportes institucionales que lo acompañan):

República Bolivariana de Venezuela
CELARG
 Fundación
 Centro de Estudios
 Latinoamericanos
 Rómulo Gallegos

EL MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA
 A TRAVÉS DE LA FUNDACIÓN CELARG INVITA AL RECITAL

EN / CLAVE POÉTICA

HOMENAJE AL GRUPO TRÁFICO EN SU 30º ANIVERSARIO

ARMANDO ROJAS GUARDIA * MIGUEL MÁRQUEZ * RAFAEL CASTILLO ZAPATA

MIÉRCOLES 22 DE JUNIO DE 2011
 6:00 P.M.
 BIBLIOTECA ISAAC J. PARDO
 FUNDACIÓN CELARG, AV. LUIS
 ROCHE CON 3ERA TRANSVERSAL,
 ALTAMIRA. ENTRADA LIBRE

CULTURA
 Cokachi México
MISIÓN
SOCIALISTA

PODER CULTURAL
PODER POPULAR

Gobierno Bolivariano de Venezuela | Ministerio del Poder Popular para la Cultura

200
 BICENTENARIO

⁹² De seguir a Pasolini, las potencias de intervención del intelectual son más que limitadas. “De hecho, decía yo”, anota el italiano en el texto ya citado, “el intelectual está atrapado en el seno de la burguesía (y confinado en el *ghetto* donde están los poetas, no obstante dotados de crédito), y para el mundo obrero no es sino un testigo *externo*” (p. 46). En Tráfico, vistas así las cosas, los poetas, desde esa condición “externa”, no desean sino acercarse a una vivencia más intensa —¿más compenetrada, más consciente?— del país y sus contrastes socioeconómicos, dado que los mismos autores del manifiesto se asumen —cabe recordarlo una vez más— como “hijos de una clase media cuyos paradigmas vivimos mitad como cómplices y mitad como renegados”. Hay, entonces, un *límite* y una *apertura*, tal vez el deseo de no hablar más en soledad, sino en coro, así sea por un momento. Justo esta es la tensión que pone en evidencia Márquez y de alguna manera seguirá viva en la polémica de los treinta años de Tráfico.

Lo primero por decir: en la celebración no participan todos los que fueron miembros de Tráfico. De hecho, el propio Alberto Márquez sí fue, pero en calidad de asistente (recuérdese: él –dentro de los amplios márgenes de la anonimia– va con sus sensaciones y sueños por los caminos, sin duda otra forma –y muy personal– de “traficar”). Aquí una primera distancia y al mismo tiempo una complicidad solidaria –para seguir las palabras de su epílogo– con el hermano y los amigos, con el hermano-amigo, los amigos-hermanos. Por otra parte, Pantin y Barreto –también amigos-hermanos de Márquez, valga decirlo– dijeron *¡no!*, no participaron, ni se presentaron en el homenaje (la reflexión sobre este día está en el inédito tomo IV de los *Tratados* de Castillo Zapata, subtitulados *La exuberancia de la nada*). Estas presencias y ausencias podrían de pronto no ser tan elocuentes si no pusieran en evidencia las formas en que cada uno de los poetas se relaciona con el “Sí, Manifiesto”. Aquí el meollo del asunto y la médula de las discusiones venideras. Por una parte, Rojas Guardia y Castillo Zapata, cada uno a su manera, aprecian la experiencia de Tráfico como un legado que no debe ser desdeñado, por tratarse además de una necesaria irrupción generacional. Alberto Márquez, tal vez como Bartleby el escribiente, *preferiría* no agregar mucho más a lo que ya dejó dicho en 1989⁹³. Al final, pareciera que la confrontación más directa está en las visiones de Tráfico que tienen Barreto y Pantin ante la de Miguel Márquez (y viceversa, claro). Si bien en Barreto y Pantin se hace evidente un rechazo a toda vinculación del manifiesto traficante con las formas de asumir los asuntos de la cultura existentes dentro del chavismo, cosa que a su manera Castillo Zapata, Rojas Guardia y Alberto Márquez también harán evidente, Miguel Márquez, por otra parte, no piensa así;

⁹³ Años más tarde, en el contexto del octavo Festival de Lectura Chacao (2016) hubo otra reunión parcial: Pantin, Barreto y Castillo Zapata dieron un recital de poesía en la Plaza Francia de Altamira, denominado “Jamming traficante”. Alberto Márquez, igual, estuvo dentro del público. A uno de los organizadores del evento, amigo de Márquez, ante la sola insinuación de que participara en el homenaje, se limitó a responderle entre risas: “ni empieces”.

más bien, considera que Tráfico tiene vigencia su vigencia en el contexto de las políticas culturales del chavismo, así lo ha afirmado en más de una oportunidad⁹⁴. Desde estas diferencias –la conjetura no es nada difícil– se abrió el intercambio de opiniones, a pocas semanas del recital celebratorio, entre julio y agosto del año 2011. Basta ver el contraste entre el *NO* de Barreto y la “Respuesta a Rafael” de Pantin con la entrevista que el sábado 11 de junio del 2011 Carmen Isabel Maracara le hace a Miguel Márquez para el semanario *Todos adentro*: las propuestas de Tráfico, desde su mirada, como decía, encajan directamente con el discurso chavista. Desde este lugar Márquez pondera y rescata la propuesta de Tráfico: “También el grupo apostaba por los más humildes, por las inmensas mayorías explotadas, dentro de una crítica tremenda y feroz a la democracia petrolera, a la Venezuela saudita, a la democracia burguesa y puntofijista”. Con Tráfico, además, complementa Márquez, ocurre “la apuesta concreta por los más ofendidos dentro de una construcción nacional que lleva en el corazón de lo que ocurre a esas capas marginales hoy convertidas en voluntad popular y en programa de gobierno”.

Estos dos puntos –apenas esbozados en la mencionada entrevista– se desplegarán con mayor precisión en una reflexión que me hizo llegar el mismo autor (completas en los anexos), vía correo electrónico, la cual fue leída el 19 de noviembre del 2014 en la ciudad

⁹⁴ La diferencia entre las visiones la recoge muy bien Karina Sainz Borgo en *Cuatro reportajes, dos décadas, una historia: Tráfico y Guaire, el país y sus intelectuales* (Fundación para la Cultura Urbana, Caracas, 2007), sobre todo en una entrevista que sostiene con Pantin: “Hace poco me encontré con Miguel Márquez en un acto público y él me dijo: ‘¿Te das cuenta, Yolanda, de que es ahora cuando el manifiesto de Tráfico está vivo?’ Yo le dije: ‘¿En qué sentido, Miguel?’ (p. 204). La conversación de la escritora con Pantin data del año 2004 (también conversó con Márquez). El poeta, en este sentido, le dijo: “Era salir del poeta solitario para entrar en una poesía que le diera algo al hombre de la calle que espera una palabra –aclara Miguel Márquez con respecto al manifiesto– y que, ahora más que nunca, tiene vigencia el discurso de Tráfico. Si en ese momento era una aspiración, ahora, cuando el país tiene una democracia participativa, donde las grandes mayorías tienen un deseo de organizarse y entrar a ser sujetos de la historia, ahora, es en ese encuentro con la mayoría cuando el manifiesto adquiere vigencia, se convierte en un propósito de Estado” (p. 205).

de Mérida, en ocasión de la Feria Internacional del libro de Venezuela (2014) que se propuso como parte de sus actividades homenajear a los grupos literarios del siglo XX.

Dentro de ese contexto Márquez hizo su revisión personal de Tráfico:

...si estoy aquí y con todo mi agrado, es porque lo considero una responsabilidad, en el entendido de responder a esta invitación, a este homenaje, como escritor comprometido con las políticas que puso en práctica Hugo Rafael Chávez Frías desde que llegó el pueblo al poder, y como alguien que todavía lee las páginas de ese manifiesto del grupo Tráfico con un gran entusiasmo; similar al que viví hace ya treinta y tres años⁹⁵.

El otro pasaje que me interesa resaltar de Márquez, bastante significativo, no solo por las distancias que establece son sus entonces compañeros de avanzada, sino por el deseo de introducir y actualizar dentro del contexto sociopolítico del momento lo que desde ya podría llamarse el programa de Tráfico –exteriorismo, interpelación, sintonía afectiva con los márgenes; la calle, lo popular, sus múltiples expresiones como la vía regia para encontrarse con la poesía, todo inscrito dentro de una tradición latinoamericana que al menos arranca en Martí y el chavismo, muy a su manera, la trata de fagocitar en su discurso– dentro de las más recientes convulsiones y confrontaciones de los últimos años en la política –y por extensión en la cultura– venezolana; si en otras ocasiones se ha dicho que la poética puede –y cómo lo hace– volverse política, en este caso –y para retomar la figura– Márquez agrega a lo ya dicho la voluntad de *aggiornar* las proposiciones del “Sí, Manifiesto”, reubicarlas dentro del actual contexto histórico para demostrar la actual pertinencia de aquel gesto, sin un punto de pena retrospectiva, sino más bien –lo ha dicho así el poeta– con *entusiasmo*. De entrada me interesa el problema que anuncia esta situación, es decir, las diversas formas de asumir un legado entre cada uno de los integrantes y las visiones tan contrastantes que de este ejercicio pueden resultar. Ante el

⁹⁵ Ver anexos (p. 256).

silencio de Alberto Márquez, los balances críticos de Rojas Guardia y Castillo Zapata, la “respuesta” de Pantin, el “NO” de Barreto, Márquez, Miguel, planta su entusiasmo. El siguiente pasaje de su reflexión, bastante largo, entrevera su actual ponderación con fragmentos del “Sí, Manifiesto”. De alguna manera, como en esas películas en las que el pasado y el presente comienzan a entremezclarse, a través de las facultades transfiguradoras de la memoria, Márquez comienza la escritura de su propio *fundido*, la constelación del pasado y el presente, lo vivido y lo recordado –sin duda, todo un ejercicio de apropiación y rescritura que abre la discusión sobre las lecturas del “Sí, Manifiesto”– en un solo gesto; otra forma, no puede quedar más claro, de *manifestarse*. ¿Qué buscaba, según Márquez, Tráfico?

El repertorio era ambicioso: uno, que el poeta regrese al mundo de la historia, a la vida concreta de los hombres y mujeres; dos, salir del esencialismo y de los ismos dominantes para el momento (telurismo, surrealismo, magicismo, trascendentalismos, etc.); tres, reconocer públicamente de dónde sale esta necesidad del movimiento, así decía el manifiesto: “nace de una necesidad poética –política– histórica, la necesidad que atraviesa nuestra Venezuela de hoy, confundida entre el marasmo y el derroche, entre el lujo fastuoso y las carencias apremiantes de la capa marginal”; cuatro, ir metafóricamente al centro de Caracas, a las ciudades satélites, al interior entero, al pueblo y su manera de sentir y de pensar, saliendo de esta manera de la geografía política del este caraqueño; cinco, una respuesta crítica al medio estético socio-cultural; seis, otro tipo de poeta, oigamos: “Para nosotros ser poetas representa salir, en éxodo consciente, del monólogo dentro del cual quiere encerrarse buena parte de nuestros compañeros de generación. Creemos que en poesía no es la rotación de los signos en el texto lo que constituye la clave estética del poema, sino la forma en la que accede al oído de los otros la voz de una experiencia humana”; siete, un diálogo con “los hombres y mujeres que en la fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han perdido la costumbre (costumbre secular que extravió el rumbo) de escucharse a sí mismos en el vértice unánime de la voz del poeta”; ocho, ubicarse en una tradición literaria latinoamericanista, así dice: “El poeta, antes de que la modernidad nos dejara hablando solos, era el intérprete de vivencias colectivas, aquel cuya palabra congregaba los ecos de la ciudad y los caminos. En América Latina, sobre todo, ¿qué escandalosa ‘profesionalización’ del oficio poético quiere separarnos ahora de la más entrañable tradición moral de nuestra letras: la que concibe la palabra como quería Martí, echándose a la suerte de compartir su canto con los oprimidos de la tierra?”; nueve, “la exigencia de una poesía que sirva, repleta de una contundente eficacia, la misma que ostentan un vaso, un arma o un automóvil, porque el arte empieza allí donde los hombres necesitan responder desde la plenitud de su conciencia a las exigencias de la situación particular”; diez, una poesía necesaria y solidaria; once, “levantamos la causa de una poética que se atreva a explorar a fondo, sin batas ni guantes de químico incontaminado, pero también sin flux y sin corbata, la sentimentalidad que

exhibimos frente al mundo nosotros, los bastardos latinoamericanos, los salvajes periféricos de Occidente: nuestra sentimentalidad de telenovela y de ranchera, nuestro viejo bolero emocional, nuestro tango impenitente, el patetismo que nos brota en procesión de Viernes Santo o en reyerta de taberna, la cursilería que se entreteje con la red social de nuestra manera específica de vivir el afecto”; doce, una poesía “de sociología y de política, de economía y de historiografía, de giro de lengua oral y de estribillo musical, de estadística y argot de suburbio. Poesía, entonces, situada en el centro hirviente de la vida social y no en los desiertos ontológicos donde proliferan breviaros de la podredumbre”; trece, “Nosotros creemos que la vieja consigna de Vallejo se mantiene: si el cadáver, ay, sigue hoy muriendo ante nuestros ojos impotentes, sólo será la masa compacta de los expoliados lo que lo resucite desde el único lugar donde es posible concebir el vértigo radical de las transformaciones: desde abajo, desde la base. Cuando Lázaro se levante otra vez de su sepulcro para movilizar, como hace dos décadas, las aspiraciones populares del país, nosotros sabremos que la poesía, la poesía concreta y no la virtuosista de los textos, estará gobernando la insurgencia”; catorce, “Mientras tanto, en esta hora incolora, a menudo nauseabunda, de la democracia petrolera, sólo nos queda sincerar al máximo la relación del poeta con Venezuela”; quince, “elegimos sincerar desde ahora mismo la voz de nuestros poemas y decimos que, no pudiendo asumir como nuestro –porque sonaría a eterna impostación en nuestros textos– el timbre vocal de un proletariado, de un campesinado, de una población marginal de los que nos separó la sociedad clasista a través de familia, colegios y universidades, queremos y debemos hablar en nuestra obra como lo que efectivamente somos: hijos de una clase media cuyos paradigmas vivimos mitad como cómplices y mitad como renegados”⁹⁶.

Un punto de vista radicalmente distinto ha sido el de Barreto. En el contexto de la celebración de los treinta años de Tráfico, publicó “Contra el Sí, Manifiesto”. Las utopías, afirma, crean pesadillas de todo tipo. Lo del manifiesto fue, en definitiva, “la última trastada utópica”. Sin más, se trata de “un acto de simulación (queríamos ser radicales de izquierda), una puesta en escena ideológica que podría ser leída como la fiel prolongación del discurso de una generación (la del 58)”⁹⁷. Barreto, además, como en una suerte de contraposición a la lectura de Márquez, además de distanciarse del evento y preguntarse sobre los porqué de la celebración de esta “trastada”, explica más bien que se trata de resistir, ¿pero de qué manera, bajo qué condiciones? Lo aclara con su personal retrospectiva. Se trata de una enmienda a lo *manifestado* que cierra, además, con una pregunta incómoda (en sí misma, me parece, ya asoma más de una respuesta, lo cual hace

⁹⁶ Ver anexos (p.256).

⁹⁷ Ver anexos (p. 265).

pensar que toda la discusión sobre el manifiesto traficante se mueve entre cómo se establecen las relaciones de lejanía y distancia –la melancolía y el entusiasmo– en el tiempo en relación con esa forma política de asumir la poesía):

Y es que la utopía ha sido una idea en la cultura venezolana que ha terminado engendrando pesadillas: literarias, universitarias y sociales. Por resistir contra esas formas de poder que se comen a los poetas en tajadas, fue que Yolanda Pantin y yo emprendimos muchos años después la edición de la revista *El Puente*. Junto a destacados amigos defensores de la idea democrática, quisimos, entonces, resistir al intento de uniformar al individuo, evitar la pérdida de su rostro, como ocurre en las fotografías de Aziz + Cucher o en los últimos cuadros de Malevich con sus neutros campesinos soviéticos. ¿Cómo despojarnos ahora de la heroicidad de las afirmaciones del “Sí, Manifiesto” para no tener en lugar de nariz, un cuerno de rinoceronte (recuerdo la pieza de Ionesco), o morir de vanidad sobre un trono?⁹⁸

Barreto, además, en su “carta circunstancial” a Castillo Zapata retomará el problema, no sin antes recordar que su misiva ha sido escrita “a destiempo, y muy a la venezolana, /por ser anacrónica, como casi todo lo nuestro”. En otros términos, para seguir con la lectura de Barreto, el problema está en la capacidad de “sintonizarnos con el presente y su carácter provisorio”, lo cual equivale a decir que hay un afán de imponer las ideas sobre las realidades y no al contrario (los apoyos de Barreto para su contestación están en dos poemas de Rafael Cadenas: “Derrota” y “Fracaso”). Justamente por esta vía, precisa, ocurre “el viaje de los intelectuales latinoamericanos durante el siglo XX/ y su romance con el marxismo: *hackers* entregados al loco placer de experimentar con el software de la historia”. Castillo Zapata, riposta con la necesidad de revindicar “ciertos flujos de pulsión utópica”, allí tiene lugar la fuerza que permite la propulsión de las transformaciones, siempre y cuando –el matiz lo hace el propio Castillo Zapata– no se transforme en “control autoritario de la vida”. Barreto, de nuevo, va a la carga. Y repite: ¡no! Detrás de las utopías, dice, hay “un entramado circuito de vergüenzas”. Todo el mano a mano entre Barreto y Castillo Zapata desencadena una discusión infinita y muy rica sobre la pertinencia de las

⁹⁸ Ver anexos (p. 265).

utopías, es decir, en los términos en los que están planteadas las hipótesis que aquí voy probando, la posibilidad de las vanguardias, los manifiestos, las conjuras colectivas de los escritores, los sucesivos –e inevitables– deslindes, las polémicas que desembocan, y cómo cada uno de los puntos anteriores puede tener repercusiones en las obras de cada uno de los poetas aquí mencionados. De hecho, en los ya citados diarios de Castillo Zapata, tras pasar revista del evento en el Celarg, remata: “En el fondo, es Barreto quien termina teniendo la razón⁹⁹”.

Pero de nuevo, entonces, se trata de reflexionar sobre la capacidad de la poesía para afectar la experiencia colectiva, más allá de su propia subjetividad y la de sus interlocutores más cercanos. Mucho de esto viene a cuento, claro, a partir de las contraposiciones ya visitadas y la carta “circunstancial” de Barreto para Castillo Zapata. Es más: el nudo de conflictos que desata la reunión treintañera del Celarg –y las siguientes intervenciones– aquí planteado está detrás de este reclamo:

*Y es que todo viene a cuento Rafael, el Manifiesto de Tráfico
podría ser leído cual tardío amadrinamiento intelectual con el marxismo,
y un poeta como Miguel Márquez y el santurrón de Rojas Guardia
tienen toda la razón al querer revindicar El Manifiesto desde esta perspectiva
de una pulsión utópica conveniente a la nomenclatura socialista de turno:
que es como decir, la pulsión utópica conveniente a una jerarquía insular de turno.
Pero yo,
que repetí en solitario y a coro
aquellas líneas,
contra los balbuceos democráticos de mi país,
me doy cuenta
hoy, que ya no lo haría, que ahora ¡NO!¹⁰⁰*

⁹⁹ La Laguna de Campoma. Primera edición, octubre 2006 (p. 206). Las pruebas finales de esta edición, facilitadas por el autor, si bien están listas para la imprenta, permanecen aún inéditas.

¹⁰⁰ Ver anexos (p.267).

Más allá de los intercambios y las discusiones, no dejo de pensar en una de las sentencias del “Sí, Manifiesto” que más me llama la atención: “se olvidan de la portentosa capa de la historia bajo la cual se desplazan”. Decir lo anterior implica en gran medida proponer que una vocación ganada para la poesía no dejará nunca de estar afectada por las circunstancias más inmanentes. En mayor o menor grado, según la disposición sensible del poeta para captar y transformar en un lenguaje la realidad, la política, la historia, la economía –ya Pound lo ha recalcado– y la política tendrán una presencia. Son “capas” que cruzan la vida y la obra. Tal cosa incita a preguntarse, de nuevo, si un poeta se debe solamente a su necesidad y si en esa necesidad no puede de pronto despertarse algo excesivo cuando aparece la voluntad o la pulsión del programa. Es un gesto, entonces, audaz, el de manifestarse, también un callejón sin salida, y sobre todo una tentación, cuando aparece esa otra necesidad de proponer unas formas determinadas de establecer cuál es el lugar del poeta en la ciudad. Pienso ahora justamente en Theodor W. Adorno. En su *Discurso sobre lírica y sociedad* trata el tema:

Una corriente colectiva subterránea pone fondo a toda lírica individual. Si ésta menta efectivamente el todo y no un mero trozo del privilegio, de la finura y ternura del que puede permitirse ser tierno, la participación en esa corriente de fondo pertenece entonces esencialmente a la sustancialidad también de la lírica individual: seguramente es la corriente subterránea la que hace del lenguaje el medio en el que el sujeto puede ser más que mero sujeto¹⁰¹.

Después de Tráfico, hay que recordarlo, el propio Cadenas pondrá estas preguntas en un lugar más ecuánime: en *Anotaciones* dijo que al poeta le toca, apenas, “ser contraste”¹⁰², por qué no, ante sí mismo y la responsabilidad de su propia experiencia. En todo caso, la salida de un manifiesto viene a ser una voz de los bordes que poco a poco se va moviendo

¹⁰¹ Descarga en PDF (01/04/2015).

¹⁰² Fundarte, Colección Delta, 1983 (p. 31).

hacia el centro. Se trata de un gesto, en el fondo, definitorio y propositivo, pretende establecer diagnósticos y soluciones. Puede oscilar entre la genuina preocupación y el tremendismo. Y hoy, cuando ya han pasado más de treinta años del “Sí, Manifiesto” sería muy interesante solicitarle de nuevo a los entonces integrantes de Tráfico alguna reflexión adicional, pero este sería un ejercicio que desborda los propósitos de estas páginas. Ocurrencias aparte, Tráfico constituyó una sensibilidad que tuvo ecos en poéticas posteriores, basta pensar en Martha Kornblith, sobre todo una experiencia de la amistad y ahora mismo una perspectiva ante el pasado, ya sea de afinidad o rechazo, ante una experiencia común que luego se vuelve solitaria y se cumple en los espacios de la memoria, la evocación y la confrontación¹⁰³. Se me ocurre conjeturar que el “Sí, Manifiesto” sirvió para que cada poeta desplegara sus propias poéticas particulares y las pusiera en camino. Habría que preguntarse, si acaso, qué remanentes del manifiesto pueden aparecer transfigurados en las obras de estos autores y de qué manera se cumplen esas impregnaciones; en qué medida cada una de estas poéticas se planta ante la realidad, cuáles son los matices y las distancias que establecen ante la *corriente colectiva subterránea*. Tal vez esta hipótesis peca de provisional, o frágil, pues se trata de estudiar obras que aún están en pleno progreso, por lo que estableceré –más que conclusiones– asomos, pruebas, tentativas de lectura, acaso la móvil fotografía de un momento captado con las herramientas de la escritura. ¿Será posible pensar el *sí* solo como una poética capaz de moverse

¹⁰³ Sobre la relación del manifiesto y los efectos que produce cuando sus firmantes se confrontan con su visión en la retrospectiva, es pertinente recordar a Santaella: “Todo *manifiesto* tiene dos momentos importantes, uno de *fundación* y otro de *negación*. En un principio, las ideas que se afianzan en su redacción original son coherentemente homogéneas, pues existe un acuerdo tácito entre sus autores que los obliga a sostener, desde un punto de vista ético, una línea clara y comprometida. Este sería, sin duda, el instante de fundación, de afirmación teórica del manifiesto. El momento de *negación*, por contrapartida, es posterior; surge cuando, en el seno del grupo que compone el programa esencial del manifiesto, comienzan a revelarse actitudes y conductas individuales y hasta colectivas que siembran el espíritu de la contradicción en el hasta ese momento, programa orgánico del grupo” (*Manifiestos literarios venezolanos*, p. 9).

sigilosamente en las obras de cada autor? ¿No será una pretensión, además de ociosa, excesiva? ¿No será mejor dejar tranquilas a las poéticas y verlas solo como tal, sin ensancharlas demasiado, ni meterlas en paisajes tal vez demasiado intratables? He tenido estas dudas muy presentes. Tal vez sea momento de suspenderlas. Tal vez. Está la tentación de asumir la poesía desde su consabido “lenguaje autónomo”, capaz de girar sobre sí mismo, pero quizás la raíz del aprieto de los poetas cuando desean agruparse y avanzar juntos –fertilísimo en el terreno de los estudios literarios– esté en introducir más de la cuenta lo que Madame de Staël llamaría el *espíritu partidista*. ¿Por qué no considerarlo? Pero, al mismo tiempo, ¿cómo renunciar a los avances, los yerros y las posibilidades de la vanguardia? ¿No funcionan –a ratos, mientras duran– como una suerte de “partidos” dentro de la literatura? Antes de suspender por un rato la pregunta, dejo caer dos fragmentos de

Mme:

El espíritu partidista es una suerte de frenesí del alma que nada tiene que ver con la índole de su objeto. Remitirlo todo a ella y percibir sólo lo que puede unírsele, es ver sólo una idea: hay una suerte de cansancio en la acción de comparar, balancear, modificar, exceptuar, acción de la cual el espíritu partidista nos exime enteramente. Los violentos ejercicios del cuerpo, el ataque impetuoso que no exige ninguna reserva, dan una sensación física muy vívida y muy embriagante; lo mismo ocurre, en lo moral, con este arrebató del pensamiento que, libre de toda atadura, sólo quiere ir hacia adelante, lanza sin reflexionar las opiniones más extremas. Al espíritu partidista nunca puede costarle abandonar las ventajas individuales, cuya medida conocemos, por un objetivo tal como lo concibe esta pasión, por una meta que no tiene jamás nada real, nada juzgado ni conocido, revista por la imaginación de todas las ilusiones que el pensamiento conciba.

Esta manera de no considerar sino un solo aspecto en todos los temas, y de presentarlos siempre en el mismo sentido, es lo más fatigoso que pueda imaginarse cuando no se es susceptible de tener espíritu partidista; y el hombre más imparcial, testigo de una revolución, termina por no saber cómo recuperar lo que es verdadero, en medio del panorama imaginario en que cada partido creer mostrar la verdad en su evidencia¹⁰⁴.

¹⁰⁴ En *El arte de la prosa ensayística*. Tomo 2. Colección Umbrales, Fundación Metrópolis, Serie Clásicos, Caracas, 2002 (p 24 y 26, respectivamente). Los editores emplearon la traducción de Staël que hizo Amelia Hernández. “Del espíritu partidista”, editado en las obras completas de la escritora por su hijo, en 1820, forma parte de una obra anterior: *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* (1796).

Armando Rojas Guardia: contra la sospecha¹⁰⁵

(la sensorialidad, la atención y la plegaria)

1

Quisiera comunicar con cierta claridad –así, al rompe, sin demasiado aparataje conceptual– la impresión que me sobrevino la primera vez que me acerqué a la poesía de Armando Rojas Guardia. Se trata de volver, así sea por un instante, sobre esas sensaciones y hacer venir *algo* –así sea un poco– de lo no dicho y presentido. Pienso que solo desde ese ambivalente lugar –el que era ayer, el que soy ahora– podría brindar –y lo digo en el sentido más celebratorio de esta palabra– algunas pistas. Solo así –es la treta que me he inventado, más no tengo– podría tener sentido que asuma esta reflexión sobre una poesía que puede presentarse muchas veces como una meditación sobre la sensorialidad. En aquel entonces, decía, yo no *leí* su poesía, no la “estudié”, ni tuve tiempo de pensar qué me pasaba mientras la descubría (todo eso vino después, tal vez ya mismo, para ser más preciso). Y como la sensorialidad sencillamente ocurre y se percibe, tal vez por eso decir *algo* se me hace mucho más escurridizo y me obliga a estos rodeos. Después de todo quiero pasarle al lector una atmósfera, envuelta con algunas conjeturas volanderas (las pondré ya mismo a prueba), acompañado de algunas lecturas recurrentes que me ayudarán a ponerme en sintonía con la materia que intentaré tratar¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Todos los poemas de Rojas Guardia citados provienen de *El esplendor y la espera* (obra poética: 1979-2017). El volumen recoge su obra poética entre 1979 y 2017 y fue publicado en 2018 por la Colección Mundus, dirigida por Cristóbal Zapata (Cuenca, Ecuador). En la sección final Rojas Guardia incluye pasajes de su más reciente diario, *El deseo y el infinito* (Seix Barral, Biblioteca Breve, 2017, prólogo de Adalber Salas Hernández), los cuales bien funcionan dentro del conjunto en no pocos momentos como poesía en prosa. Hace lo propio el poeta con su libro de ensayos más celebrado: *El dios de la intemperie*. Estos trasvases, a todas luces, no dejan de ser pertinentes e interesantes de mencionar, pues hablan de la ductilidad y polivalencia de la escritura, no pocas veces difícil de encasillar dentro de la preceptiva de los géneros literarios (no en vano, otro de los ensayos más celebrados del poeta se llama *El calidoscopio de Hermes*).

¹⁰⁶ Y para irle dotando de una mayor consistencia, luego de rondarlas una y otra vez (es mi intento), no he dejado de pensar en las siguientes palabras de María Fernanda Palacios en *Sabor y saber de la lengua*: “Por eso, afirmar el acto crítico sin la coartada de una disciplina formal es arriesgarlo al desierto de la escritura, pero es también salvarlo del congelador del saber: salvarlo del poder y regresarlo al esplendor de lo móvil: al

Lo primero por decir está en unos versos de Cintio Vitier. Pertenecen a su “Cántico nuevo” y pocas veces me abandonan (Rojas Guardia los pone de epígrafe en *Poemas de Quebrada de la Virgen*): “He pasado de la conciencia de la poesía/a la poesía de la conciencia, porque estoy, a no dudarlo/entre la espada y la pared”. Pues yo veo a Rojas Guardia aquí. Me parece que su poesía –y su vida, en más de un sentido– se ha movido en este incierto y fértil espacio. Quiero decir: la voz que habla en sus libros está entre la espada y la pared muchas veces. Y en esos límites, de manera sorpresiva, ocurren los asentimientos, los encuentros, tal vez una muy personal experiencia de lo sagrado en la ciudad. Entre la espada y la pared está el Roquentin de Sartre al final de *La Náusea*, cuando parece “liberarse” por un momento al escuchar un *spiritual* mientras bebe en un bar. Pero también va contra la pared el que intenta dinamitar la sospecha y cantar en su “upper room”, pues la experiencia del asentimiento interior en Rojas Guardia, ante Dios, ante la travesía de Cristo del establo a la Cruz, para interiorizarla, no es automática, ni su percepción proviene de los manuales. No, no hay un sistema conceptual o ideológico que la sostenga, salvo el de la propia experiencia cuando se logra encaminar –es el caso aquí– hacia las corrientes de su sensible expresión. No es un asunto meramente literario: está en una región intermedia, no siempre clara, donde se abre la posibilidad del asombro. Sí, la pregunta es cómo una experiencia logra “escribirse” (y qué puede un cuerpo, claro, como dirá el tantas veces citado Spinoza). Hay un costado matérico, sensorial y plástico, repleto de pinturas verbales, barrocas, en diversos grados, en tanto gozosa yuxtaposición de versos que se mueven hacia el espesor del pensar. Son, a su manera, paisajes, retablos y retratos, al mismo tiempo que una reflexión sobre el deseo a partir de lo que el propio Rojas Guardia llama en no pocas oportunidades “la

cuerpo de Esplendor en la terraza de las apariciones: esa lúdica lucidez –la pluma solitaria y trastornada que, como Zaratustra, es un desterrado de toda verdad: nada más que payaso, nada más que poeta” (Otero Ediciones. Caracas, 2004, p. 39).

promesa visual”. Así ocurre –antes de escribirse, incluso– una poesía que tiende casi naturalmente a una cierta armonía contemplativa que solo puede ser “interrumpida” –o recrece– bajo una presencia que se materializa en un arte de la sensación y la captación calidoscópica del mundo a partir de sus sonidos y texturas. Nace así la poesía de un hombre entregado a la oración. Razón entonces tiene Rafael Castillo Zapata –en la aproximación crítica más completa a la obra de Rojas Guardia– al notar que “sus textos no cesan de plantearnos problemas ciertamente *trascendentales*, puesto que nos obligan a salir de nosotros mismos hacia ese exterior clamante sin el cual nuestra propia vicisitud se tornaría inapreciable, fútil”¹⁰⁷.

2

Otra clave de lectura para llegar a la poesía de Rojas Guardia –para nada desligada de la anterior– está en “Contra la sospecha”. Debo decir que no había reparado en este poema sino hasta hace muy poco. Un amigo común, Luis Gerardo Mármol Bosch, me lo hizo notar y desde entonces se me abrió un espacio de comprensión nuevo para esta lectura. Se trata de una meditación contra “el último ídolo, el más sutil” del siglo pasado y seguro que de buena parte del que ya mismo corre. Según parece, Rojas Guardia quiere hacer notar lo siguiente: así como el licor, la sospecha es otro “aliado ambiguo”. Al no ser bien filtrada, al volverse mero automatismo y pirueta mental, puede volverse una barrera ante la percepción de las cosas y hasta una experiencia de la culpa que incluye el acoso ante los ojos invisibles cuando se instalan en la propia mirada y distorsionan la percepción del mundo. Pero una vez fuera del laberinto, limpiadas las puertas de la percepción, puesta entre paréntesis la

¹⁰⁷ “Una poética pensante”. En Armando Rojas Guardia, *Obra poética*. Ediciones El otro, el mismo. Mérida, Venezuela, 2004 (p.12).

“docta ignorancia”, ocurre lo que hasta ahora llamo –a falta de otro nombre mejor– el asentimiento:

pues ya se puede descansar
entre los brazos de aquél que de verdad conoce,
arrullados por este impoluto, amparador conocimiento,
cuyo juzgar traspasa, apaciguándolo, el nuestro
y nos invita a suspenderlo mientras trate
de parecerse a él. Su dictamen
sí supone inocencia, no obsesión.
Sólo hay un juicio exacto: el del amor.
¿Entendemos el *No juzguen* de Jesús?

La suspensión del juicio, la modernísima *epojé* que practican los fenomenólogos, Bergon y Bachelard a la cabeza, podría ser la vía que en algún punto logra su justa confluencia *en* este “no” cristiano con el que Rojas Guardia termina su poema. Y hay más: él mismo se encarga de emparentarlo con el “catolicismo heterodoxo y sabio de José Lezama Lima”. Diría que desde aquí también *habla* su poesía y un aire de lo anterior percibo que se asoma en su primer poemario: *Del mismo amor ardiendo*. La consolación, la vista del sol, el mar, ese punto donde las personas, los paisajes, las circunstancias son recogidas y asimiladas por la memoria, la pregunta por la trama que va por debajo –o arriba– de las cosas (“las líneas presentidas de un diseño”), la reincidencia de las preguntas, he aquí una primera y muy sensible constelación que le permite decir en “Aves”:

Me pregunto
qué ron dulce las embriaga.
Quizá la luz
cuando enronquece
y empapa de quejas el límite del día.
Acaso el viento mismo
quien como ola de cansada espuma
las impulsa a partir hacia el intenso Oeste
donde muestra el día sus llagas
tumefactas

Capto una escena solitaria en “Noche de condena”. Me llama la atención. Es un ejercicio de observación demorado, la travesía del insomne cuyos ojos asumen la exploración poética del espacio como la mejor vía para navegar las horas nocturnas. Me parece que es otra forma de estar, sí, “entre la espada y la pared”, instalado en una suerte de espera, la de un *tú* que puede ser Dios –el suyo suyo– o la compañía erótica, pues esta voz no aparece sola: habla nombrando, invocando, llamando, con el deseo inminente de una aparición. Pasa en el “Poema de la llegada”:

cuando tú vienes
me siento perder voz,
me seco de palabras,
 sueno
 simplemente
 como tú,
sin queja sin golpe,
sin crujidos,
sueno como tú.

3

Los *Poemas de Quebrada de la Virgen* nacen de un retiro que el autor hizo en una zona un tanto apartada de Caracas. A pesar de la sencilla corroboración de este dato, proporcionado por él mismo, habría que preguntarse si buena parte de esta poesía no nace a partir de otro movimiento más profundo: el que experimenta aquel que no puede aguantar más el deseo de *salir*. No se trata propiamente de un asunto entre polaridades; más bien, diría, son lentas oscilaciones, un juego de marchas y contramarchas a veces imperceptibles que se van dibujando en el *tempo* de Rojas Guardia y su poesía. Lo que sí parece seguro –quiero volver sobre esto– es que la oración aparece como un elemento fundamental y estructurante de su *pathos*; tanto en la persona como en la escritura de Rojas Guardia, es asumida como la vía para encontrar respuestas y a su vez entablar un diálogo dentro de la tradición poética

más cercana a su sensibilidad. Un ejemplo elocuente está en esa “oración” que Rojas Guardia le escribe a Lezama Lima, que a su vez lleva el sello de una poética, pues ve al cubano desde la suya cuando le dice “hoy voy a orar contigo:/todo es metáfora de todo”.

La oración, aquí, conduce directamente a la experiencia de la atención. Orar, así, escribir como si se orara, no es otra cosa que poner muy tensas las cuerdas de la voz y sus emanaciones sensoriales. Puede salir un canto afinado, o algo parecido al alarido, el silencio del que no sabe qué hacer con su desazón y sus corazonadas. De este nada fácil espacio sale también la poesía de Rojas Guardia: una atención desasosegada y abierta a la percepción plástica del mundo. Justamente esto es lo que hace notar Alberto Márquez en una breve pero muy condensada reflexión: “Su atención, la de sus poemas, la de toda su obra y la de su vida ha sido un largo proceso al mismo tiempo reflexivo y sensitivo; por ella ha conquistado uno de los lugares más altos de nuestra poesía y se ha debatido también una interioridad que ha sido una fiesta y una cruz”¹⁰⁸. Y si la conformación de ciertos hábitos mentales está relacionada con la proyección de la mirada en el espacio, también influye la progresiva conformación de cierta sensibilidad personal que cristaliza en la atención y la posibilidad constante de intelectualizarla y metaforizarla. Esto último muy aliado al “registro” y la captación de lo que pasa muy adentro, en ese espacio lleno de “quebradas”, justo allí donde aparece la monja que sonrío y sirve la cena “como si ejercitara con los dedos/ –con el alma entre los dedos, mejor dicho–/algún arte sagrado”. Esta presencia, vista como un auténtico don y una gracia, tiene su complemento y su expansión en el cierre de

¹⁰⁸ En *Recital. Armando Rojas Guardia*. Jueves de poesía. Ciclo Poetas en Voz Mayor. Auditorium. 25 de noviembre de 1999. Espacios Unión. Cuadernillo N° 47.

Poemas de Quebrada de la Virgen, cuando Rojas Guardia recrea –de nuevo– en su voz la experiencia de escuchar un *spiritual* de Mahalia Jackson.

Aquí se asoma ya el particular Dios de Rojas Guardia, el que aparecerá diseminado en el resto de su obra poética y ensayística, así como en sus diarios, el que merodea por los bordes de la ciudad, se embriaga con los neones y los alcoholes, el Dios dionisiaco de los locos y los pobres, el de la “majestad harapienta”. Esta es la vía regia, digo yo, para entrar a *Yo que supe de la vieja herida*, un poema impregnado de asentimientos y llamados, pero al mismo tiempo más abierto a la poesía conversacional. “Alberto”, dentro de esta región, es uno de los poemas que merece ser resaltados del conjunto. Las lecciones del exteriorismo, las aprendidas en Solentiname, las asimiladas junto con los poetas del grupo Tráfico, los procedimientos propios de la línea de la poesía norteamericana inaugurada en gran medida por Eliot, Pound y prolongada por Cardenal y Pacheco –yuxtaposiciones sabiamente dosificadas, giros coloquiales, alusiones cultas y callejeras, cierto desparpajo en la dicción, sin renunciar al lujo verbal; crítica y participación en los hábitos modernos, cierta melancolía– son puestas al servicio de un retrato “hablado”, el de un amigo y su vida *deseosa*. En “Alberto” estalla definitivamente la vocación más expansiva –la sensitiva pintura verbal ahora, insisto, “habla”– y más alineada con los postulados del manifiesto que firmó junto con sus entonces compañeros de avanzada en Tráfico¹⁰⁹:

Pequeño sabio del *blue-jeans*, rey silencioso
gobernando en secreto nuestros ritos
(el ron de medianoche, las palabras

¹⁰⁹ Una breve vuelta al “Sí, Manifiesto” puede hacer evidente las correspondencias entre el programa conversacional de los traficantes y ahora el de Rojas Guardia: “una poesía necesaria, que nuestros interlocutores perciban como palabra de uso y compartida, palabra para la cual, toda trascendencia anémica, dispéptica, se disuelve ante el poder de convocación que sube, por ejemplo, de las rocolas de los bares, palabra que tiene mucho que aprender de la imponentia con la que la línea exactísima de un hit congrega el gozo del stadium, haciendo levantar un eco humano que, en el fondo de los fondos, se parece al llanto o la risa que todavía allá, en pleno siglo XII, podían recoger de su auditorio los versos de Berceo”. En *Manifiestos literarios venezolanos* (p.112).

ebrias de bolero y nicotina, los encuentros
alumbrados por el neón de la avenida
junto al insomnio parpadeante de los bares
mientras los cines vomitan su ración de gente).

Pero muchas veces he llegado a presentir que es justamente el deseo y su intrincada relojería lo que se mueve en la poesía de Rojas Guardia, sobre todo cuando está en su fase de mayor expectación y busca cómo desplegarse y reconocerse en otras presencias. Muchas veces percibo esa compresión casi asfixiante que domina la atmósfera de ciertos poemas de Constantino Kavafy: muchos pudieron haber *ocurrido* –no digo “escritos”, me refiero a la cosa en sí, vivida– en alguna oscura y humeante taberna de Alejandría, pero también de Caracas, Mérida, Bogotá, Friburgo. Se trata de el deseo –y sus movimientos– como esa presencia capaz de impregnar con toda su arrastrante fuerza la experiencia cuando ha sido tocada por el entusiasmo. Dentro de esta gama de visiones memoriosas, a su vez impregnadas de considerable plasticidad, se va volviendo cada vez más nítido el mapa que Rojas Guardia que hace del encuentro erótico. Pienso ahora en “Cavafiana”:

*Recuerdo las torpezas del comienzo,
el olor de los baños,
la terca timidez de los paseos
buscando casi a tientas
una mirada cómplice, unos ojos
más intentos que mi culpa,
luego la temblorosa invitación
junto a un café, que sabe
dulce y atroz como el pecado,
hasta llegar al lujo de los cuerpos
en la clandestinidad de aquel hotel.
Por fin la despedida,
tal vez un intercambio de teléfonos
mientras la ciudad se despereza
y la piel conserva todavía
los olores que la ducha borrará
Ahora que no necesito mentir
encuentros deletéreos,
porque el amor ya no requiere
de baratos hoteles ni urinarios,*

*ratifico sin embargo
la subversión de aquel inicio,
la ilegalidad de las caricias complotando
contra la burocracia del placer.
Saludo, como entonces,
el asombro pagano del deseo.*

4

Hacia la noche viva –ofrezco esta conjetura– comienza con lo que podría ser un progresivo desasosiego que recorre de manera sigilosa la trama interna de este poemario, al menos en sus primeros momentos, pues abre con el “Anatema de la oficina”, algo así como el retrato del tiempo mecánicamente organizado minuciosamente para la vida burocrática, la “crónica” –la crítica– soterrada de la hartura personal y el asomo de una experiencia de –y con– el silencio que estallará con toda su plenitud dolorosa en *La nada vigilante* (un poemario de faenas y lidias, escrito a partir de una tensa relación con el lenguaje, o de la misma imposibilidad de tantear con plenitud la expresión poética); por eso digo que aquí, en el cuadro de esta “noche viva”, el entusiasmo parece ceder y abrirse más hacia el vórtice melancólico. Los tonos celebratorios se opacan un tanto. De alguna manera se trata de la “pintura” de su vida moderna, la de Rojas Guardia y la de todo poeta –o artista– que con suerte logra esquivar o resistir la vida *en* el trabajo asalariado y las tiranías del tiempo, los deberes múltiples, las demandas cotidianas. Abrir *Hacia la noche viva* con un epígrafe de Bernardo Soares y *El libro del desasosiego* es apenas un síntoma. De hecho, este heterónimo de Fernando Pessoa anuncia una crisis de la razón y al mismo tiempo la posibilidad de explorarla hasta sus más fuertes tensiones para transformarla en mirada meditativa y hasta lírica, el llamado *word painting* de los anglosajones –Ruskin a la cabeza– que bien asimila Pessoa-Soares y Rojas Guardia reelabora en sí. En otros términos: volver cada cosa tocada con los ojos de esta peculiar fenomenología, así sea desde la

ventana de un anónimo comedero en Lisboa o Caracas. Hay una sensación de reclusión *que pasa* del epígrafe, como decía, a los primeros tramos de *Hacia la noche viva*. En “Siesta del ser”, por ejemplo, aparece esta terrible visión:

*La vida: estiércol último y acuoso,
detritus virginal, bosta de fiebre
fecundando la flora del espíritu*

Pero quizá ha sido justamente esa la tensión: la de mostrar una vivencia tormentosa de lo urbano –colindante con una sensación de irrealidad, al menos muy afín a la que suele sentir Soares tantas veces ante la monotonía de los paisajes frecuentados a los que les saca tanto provecho expresivo– y su lado más jubiloso, el nocturno, allí donde llama el deseo, desde donde se avista y sueña otra vida, llena de encuentros, entre la oración y el trago, la alegría matutina y una visión de la ciudad que parece ofrecer, en sus resquicios, más de un salvoconducto, más de un espacio para el asombro y su expresividad, así sea fugaz. Sí: la “superación” del tedio, por qué no, en ciertos instantes de atención, algo así como un paisaje recobrado. Basta revisar los siguientes poemas: “Agua lustral”, “Intentaba mi oración”, “La cuarta dimensión”, “Spiritual” y ese valioso arte del consuelo desplegado en “Todo está soportado por la risa”, como si ese mismo “funcionario” que canta su anatema en la oficina se animara e intentara decirse a sí mismo algunas frases que le den la fuerza necesaria para asumir “la fatiga/de volver a empezar”.

5

Es momento de abrir otra vía paralela para entrar en la poesía de Rojas Guardia: tanto en *El mismo amor ardiendo* como en *Hacia la noche viva* se hace presente el poema en prosa. Aquí aparece otro vaso comunicante para captar las evidentes relaciones que hay entre la

poesía de Rojas Guardia y su trabajo ensayístico y memorial. Hay muchos fragmentos de *El Dios de la intemperie*, *La otra locura* y *El deseo y el infinito* que pueden ser leídos como poemas incrustados en el tejido de una reflexión –también “ardiendo”– que cruza los senderos no solo del ensayo sino de la teología más católica –hacia la cual Rojas Guardia parece haberse movido en los últimos años, tras los no pocos desencantos de su “liberación”– y la filosofía. Lo anterior es todavía más significativo cuando es el propio autor –lo asomaba al principio–el encargado de entresacar de su propia prosa los fragmentos que incorpora en la presente edición. Por esto mismo es pertinente ahora volver a la pregunta que Castillo Zapata se hace en el estudio ya mencionado: “¿cómo *separar* sus poemas del resto de sus textos, de los ensayos, de las crónicas, de los diarios, de los apuntes biográficos?”¹¹⁰. No, no separar, no dividir, no de momento, no ahora, sino establecer filiaciones, nexos, ritmos internos y correspondencias dentro de una obra profundamente orgánica, a pesar de sus eventuales reincidencias, por lo demás inevitables, puesto que si se trata de una escritura que se quiere afinar desde las percepciones de la vida misma, a partir de cierto borde autobiográfico (a veces pareciera retirarse, en favor de la plasticidad). Entonces, ¿cómo evadir la tentación –o la tensión– de no *variar sobre el mismo tema*, es decir, uno mismo, sus alegrías y obsesiones? Blaise Pascal, para burlarse de Montaigne (¿y no se parecían?), se refirió al “necio proyecto de pintarse a sí mismo” que en gran medida anima las páginas del bordelés y reverbera en buena parte de la modernidad occidental. Me refiero a la pasión por el autorretrato. Dentro de esta constelación –vida y literatura, ética y poética– está circunscrito Rojas Guardia. Un cuerpo, una existencia que (se) piensa y escribe.

¹¹⁰ Op cit (p. 7).

Tal vez una de las más cruciales de las experiencias para el poeta sea la de asumir el silencio y las dificultades de la expresión. ¿Qué hacer cuando sus corrientes se truncan, el ritmo se corta, el verso se pasma, lo dicho queda a mitad de camino, trunco? Si ese silencio aparece, si el decir no puede soltarse, ni da con sus mejores salidas, aparece la sensación de esterilidad, pero también el esfuerzo de balbucear, lidiar, rogar, hasta dar con el no siempre posible destrabe. La poesía, desde este lugar, más que don, más que gracia, más que aliento jubiloso, se vuelve para Rojas Guardia *lidia, faena* (todavía más). Algo así puede palpase en *La nada vigilante*: el tono por momentos parece temblar y el lenguaje –lejos de ser “instrumento”, vía de contacto y goce con el mundo– gira sobre la imposibilidad de la expresión poética: las palabras se vuelven mera cáscara, no hay posibilidad de recargarlas y llenarlas de sentido, *traducirlas* a su propia lengua y circunstancia. Los murmullos se apagan. O dejan de oírse: es allí donde la nada, violenta, se instala. Es una visita sin fecha de partida. Su *tiempo* parece casi insondable. Pero la vía de Rojas Guardia fue intentar *decirla*, recorrerla y tensarla, darle rostro y sacar de la piedra silenciosa y hostil algún sonido *vigilante*. Es así una meditación sobre la imposibilidad: esa “nada” *habla* y cede territorio a la expresión (la espera del poema “en el ápice mismo donde cruje”). Así, decidido a meditar *la no presencia* de la palabra, brotaron de su misteriosa entraña veinte poemas.

Las puertas de esta “nada”, entonces, se abren con lo que me gustaría llamar *una rara invocación*, fundada en lo que el mismo poeta llama una “espera activa”. El poema se “aguarda”. Rasgados los primeros signos en la página “bajo la red de mis nervios”, ocurre la inquieta “pausa virgen que la letra goza”. Interpelación y hasta cierto punto “meditación”

de la nada misma, entonces; espacio anterior a la escritura, “lucidez desierta”, paisaje angustioso sobre la página que se rige por la dificultad de nombrar. La nada, su vigilancia, ¿de dónde vino su visita quemante? Hay un verso De Rojas Guardia que compendia mucho de lo anterior (tal vez sea la poética de este ciclo): “decir la noche de la mente”. Para escribir “la nada” parece necesario ir hacia atrás, entrar en las palpitaciones anteriores del lenguaje, los murmullos del cuerpo, pegar el oído a lo que todavía no se expresa. ¿La nada es una herida de la que brota la poesía? Gemido de una larga batalla: “hurga en la cicatriz recién abierta”.

7

Tras el repaso de *La nada vigilante*, es al menos curioso repasar los poemas de *El esplendor y la espera*. Basta reparar en lo que evocan estos títulos. Más de una vez me he preguntado qué ha pasado entre un momento de escritura y otro, cuáles serían las vías para detenerse entre un intersticio de la experiencia creadora y el siguiente, qué particular operación transmutadora ocurrió en el poeta para dar semejante giro, cómo esa dicción entrecortada y angustiosa cedió y abrió paso al Rojas Guardia de “Escucho a John Coltraine”, “Salir”, “Mística del árbol”, “Contra la sospecha” (sí, de nuevo) y sobre todo el de “Arte de la sensación”. De pronto, como en un relampagueo, el reconocimiento de “la iluminación sensitiva”, la entusiasmada intermitencia del hombre que antes parecía asediado por el fastidiado oficinista –para retomar la clave de Pessoa, un Soares con nostalgia de ser Ricardo Reis o Alberto Caeiro– que de pronto pareciera adquirir una consciencia –tal vez, por qué no, cósmica– y así se siente receptor de altas, privilegiadas experiencias sensibles, percibe por momentos la vida como participación, continuidad y no ruptura. Se trata, lo asume así Rojas Guardia, “de una crucial pedagogía”. De apelar a la

cosmovisión cristiana que siempre lo ha acompañado, bien puede asumirse que este particular “arte” tiene que ver con la alternancia entre la soledad y la vida comunitaria, el repliegue y la expansión ante –y con– los otros. Hay *algo* que está “faltando”, por decirlo así, entre un momento y otro de la experiencia. La sensación vuelta arte poética lo suple, lo enmienda, muy a su manera. Y pareciera que mucho de lo anterior está sostenido por la inquietud del que necesita *religarse*. Pienso en las siguientes palabras de Harry Almela (colocan al trabajo poético de Rojas Guardia en un campo de exploraciones más amplio y al mismo tiempo recuerdan el lugar singularísimo desde donde habla):

el rito social impuesto por la tradición cristiana en su rama católica no alcanza ni es suficiente para los tiempos que corren. La relación entre el Amante y el Amado que bien supo poner en poemas la tradición mística española, se convierte ahora en otra cosa, en una relación directa y personal, sin intermediarios, donde el *Tú* continúa viviendo en la vida cotidiana, sin aureola, cantado en ritmo de *blues*¹¹¹.

8

Siempre se suele hablar de la confluencia entre la vida y la literatura, cómo una anima a la otra, cómo ese roce otorga el empuje necesario –la emoción– para hacer el viaje desde la expresión hasta las formas. En el caso de los poetas esta relación se plantea con intensidad particular, dado que las distancias entre la experiencia del autor –y su prolongación en la página– suelen volverse mínimas, casi irrisorias. Hecha esta salvedad, a la hora de situarse frente a *La desnudez del loco*¹¹², me permito apenas recordar unas líneas de Adalber Salas

¹¹¹ En *Fuera de tiesto*. Poemas selectos de Armando Rojas Guardia. Selección y presentación: Harry Almela. Entrevista con el autor: Ana María Del Re. Bid & co editor c.a./Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Caracas, 2008 (p. 10).

¹¹² El propio autor, en uno de sus ensayos, sitúa su relación con esa “materia”. Dice en “Patología mental y escritura literaria”: “A lo largo de mi vida he experimentado esporádicos brotes psicóticos, caracterizados siempre por la invasión avasallante del delirio paranoico. Durante las semanas dentro de las que transcurre el delirio, no me es posible acceder a ninguna forma de creatividad literaria, hacia la que, por otra parte, me siento ligado vocacionalmente desde la adolescencia. Una vez, el psiquiatra que servía entonces de interlocutor de mi dolencia psíquica, me pidió que tratara de dibujar de algún modo los contenidos principales del delirio. No me fue posible hacerlo. Quiero decir, pues, que en esos momentos no puedo transcribir, mediante conceptualizaciones precisas y ni siquiera a través de imágenes verbales o plásticas, la

Hernández: a la hora de reflexionar sobre Rojas Guardia y su poesía, se refiere al “intento de imbricar escritura y vida hasta hacerlas indisolubles”¹¹³. No, no hace falta ahora hacer diagnósticos (sobran, más bien), sino de captar las huellas del proceso, lo que el poeta pudo hacer con la enfermedad, esa materia salvaje y esquiva, luego de ser invadido por ella. En suma: menos “clínica” y más experiencia de lectura para decir que la locura, aquí, es vista por el que la vivió y la puede nombrar *después*. Gabriela Kizer ha situado el asunto con una claridad meridiana en el prólogo de una antología poética de Rojas Guardia: “se ha tratado de una ardua y sostenida tarea de transformación psíquica: la conversión de la locura – bloque compacto, impermeable, literalizado– en vida imaginal, en metáfora creadora y vinculante”¹¹⁴.

Ahora bien, ¿cómo puede pasar la locura al poema? ¿Puede hacerlo, si más bien se trata de conseguir las posibilidades de expresar lo que no siempre tiene lugar? El tránsito de la herida a las formas –la “quebrada”, la “nada”– está llena de abismos y veredas que conducen al extravío. El camino estaría en la alianza entre la atención y una intensa capacidad expresiva. Quiero reparar en la siguiente frase de Weil: “Heridas, son el oficio de volver a entrar en el cuerpo. Que cada sufrimiento haga entrar al universo en el cuerpo”¹¹⁵.

La enfermedad, en *La desnudez del loco*, es una herida, no una cicatriz, no todavía, es la

omnipresente, totalitaria realidad de la ilusión paranoica. Solo subsiste en mí la entrecortada verborrea, oral, reiterativa, repetitiva, monótona, por medio de la cual doy cuenta, eso sí, de la infinita coherencia lógica desde la que se manifiesta la misma literalidad del delirio”. Armando Rojas Guardia. *Obra completa. Ensayo*. Ediciones El otro, el mismo (Mérida). Editorial Equinoccio (Sartenejas, Baruta) (p. 419-420).

¹¹³ En *La puntualidad del Paraíso*. Antología poética. Selección y prólogo Adalber Salas Hernández. Sudaquia Editores. N.Y. 2015 (p. 24).

¹¹⁴ Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar. Dirección de Cultura. Valle de Sartenejas, Baruta, estado Miranda. Un poco más adelante, agrega Kizer: “Pero no sólo se trata de echar fraternalmente sobre los hombros el sufrimiento humano, sino de conjugarlo con la propia intimidad, hacer del alma un espacio más abierto, arriesgado y profundo” (p. 9-10).

¹¹⁵ En Philippe Jaccottet: *La parola Russia*. A cura di Antonella Anedda. Donzelli Editore. Roma, 2004 (p. 50). La frase en la versión italiana dice: “Ferite, sono il mestiere di rientrare nel corpo. Che ogni sofferenza faccia rientrare l’universo nel corpo”.

“otra crónica” de su memoria, la de esa voz que habla desde la reclusión y el castigo. Se trata de la rememoración del paciente, la del que padece los excesos disciplinarios del encierro psiquiátrico y a duras penas aguanta sus rutinas. Creo que esta es la atmósfera que recorre *La desnudez del loco*, ese poema largo que en gran medida quiere retratar una larga serie de humillaciones que bien pueden constituir una de las experiencias más cercanas al infierno en la tierra (luego de las condiciones de hacinamiento y los horrores cotidianos que padecen miles de enfermos en los hospitales venezolanos, por no hablar de los centenares y miles de personas que han hecho incontables colas para comprar alimentos, medicinas y los utensilios más elementales para la vida cotidiana, cuando no paran huir del país por sus fronteras, en suma, cabe desde ya decir que la obra de Rojas Guardia sigue escribiéndose – ¡ay, paradojas!– en un *país* que no sabe qué hacer con sus locos y sus enfermos, con sus marginales –los hay por batallones, cada vez más– y extravagantes, pero tampoco con sus disidentes, sus exiliados y sus desplazados...). No se trata de una trasposición tan violenta, pues este poema no solo retrata un padecimiento, sino también el tremendo esfuerzo por liberarse de la mirada del Otro, cuando se vuelve opresora y en exceso punitiva. Para seguir con lo señalado más arriba por Kizer, *La desnudez del loco* hace ver una experiencia del alma en su plena tensión, pero al mismo tiempo pareciera que es justamente la fe – “intentaba mi oración”, dice uno de sus poemas– la que sostiene todo lo que anuncia esta voz, con todas sus fuerzas de interpelación y sus ganas de hablarle muy cerca al otro, al semejante y desconocido, donde quiera que esté, porque en algún lugar desea encontrar al hermano en ese rostro que aún no aparece, para hablarle desde el corazón, pero asumido no como cursilería, o mero sentimentalismo, sino desde la imaginación creadora, pues en ese

órgano está su asiento, el de los sentidos, la capacidad de engendrar las paradojas y los imposibles que llevan a la extraña región de la poesía, las imágenes, la belleza¹¹⁶.

9

Imaginativamente, con alma, entonces, desde ahí “habla” y canta la poesía de Rojas Guardia, con todas las preguntas que va lanzando una y otra vez, como si de un raro don se tratara (el “rito social”, recuérdese, no basta). Oración, sí, por partida doble: línea que se quiebra y habla en verso, llama y clama, pide, celebra. Y en *El Dios de la intemperie*, el poeta habla de la “orazione alla carità carnale”. Y yo, luego de volver sobre su poesía, me atrevo a pensar que así suena (así lanzo una apretada síntesis de las regiones que animan su escritura):

Dios, el dios que sale de la capilla y los sermones, el dios de los pobres y condenados, el dios en los cerros, desnudo en Caracas, el dios de los que vienen de la noche y van a la calle, el dios yo que es tú, el dios que suena al fondo del otro, el dios de la poesía y el moroso ensayar, anhelante, seductor, el dios pagano y cristiano, sin religión ni ideología, gran nada que irradia su rostro hacia las cosas; el dios de las aporías y los temblores metafísicos, los insomnios; el dios hecho cuerpo, el dios que es uno y dos, presencia ausente en los “ratos de oración”; el dios macho y hembra, incertidumbre, mareo, acorde, tú sonoro, salmo y blasfemia, hace tambalear a los escépticos; el dios del que ora porque siente a dios y quiere traducir lo intransferible de su oración, el dios que suena como tú, el dios de los locos, el dios que celebra sin olvidar el dolor, el dios que saca de la redondez, los pactos con el tedio; dios, el dios sin dios que invita a partir sin saber para dónde, el dios te estoy hablando oye con temblor el desbordado texto que ha escrito en ciertas vidas; ese, ese mismo, el dios que nada tiene que ver con los curas, ni la continencia, ni los monasterios; el dios-dos que sabe atender esa gran nada que habla y embriaga y solo aparece por gotas porque sabe que mucho con demasiado puede romper los clavos de la cabeza; dios, el dios god, dios lord, dios dio, dios deus, dios clac-clac de los barrotes en Sebucán, dark-dark, dios, ese dios en la voz del que escribe, ebrio, puesto en camino; lord sin iglesia, en las casas, los establos, los sanatorios, los burdeles y las carpas; sí, tú, gasto, fiesta, dios Teorema que manda al hijo al templo con los “ragazzi di vita”; ay, dios, ese dios del propietario que se fastidia de la propiedad y la abandona y corre desnudo por el desierto; dios otro, dios huella, dios de los caminos que se repliega en los ratos de codo; deus dio que merodeas en las ruinas y los bordes de la vida diaria, dios fati, nunca vía de

¹¹⁶ James Hillman, en *El pensamiento del corazón*, recuerda dos frases de Dietrich von Hildebrand. La primera: “El corazón es la parte más íntima de la persona, su núcleo, su verdadero yo”. Y la segunda: En el corazón se encuentra el secreto de la persona, en él se pronuncian las palabras más íntimas”. Ediciones Siruela, Madrid, 2003. Traducción: Fernando Borrajo (p. 45). Más adelante el propio Hillman anota: “Este vínculo entre el corazón y los órganos de los sentidos no es un simple sensorialismo mecánico; es estético. En griego, la actividad de percibir o de sentir es la *áisthesis*, que significa originalmente <<asumir>> e <<inspirar>>: un <<quedarse sin aliento>>, la respuesta estética primaria” (p. 76).

padecimiento, sabes, me caes mejor cuando bailas y bebes y pones extrañas palabras en el hocico de las personas y nada te importa; ay, dios, tantos sueños vueltos ruina, sí, contigo es la cosa, voltea la cara, ya mismo, confunde sus papeles, altera sus memos; bienaventurado, lord, el que no sigue las consignas del partido, ni asiste a sus mítines; dame moderación, dios, coño, apúrate, que el deseo no espera, que el deseo solo es tránsito y si tú deseas lo que yo deseo y yo deseo lo que tú deseas pues del carajo, porque si así puedo insultarte todo lo que quiera y solo oirás dulzura, sí, alcahueta dios de los papas y teólogos de la liberación, te decimos no, no hay dios, ni dioses, ni nada, solo desierto, pues da igual si eres o no eres porque el no alimenta la potencia del sí y al revés; lord que eres la utopía y nos mandas a llevar sol, coño, vistes de payaso a tu emisario, lo mandas a poner el oído en los destartalados y de paso volteas esa cara sin cara que también es la tuya, dio, dura, dura a veces la tienes, cómo se hace contigo; coño, cómo se te ocurre, dios dio que invitas a brindar con el desconocido, deus dios de la herida que recorre a los cuerpos desde la cuna hasta la tumba (claro, cuando hay cuna y hay tumba); dios, el dios que interpela y propicia el descenso; ay, coño, dios, esa niebla que aparece como escondida, la niebla de la vida que vivió y padeció el trashumante Bix; anda, hazle pasar un rato suave al que solo va por las veredas, deténle el tiempo un rato en ese espiritual, deja que venga el asentimiento, la gratitud por la llegada de esa amistad, ese amor inesperado; deja, apenas una señal y donde quiera que estés, por favor, si es estás, ¡CONTESTA TÚ EL TELÉFONO!

Esta taracea me permite trazar la teología de Rojas Guardia presente en su poesía, pero también en sus diarios y en sus ensayos. Uno de sus modelos, sin duda, viene a ser un libro de Cardenal como *Vida en el amor*, sin duda sintonizado con *El Dios de la intemperie*¹¹⁷ y las trazas que hasta ahora he anunciado en las otras zonas de su obra (*El calidoscopio de Hermes, Pequeña serenata amorosa, El deseo y el infinito*). De hecho, hay un punto de cruce en la escritura de Rojas Guardia que me gustaría explorar para esta apostilla final: sus diarios se vuelven ensayos; y a su vez, mucha de su prosa ensayística, llegado cierto punto de tensión, se ponen muchas veces “a cantar”. Ocurre en *El dios de la intemperie*, por supuesto, no solo por el pase formal de la prosa al verso, sino por cierta imantación que cruza a la palabra y hace presentir estos desplazamientos: la experiencia se hace “diario”, va ensayándose y desdoblándose en una voz que habla de sí a partir de una tradición

¹¹⁷ Desde su primera edición, en 1985, ha tenido varias impresiones: la primera, con la editorial Mandorla, dirigida por Liscano; la segunda, con las Ediciones del Vicerrectorado Académico de la ULA (2004); la tercera, con El otro, El mismo (Mérida, 2006), dentro de su hasta el momento obra ensayística reunida; la cuarta, con Convivium Press (2008); y la quinta, con Otero Ediciones (2015), revisada por el propio autor.

religiosa, filosófica, poética. Lo digo porque en el entramado interno de *El Dios de la intemperie* hay una celebración de la oración, la atención y el deseo que se ha vuelto cuerpo, no sin pocos trabajos mediante. Tal vez su lugar mucho más nítido sea posible presentirlo en lo que más arriba he visto como la “promesa visual”. Así, estas escrituras están habitadas por una oscilación no siempre celebratoria, pues oscila su percepción entre los sótanos de la consciencia, la expectación del mundo y su vastedad calidoscópica, lo cual hace posible ver a Rojas Guardia y *El Dios de la intemperie* –con sus trazas líricas incluidas– dentro de la mejor tradición del ensayo venezolano contemporáneo.

El “Poema de la llegada” aparece en *El Dios de la intemperie* y Teresa Casique en su estudio *Poesía y verdad* dice que tiene “cadencia de plegaria¹¹⁸”. Y justamente, para seguir la lectura de la poeta y estudiosa, a lo largo y ancho de las prosas de Rojas Guardia puedo entrever la diseminación de esta forma de entonarse y resonar, su lujoso y reverberante estallido, el de la experiencia interior exteriorizada de una vida que busca habitar un espacio de atención y vigilancia que conduce en no pocas ocasiones a la voz que va por el terreno de la prosa hacia el espesor anímico que hace malabarismos para sostener el pulso de la escritura y por largos golpes de fragmentos –unos más largos, otros más cortos y relampagueantes– va saliendo *el libro* de “oraciones” de uno que ve y canta con su voz porosa ese temor y temblor del duro descenso psíquico y la reclusión metaforizada en la desnudez del que sintió la culpa de Adán y en las duchas colectivas de los psiquiátricos

¹¹⁸ Fundación para la Cultura Urbana (Caracas, 2007, n° 57). Justo en el ensayo final de su libro –“Armando Rojas Guardia. Noche y verdad– acota este rasgo y un poco antes, a propósito del cruce genérico practicado pro el poeta, dice Casique: “a su ensayística se adhiere el rítmico endecasílabo libre de sus poemas (no hay contradicción en esa libertad medida) y la confesión de sus diarios conecta narrativa y lírica en lúdica y leal intimidad” (p.81).

ardió como Job¹¹⁹. Con estas experiencias auestas da rienda suelta Rojas Guardia a una inquieta expresividad que se vuelca sobre un *libro* de anotaciones, máximas, alusiones a los laberintos de la experiencia interior y en no pocos sentidos –en su detenimiento ante el *Lord* que le oye al *spiritual* de Mahalia Jackson– puede leerse como otro poema más de Rojas Guardia: larga *song of himself*, llena de epifanías, períodos llenos del ardor psíquico y la tensión del que brega por la paciencia que lo sostenga en los días y busca la risa que amansa los opuestos y sostiene las cargas. Como decía –y esta es una cuestión crucial aquí– al oscilar entre la poesía, el ensayo, la anotación de diario y la meditación más filosófica y con visos teológicos, Rojas Guardia va dando con su particularísima *vía*, empeñado en recordar que *su Dios* está en los establos y los trastos, los barrancos y los campos de concentración, los sanatorios y las oscuras trastiendas de los hospitales, las esquinas donde la ciudad se difumina; y tal vez, hay que volver sobre la cuestión de los géneros, por la incertidumbre de moverse por terrenos de variadas formas genéricas y anímicas Rojas Guardia encuentra en la prosa ensayística la forma genérica más permeable y porosa, la que pone mano a mano con su ritmo de poeta para captar sensitivamente esa presencia que *pasa* y solo se presiente por ráfagas¹²⁰.

¹¹⁹ En su queja puede rastrearse una de las primeras voces que se abalanzan, en momentos desesperados, sobre la queja, el lamento y las consecuentes preguntas que suscita. María Zambrano, en *La confesión: género literario*, anota al respecto: “Job preguntó sobre sí mismo, disparado por su desesperación, por su exasperada esperanza” (Ediciones Siruela, año 2004, p. 43).

¹²⁰ Como ya se ha dicho, *El Dios de la intemperie* comenzó como un diario que luego tomó la forma que el lector conoce actualmente y aquí es posible hacer un avance de lo que vendrá en el último capítulo de estas indagaciones; a la hora de abordar la obra de Castillo Zapata podrá verse cómo el diario se vuelve un “taller” personal que desemboca en una escritura análoga a la música de cámara (“escritura de cámara”, dirá el propio Castillo Zapata); no la gran partitura, ni la aplastante obertura de la ópera, con sus tonos altos, pero sí la sonata, la serenata, la voz que va *a cappella*, sola, consigo misma y los instrumentos de comprensión que tenga más a la mano; así van los movimientos rapsódicos y mercuriales de Rojas Guardia y su escritura, ya lo decía, los fragmentos incrustados a lo largo y ancho de sus espesas y ensayísticas páginas no son sino la vía de “un corazón que se recrea en su historia” (p.83), tal y como apunta Zambrano, para dar con sus no siempre claras razones.

A la hora de acercarse a las múltiples escrituras sobre Rojas Guardia, es posible constatarlo, hay lecturas para casi todos los gustos: ensayos, ejercicios críticos, amistosos y testimoniales; tesis de largo aliento, experiencias de apuesta teórica y filosófica, lecturas más militantes y hasta teológicas. Si bien cada quien ve lo que ve (o logra “ver”), habría que volver a Vitier y asumir que también aquí Rojas Guardia va –y (se) escribe– “entre la espada y la pared”. Tal vez, en un gesto análogo, no he dejado de detenerme en la caricatura de Honoré Daumier de 1867: “El equilibrio europeo”. Es un hombre que intenta mantenerse en pie sobre una bola, que es el mundo; ahí va, en medio de un paisaje que es puro golpe de creyón, casi sin caerse, pero a punto de caerse también, en una suerte de malabarismo. Percibo que tal vez esa es la suerte del que ejerce el arte de mantenerse parado en sus propios bordes y ahí está el Rojas Guardia de la intemperie y la promesa visual, el que va “contra la sospecha” y escribiendo sus propias “hojas” (la poesía, el diario, el ensayo, la carta, la oración y la conversación consigo mismo), cuando las certezas se vuelven trizas y el yo “hace agua”, como bien dice en *El Dios de la intemperie*, justo ahí pueden abrirse las puertas para el comienzo de otra vida que sin más llega y entra por los ojos. Pasa en *El deseo y el infinito*:

Sentado en un pequeño muro que está junto a la puerta del edificio donde vivo, me sobrecoge, de pronto, un golpe de luz solar que casi pone a levitar la calle: los árboles –el mango, la acacia, la palma–, cuyas ramas sobresalen de la pared desteñida que miro desde aquí, se vuelven milagrosamente vibrátiles y translucidos, aureolados por una majestad, una insólita gloria que me entenece por lo repentina y efímera: un minuto después, el esplendor retorna a ser el paisaje urbano de-todos-los-días. Mi <<percepción atenta>>, como la llamaba Bergson, imponiéndose a lo que él mismo denominaba la <<percepción habitual o mecánica>>, fue capaz de registrar, para mí y para los que lean estas líneas, un éxtasis sensorial dentro del cual la belleza cósmica se me hizo imprevisiblemente tangible por la conjunción del bien –la bondad ontológica del universo– y del azar, el <<pródigo azar>>, como lo adjetiva Borges. ¡Tan inesperada y súbita fue la gracia que se desplegó ante mis ojos!¹²¹

¹²¹ Op. cit (p. 110).

Yolanda Pantin: lo que hace el tiempo¹²²

(la casa, el país, los rastros)

Seguimos un rastro, de boca, a ras del suelo

Yolanda Pantin, *Casa o lobo*

No se trata de pensar el país desde la épica...

Gina Saraceni, *La soberanía del defecto*

–vagaré por estos mundos

tan extraños tan profundos–

Yolanda Pantin, *Los bajos sentimientos*

1

Un retorno: en el año 2009 –a partir de un ejercicio investigativo que desembocó en la exposición *Ciudad volátil, arquitecturas transitivas de la vanguardia caraqueña*¹²³– tuve la oportunidad de conversar con Yolanda Pantin sobre su poesía. Recuerdo que fui a visitarla con Beatriz Bellorín, socióloga y fotógrafa venezolana. En esa mañana, tras tomar varios caminos de subida y bajada por montañas empinadas, hasta dar con la dirección exacta, al cruzar la puerta de su apartamento, el primer detalle que despuntó fue el siguiente: sobre el marco estaba colgado un letrero de esos que identifican las quintas caraqueñas, pero le faltaban algunas letras; eso sí, estaba bien pulido, pero era inocultable que llevaba encima la pátina del tiempo:

¹²² Los versos de Pantin citados aquí provienen de *País. Poesía reunida 1981-2011* (Pre-Textos, 2014, edición al cuidado de Antonio López Ortega), salvo los de sus dos libros más recientes: *Bellas ficciones* (Eclepsidra, 2016) y *Lo que hace el tiempo* (Visor, 2017).

¹²³ Para recapitular sobre el asunto: proyecto expositivo dirigido por Lorena González, escritora y profesora universitaria, investigadora de arte contemporáneo y curadora. En ese entonces la coordinadora de La Caja, espacio expositivo del Centro Cultural Chacao, propuso a cuatro estudiantes de la Escuela de Letras de la UCV y cuatro artistas visuales investigar y recrear la historia de los siguientes espacios: la Librería Cruz del Sur, la Casa de Los Rosales, El garaje del “Homenaje a la necrofilia” y la Quinta Calicanto.



Este fragmento del pasado me colocó justo al frente de la huella, el rastro de lo que fue alguna vez, la palabra rota, el signo de la ausencia que vibra, las letras reclinadas –cursivas al fin– y algo *movidas* dispararon la más inocente y sencilla de las preguntas: “¿y eso?”. Pantin, con tranquilidad, remitió la anécdota. Lo hizo como si hubiera tenido que elaborarla mil veces, tal vez –me dije entonces, tras escucharla y repasar los muy significativos momentos del encuentro– la “explicación” de esa viva ruptura ya forma parte de una experiencia plenamente asimilada. El origen del letrero, *Calicanto*, situó la conversación en los ochenta, cuando Pantin asistía al taller de Antonia Palacios en la quinta *Calicanto*. Décadas más tarde –aquí la otra médula del asunto– la casa donde transcurrieron esas reuniones fue demolida y vuelta a levantar, cosa tampoco muy inusual en las ciudades con pretensiones más o menos modernas (la pasión “reconstructora”, la ansiedad de volverlo todo “nuevo” con sucesivos revolcones al pasado, las huellas recogidas y refiguradas, ese movimiento entre el recuerdo y su transformación, las ruinas que navegan en el tiempo y reaparecen). Quiso la casualidad –o ese otro rostro para nombrar al destino llamado azar– que Pantin pasara por esa larga y solitaria calle de Altamira cuando un grupo de obreros dismantelaba los cimientos. Así pudo recoger, en medio de la polvareda, ese fragmento que

concentraba mucho de aquellos “lunes de Calicanto” (¿y de dónde sino de *ahí* –“olvidadiza memoria”, dirá Maurice Blanchot en *El diálogo inconcluso*¹²⁴– podrá “salir” la poesía?).

Pero este no ha sido el único desplazamiento que ha tenido la ya muy particular vida del letrado: en la primera edición de *País* –publicada por la Fundación Bigott en el 2007– me lo encuentro de nuevo, esta vez con un título discreto que alude a los horarios de reunión (“LUNES, 8P.M.”). Decir que aquí aparece un “síntoma” es poco, anunciar que ya el letrado se ha vuelto una *imago* –un fantasma– podría situarlo en el lugar de la poesía y sus búsquedas (dirá Jacques Derrida en “*Che cos’è la poesia?*”¹²⁵ [“¿Qué es la poesía?”]: —*un seul trajet à plusieurs voies*, “—un solo trayecto de múltiples vías”). No se trata nada más de dar con una suerte de “signo de los tiempos” que ayude a *comprenderlo todo* bajo su perpleja imantación –los años terribles, un tramo de la literatura venezolana contemporánea, una historia muy personal y familiar, la relación significativa con Palacios, la conductora del taller– sino de entrever la *marca* que ofrece, el muy íntimo giro, el gesto y el empeño de rastrear y mover al terreno del poema lo que ha sido tocado por la borradura y permanece como rotura y “residuo”. Justo ahí, me digo, en la reverberación de *Cícan o*, aparece el país de *País*, el de Pantin, el más íntimo y certero, no el proyectado por los

¹²⁴ “El olvido es la vigilancia misma de la memoria”, dice Blanchot, “la potencia tutelar mediante la que se preserva lo oculto de las cosas y mediante la cual los hombres mortales, como los dioses inmortales, preservados de lo que son, reposan en lo oculto de sí mismos” (Monte Ávila Editores Latinoamericana, traducción de Pierre de Place, 1993, p. 490). La memoria, aquí, agrega Blanchot, tiene que ver con “Mnemósine, la madre de las Musas”. Ellas están ligadas a Olvido, “la divinidad primordial, el anciano venerable, la primera presencia de lo que dará lugar, por una generación más tardía, a Mnemósine, la madre de las Musas”. Una y otra instancia, vistas así las cosas, van mano a mano. Para profundizar esta relación valdría la pena consultar *Las Musas*, de Walter Otto.

¹²⁵ Texto originalmente publicado en la revista italiana *Poesía*, en noviembre de 1988 y el siguiente portal lo reproduce en español: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm> (fecha de consulta: 5 de enero, 2019). Pantin, ha encontrado un símbolo del viejo espacio de reunión, pero al mismo tiempo, una escritura, algo que ahora es *de ella* y le habla *a ella*, pues así lo ha suscitado el encuentro, se ha dado eso que Derrida llama en su reflexión “proteger del olvido eso que al mismo tiempo se expone a la muerte y se protege –en una palabra, la dirección [*adresse*]”. Sin más: un encuentro con la poesía, en tanto inminencia y recuerdo, los juegos de la memoria olvidadiza que dice Blanchot.

medios de comunicación, ni por los aparatos de propaganda, ni mucho menos por el estruendoso juego de insultos y arengas que “marca” de modo cada vez más terrible las dos últimas décadas venezolanas (y hasta puede instalarse en los lugares menos sospechados, los que de entrada podrían considerarse más “inmunes”, incluidos –así se ha visto, así *ha sido*– los más “poéticos”).

Ese *otro lugar* en *País*, profundo y espeso, tan histórico como imaginario, surge precisamente a partir de estas fricciones que implican una relación muy particular con los otros y una forma de estar en el mundo y poner algunas palabras sobre los días vividos. Aquí parte del tránsito que es posible reconocer en ese mismo *país* (voz baja, incertezas), su pasado anunciado en la fragilidad de un letrero –se mueve desde las ruinas hasta la casa y de ahí aparece en la página– marca el tono de una poética que sabe mirar hacia atrás desde el presente (sin perder su perspectiva), cuando va sobre sí misma y retorna sobre cada vericuetosuyo, como si esa materia dúctil y susceptible a las más diversas transformaciones pudiera retomarse –¿“rescribirse”?– en la reverberación de la voz y así encontrar un registro para decirse como el “testimonio” –el estallido de su literalidad– y el ejercicio de la voz que vuelve sobre sí misma: oír los ecos del pasado, cómo suenan, qué habla en sus intersticios. De nuevo, la memoria, sus intrincados recorridos.

Así pareciera moverse el subsuelo que dinamiza la escritura de *País*, la crónica íntima de un duelo y la colección de pérdidas que se retoman, la genealogía afectiva (*C ícan o* prefigura lo que será *Tráfico* y lo que es hoy: huella y rememoración, polémicas eventuales, escrituras sobre escritura la escritura “manifiesta”). La voz firme y oscilante de Pantin va tomando un registro más “oral”, “hablado”. Su dicción se vuelve tan “personal” que roza la

confidencia dicha al amigo. “*Querido Igor*” puede conversar muy bien con las letras que “faltan” y las verdades que *by heart* se completan. La puesta en escena de esta confidencia delata que el país no puede ser solamente una “idea” (¡y cómo podría serlo!), ni es definible en dos trazos demasiado conceptuales, pero sí vive y transcurre en un conjunto de voces, algunas lejanas y otras no tanto; hablan de cerca, en la calle y en los libros, miran el pasado –familiar, histórico– desde las inminencias del presente, pero ampliado y descolocado, ramificado y trasladado al lugar del desasosiego, la elegía y la melancolía, allí donde la experiencia entra en sus más ásperos interregnos –sus entredichos– y aparece la conjunción de sonidos que engendran ritmos y sentidos cargados de fuerza interpeladora, anverso y reverso de lo real (o su reincidente “imago”). “*Querido Igor*” sintoniza con la exposición de estas pesadumbres: bajo la discreta forma de la “misiva” va escondido el relampagueante *insight* (¿puede el balance de una experiencia atisbarse en el encabalgamiento del verso?):

Pérdidas, por lo que hemos acumulado
como saldo de vida; derrota
por las batallas que no hemos ganado,
ni ahora ni nunca; fracaso
frente a aquella adolescente que
amó los caballos y la pintura
y que ahora se ofrece al vacío.

Pero esta voz que bien sabe entonarse por lo bajo interpela, de pronto se abre y le habla a otro espacio, el de “ustedes”, desde una certeza que al parecer solo puede otorgar la pérdida y la consciencia de todo lo irreparable. Queda una suerte de desasimiento y otra forma de interpelar, indirecta y soterrada, irónica y cortante. Sale desde el cuerpo y la sensibilidad. No pasa por la arenga, no es la voz del militante, tampoco la del funcionario, aunque la describa y le dé contornos, porque la repica y la parodia. “Exilio”, así parece, suena como un elocuente portazo verbal:

Ustedes

perdieron un país

dentro de ustedes

País y su registro lleno de silencios, habla de duelo y susurros, se mueve del yo (“Ay, Yolanda”) al *tú* y al *ustedes*, pero también apunta a otra memoria –más amplia, más impersonal– que se engarza con esa noción interior llamada *país*, sí, no la “patria” (¡!), no sus estruendos, no sus recetas que todo lo enredan, no su ya larga lista de jaurías y epitafios, no sus consignas (torturas y mazos, colas y refugiados, literalizaciones del temible y deliberadamente “olvidado” eslogan, al menos en el discurso oficial, “patria, socialismo o muerte”); no, no la superposición de una supuesta “identidad nacional” que solo rebaja y empareja hacia abajo, pero manda y “habla” –¿habla?– en lo *alto*, allí donde las “épicas” – los supuestos padres fundadores, irrefutables, tiránicos y titánicos– no tienen tiempo para mirar en los escombros y lo más menudo, ahí donde *el país* se pierde “dentro de ustedes” (“¿dentro!”). En ese lugar ocurren los derrumbes simbólicos, las contestaciones, las separaciones, los recuentos de las penas cuando son demasiado largas y hasta se les puede advertir su linaje, pues hay espacio expresivo muy sensible que el “discurso oficial” –las cadenas, los *meetings*, los panegíricos, los volantes, los graffitis, los pasquines– no puede tocar, porque ocurre en un plano más secreto (¿pero para qué quiere gritar la pena si está afinada en la poesía?). Si de “hablar bajo” se trata para dar con la voz de ese país personal y compartido, el que reverbera desde la discreción de un letrado, habría que detenerse en fragmentos de “El Rosario” para percibir cómo el lente se va ampliando cada vez más; así, esta voz que habla desde sus certezas más profundas puede trazar el arco desde la amplitud

del país y su alterada historia –cuentas, letanías– hasta la exploración –*par coeur*– en la intimidad del inextricable pronombre “yo” (¡y qué faena!):

*Historias de rapiñas,
son las nuestras,
en Venezuela, historias
de pérdidas, de laceraciones
por cuanto el cuerpo
ha sucumbido a la violencia
y el alma a las vejaciones*

a lo largo de los siglos.

*¿Cuántas guerras
no se sucedieron
y pueda decirse
que alguna familia
no perdió a un hijo
en las batallas?*

*Quedaron las arengas
con su poderío.*

Nunca se cerraron las heridas.

Que cada quien dé su testimonio

Yo ofrezco el mío.

Y la vuelta del letrero, *C i c a n o* –esté donde esté: colgado en lo alto de un muro, dentro de una página, captado por la cámara de Beatriz Bellorín– permanece como esa herida –la demolición de la casona, la astilla de su derrumbe que se desplaza hacia otra casa y se encaja en las memorias por la inquietante fantasmagoría de lo que sobrevive– cuya proveniencia viene a ser una elocuente y poderosa metáfora del país, en tanto precaria unidad física y simbólica, pero también afirmación de su insistente y deseosa poesía; así las cosas, a la hora de leer *País*, ¿cómo soslayar el paisaje histórico que contiene esta escritura que a su vez puede concebirse dentro de un delicado ejercicio memorial que abre las puertas a la súbita recuperación de lo que fue ruina y el poema salva, por recordarlo, lo

redimensiona, lo hace “extraño” y “lejano”, pero “ahí”, señalado siempre? Es una respuesta emocional y psíquica: cuerpo hambriento de imágenes, no “programa”, ni receta *prêt-à-porter*. Y no, tampoco es una lejanía ante lo real, sino una vuelta mucho más intensa a sus redes: reclinar el cuerpo sobre los restos, la hora del sentido vuelto mirada en la melancólica escena de la página, la cal y el canto reventado (su eco) (*C i can o*), la rememoración de ese día que a su vez es una vuelta, a la casa, sus trazos de memoria desperdigados que el poema convoca y reúne. Por eso –a manera de coda para este preludio– quiero referir una conversación con Pantin. Corría el año 2009. Entonces, sobre esa primera ruptura de la casa, no en el letrero, sino en el interior del taller, ella me ofreció su relato en esta clave (me parece necesario volverlo a citar en este otro contexto):

me estaba comenzando a molestar lo que yo estaba escribiendo en la línea de mi primer libro, *Casa o lobo*; tenía la impresión y la certeza de que la literatura pasaba también por otros caminos, más cotidianos, más rastreros, más banales; empecé a producir unos textos que yo misma llamé ‘poemas bobos’, fueron escritos para provocar la reacción en el taller; sus temas eran banales, no había mayor elaboración y lo único interesante que tenían era que estaban hechos para provocar; eso a Antonia le causó perplejidad, porque *Casa o lobo* estaba muy cerca de su sensibilidad; ella se sorprendió muchísimo porque no esperaba de mí esa traición literaria; fue un primer momento incómodo, desagradable, pero muy interesante desde el punto de vista intelectual y literario, porque abrió un espacio de discusión; en cada sesión del taller yo seguí presentando mis ‘poemas bobos’ y algunas personas también en esa dirección aportaron textos, hasta que se presentó una situación fuerte; fue un momento duro, Antonia estaba muy sorprendida, porque realmente creo que no entendía lo que estábamos haciendo; era una persona mayor y tenía otras referencias, venía de otras escuelas, y estas provocaciones le eran totalmente ajenas.

2

Vuelvo por un momento al inicio. En *Casa o lobo* me encuentro con este breve poema en prosa, no deja de ser significativo: “Hacemos nombres. Seguimos un rastro, de boca, a ras del suelo, sin dejar si quiera que el mar inunde las almenas, en la orilla, como un foso”. Todo lo dicho hasta ahora bien puede decirse que habla de los cursos inusitados que van y vienen, las rutas del rastro, los hallazgos que demuestran algunos vínculos significativos en la poesía de Pantin (hacer los nombres, pues, implica estar atento al lugar de donde vienen,

seguirlo cuando se sale de la boca y viene de la lejanía, como venido a la orilla desde algún lugar profundísimo). Posiblemente, en el fondo de este fragmento, pueda entreverse una meditación sobre el tiempo, pero no como una abstracción muy metafísica, sino sobre sus cursos y sus meandros más “concretos”, los pequeños gestos y esquinas en los que suele manifestarse, dejar sus huellas. Es otra forma –oblicua– de hablar de la materia y la memoria, de cómo una y otra van impregnándose, asimilándose y hasta personificándose en situaciones que son imágenes, es decir, presencias espectrales –provenientes de otros lugares y tiempos– que sin más retornan, o apenas llegan para ofrecer el recordatorio de su presencia. *Lo que hace el tiempo*, entonces, vistas así las cosas, podría ser también el título de una “pieza” informalista: basta pensar en un pequeño portón, hecho de tabiques superpuestos, retazos con marcas y clavos, remaches y un ojo en el centro hace pensar que de verás la pieza fue extraída de algún lugar y tuvo una vida, pues, útil (tapó, zanjó algún apuro; resolvió prisas, contuvo, le dio vida a ciertos lugares). Insisto: materia impregnada, ajada, con capas de lija encima. Toda esta evocación imaginaria –bien pudiera estar emparentada con las piezas de Elsa Gramcko– para proponer que *Lo que hace el tiempo* también está impregnado de ese sentido que nace a partir de los encuentros y sobretodo sus huellas, la sorpresa ante lo que aparece, los rastros que van desplazándose para hacer evidente alguna epifanía, vaga decir, en los términos de Pantin, por qué no, un encuentro con lo raro, con lo extraño y lo inquietante. En “Cura” se aparece –luego del paso de las carroñeros sobre Caracas, no se sabe si las aves o su personificación terrena– “un ángel/ engarzado entre las rejas/ de un estacionamiento”.

Habría que estar atento con la levedad, la brevedad y la vocación elíptica de *Lo que hace el tiempo* y el poemario anterior de Pantin, *Bellas ficciones*, porque en una ráfaga anuncia

mundos llenos de terribles presencias, pero revestidas en una sensibilidad plástica, muy visual. Una primera impresión podría hacer pensar que se trata de una poesía que busca la belleza en las cosas “simples” y la comodidad periodística –o crítica, o académica, algunas veces, todas las anteriores juntas en una expresión tajante– no tardará en hacer muy rápidas clasificaciones que ahorrarán el problema de pararse delante de las inminencias y no escamotear la perplejidad: poesía “cotidiana”, poesía “histórica”, poesía “postmoderna”, poesía “postpoética”, poesía esto, poesía lo otro, poesía aquí y poesía allá, así o asá, las cuales para establecer ciertas clasificaciones pueden ser quizás “útiles”, pero yo todavía sigo preguntándome cómo llegó a engarzarse ese ángel en las rejas, qué son esas rejas y el estacionamiento que parece circundarlas, si acaso la alusión a los laberintos del tiempo y sus heridas que no siempre cierran; quién le atizó esa herida, cómo pudo ocurrir el encuentro, si acaso el ser aquel –un mensajero que se quedó en la mitad del camino– solamente se limitaba a exponer sus heridas, o si apenas aguardaba por ser visto, y de dónde provino, como un Cristo mugroso; pero no es suficiente la presencia de este caído “en estos días tan feos”, como dice el poema, sin casi nada, sin agua, apenas con “los vahos/ que llegan de las fritangas”; hasta aquí el encuentro y sus circunstancias luce doloroso, pero el cierre del poema me permite retomar el ya mencionado asunto de los rastros (parece ya convertirse en una voluntad, de pensar en toda la historia que hay detrás, de *C* *ican* o en adelante):

Curé tus heridas
cuando te traje a mi casa
Ángel de la Guarda
para que **veas**.

De ser una “ficción”, ¿es bella, de qué manera? ¿Se trata de otra forma de mostrar el paso del tiempo, lo que hace y deshace con lentitud o estrepitosamente? Tal vez sea otra forma

de explorar el duelo y la melancolía, la pena –sus desgarros– y una forma de introducir modificaciones o salvaciones en lo que sobrevive. La palabra restauración podría servir de auxilio en este caso, el oficio de volver sobre lo ya existente, para verlo, para *volverlo a ver*, para “conservarlo”, no puede mirarse como una simple muestra de fetichismo; más bien, pareciera tratarse de otra forma de la piedad, esta vez la de la poeta que fija su mirada en las heridas de las manos y la cabeza de ese extraño y sin duda imprevisto ángel. El poema, me parece importante volver sobre el asunto, alude a la “cura” y en los términos del oficio restaurador la palabra alude, también, al *cuidado*, al trato devoto sobre un objeto que merece reparación, puede tratarse del instrumento musical, el escaparate que sobrevive a las generaciones y alguien desea tener consigo, la pieza arqueológica que del subsuelo pasa pulida al museo. Marguerite Yourcenar, en *El tiempo, gran escultor*, sitúa el asunto de este modo:

Pero esa afición a la restauración a ultranza que fue la de todos los grandes coleccionistas a partir del Renacimiento y duró casi hasta nuestros días, nace sin duda de razones más profundas que la ignorancia, el convencionalismo o el prejuicio de una tosca limpieza. Más humanos de lo que nosotros lo somos, al menos en el campo de las artes, a las que ellos no pedían sino sensaciones felices, sensibles de un modo distinto y a su manera, nuestros antepasados no podían soportar ver mutiladas aquellas obras de arte, ver aquellas marcas de violencia y de muerte en los dioses de piedra. Los grandes aficionados a las antigüedades restauraban por piedad. Por piedad deshacemos nosotros su obra¹²⁶.

Si los antepasados, como anota Yourcenar, se resistían a la aceptación de las mutilaciones, aunque también se pudiera decir *eso* del presente, hay algo en alma que no siempre puede –ni sabe lidiar– con lo roto, no hace falta un gran esfuerzo para decir que al menos desde *La tierra baldía* y *El Guernica* –solo por situar dos modernísimas experiencias en similar longitud– la mutilación se ha vuelto la materia misma de la obra, su protagonista, como si se tratara de un resquicio de lo sagrado –y lo terrible– que sin más se manifiesta y la mirada

¹²⁶ Editorial Alfaguara (1992). Traducción de Emma Calatayud (p.69).

poética recoge, integra dentro de su trama expresiva, como si el descubrimiento en lo deshecho se convirtiera en la nota más dominante. Es la tarea de reparación y “ajuste” que puede entrecruzar en *Lo que hace el tiempo* y –por qué no decirlo– en no pocos tramos de la poesía que Pantin ha publicado hasta los momentos, pues parece que casi siempre “algo” –una presencia– retorna para quedarse, pero de modo residual, fragmentario, *escrito*. Ahora, esa piedad evocada por Yourcenar –otra forma de consagrar, decía– se manifiesta en la restauración de ese fragmento sobreviviente, no para reconstruirlo y dejarlo “como era”, sino para hacerlo ver tal como es, en su insólita fragilidad (la misma Yourcenar se referirá a “la ruina de las cosas” y la piedad implica tal vez la consciencia de un vínculo muy entrañable para dejar algún objeto –o su visión– abandonado al seco penar). Es un gesto personal y antiquísimo, la aparición de “lo salvador” –dirá Hölderlin– ante la indigencia de los tiempos. No otra cosa veo en este ángel, pero al parecer el gesto no tiene consigo mayores afanes, o pretensiones, tal vez fue hecho con la misma actitud que encuentro en “Minutero”: la hierba rutinaria e infinita, se arranca por las mañanas, en el taburete, distrae del minuterero (y “en esas ando”).

La poesía de Pantin dice “yo” más de una vez, como si el *yo* de la persona y el de la página se adelgazaran, hasta juntarse cada vez más, como si llegado a un cierto punto distinguir entre lo escrito y lo dicho entrañara un esfuerzo de comprensión demasiado cuesta arriba. ¿Y para qué, además? Ese *yo*, con todos sus problemas, puede volverse *tú*: justo cuando se torna en “nosotros” logra transmitir una emoción de tal fragilidad que podría hacer pensar en el ángel malogrado y su sobrevivencia. Lo digo por lo que insinúa “Apenas”:

Como la matica
que está detrás
de mi cabeza

nos sostiene
un alambre dulce
muy fino.

Quizá esta poesía se mueve como la cinta de Moebius: por un lado las rejas que engarzan un cuerpo extraño y por el otro el alambre fino, dulce; tal vez esta sea la profunda y ambivalente cualidad de una “bella ficción” y su trabajo a partir del tiempo, las imágenes que van y vienen, se tocan y modifican entre sí, el anuncio de la “muerte de lo literario” –la sentencia corta y fascina– que abre paso a la profundización de las analogías y las simultaneidades: la realidad como un espacio vasto de torsiones que abren paso a más de un *insight* y la vida dispuesta para el *rewind* (unos lo hacen frente al televisor, otros frente a la página, otros más frente a la naturaleza, o ante un muro descascarado, o una página suelta, tanto da); a fin de cuentas, otra forma de decir la palabra “país” y “piedad”, también; así se titula, por cierto, un poema de *Bellas ficciones*:

No podemos sostenernos.

No tenemos la fuerza que movía
como un remolino la culpa
hasta el día que nos perdonamos.

No quedó de aquel tiempo
un hueso sano pero como la miel,
resumió el amor por encima del daño.

De tu vida quedó una niebla sin historia,
y de la mía, al entregarme: todo y nada.

¿Un descampado? Quizás, sí, un descampado, no muy distinto al que puede constatarse en uno de los poemas que forman parte de *Correo del corazón*: “La pianista del Zar Nicolás II y de Nijinsky vive de limosnas”. La historia que encierra no puede ser más desoladora. Y de verdad ocurrió, de seguir a Pantin, pues resulta que Katerina era una pianista refugiada

en la ciudad griega de Salónica en los tiempos de la Revolución de Octubre, por ser hija de una dama perteneciente a la corte imperial rusa. La pianista vuelve sobre los tiempos revolucionarios, la pianista, la pobre pianista, casi ciega, impedida de dar sus lecciones, en ese exilio, vive y va “engarzada” y “estacionada”, víctima de lo que el tiempo bolchevique le hizo; vive de las caridades, es otro “vestigio más del pasado”, una imagen de cómo lo vivo puede arrastrar algo muerto, una partícula mínima, tal vez elemental, pero explosiva, en ese errabundeó, con su pasado imperial a cuestas, con sus muertos, tal y como le ocurrió a Nabokov, aunque el novelista ruso después de todo corrió con mejor suerte. Otra forma de decir, por qué no, “¡habla memoria!”. O en los términos de Pantin: cuéntame, canta, ora:

Oh Señor
a esta mujer asomada
a un balcón del Oriente entumecido
salmos ortodoxos
lamparilla de aceite
piedad
por esta dama de compañía
por esta dama del honor
esta fina señora que no entiende
con Nijinsky en el cuarto
en la menguante
Dios
Cordera de Dios
Hija del padre
Oh maltratada
porque nada
ni el amor
desde tan lejos
como un trago en la garganta seca
de cara a la ventana al sol en el poniente
piedad
piedad

3

Bajo estas disposiciones recorro la obra de Pantin y cruzo cada uno de los poemas que me hacen señas sobre el paso del tiempo, las metamorfosis que anuncia, el refugio de lo que

parecía permanente en nuevas formas, tal vez precarias y fugaces. Me atrevo a decir que por este camino veo también cierta unidad de tono, cierto *feeling* que muchas veces pareciera ser como una historia muy amplia y avasallante que apenas puede ser percibida desde la interioridad, la personal y la de la casa, pero por ráfagas que son a su vez descubrimientos, *insights* que hablan de un lugar y de la consciencia que se forman en él, a partir de lo que da y se le da a ese lugar; no es casualidad que para referirse al gentilicio de Turmero en *Bellas ficciones* Pantin use el apelativo *turmerusa*, lo cual la pone dentro del paisaje y la vuelve –por qué no– el paisaje mismo; mucho de esto tiene que ver con la actitud del retorno, del *rewind*, del *ritornello*, en suma, del oficio de pasar por el corazón, a fin de cuentas recordar lo que impreso va adentro; pero muy poco de lo anterior puede hacerse si la voz no está ligada y situada dentro de un lugar, no puede hablar en –o desde– el aire¹²⁷. “Fantasmas” anuncia otras pistas sobre estos asuntos:

Desandar los pasos

para regresar a los lugares

que nos conocieron

con sus rectas esquinas

y sus cosas, sin desear

otra cosa que no sea

el deseo de regresar.

¹²⁷ Cesare Pavese, en *La letteratura americana e altri saggi*, a propósito de Sinclair Lewis, anota: “Senza provinciali, una letteratura non ha nerbo” (Einaudi, 1962, p. 5). En español: “Sin sus provincianos, una literatura no tiene nervio”. Otros traductores optan, más bien, por “fuerza”. Ambas acepciones están dentro de las posibilidades de la enciclopedia de ciencias, letras y artes, *Treccani*, funcionan, pero la más medular y exacta es la primera (de hecho, es a la que dedica más espacio). El “nervio”, la zona más profunda de una poesía, está en sus provincias y esos provincianos que hacen la síntesis entre lo más local con lo universal.

Pasar al otro lado
de la reja que separa
a esta casa de la calle.

Sin miedo

subir las escaleras
y una vez que nos reciben,

entrar.

En *La canción fría* –vaya paradoja– aparece otra forma de dar cuenta líricamente de los lugares y sus personas, así como lo que puede descubrirse en ese tránsito que hay entre el adentro y el afuera. Esta vez Pantin deja caer un poema que se llama “La patria chica”: aquí *habla*, porque no ha dejado de hacerlo, la “turmerusa”, la que ha vivido el lugar, hasta volverlo suyo (incluidos los paisajes y las personas, hasta incorporarlos a su voz), porque toda voz parte de un lugar, no está suspendida solamente en las formas literarias, pero se apoya en sus redes, o mejor dicho, en la metaforización de las raíces, las personales y las colectivas, las cuales aparecen tanto en *El cielo de París* como en *Bellas ficciones*, aunque con diversas intencionalidades, porque ha dado –para retomar de nuevo el rastro de Hölderlin– un modo de habitar la tierra, la suya, la que escogió para fabular, ese pedazo de suelo que se corresponde con una casa, una genealogía, unos altares y una memoria. Un poema de *Lo que hace el tiempo*, “Regreso”, trata el asunto:

–Bienvenida a tu cueva,
me dice la penumbra.

–Saludos, Yolanda,
me recibe la parentela.

–Saludos, almas de la casa”.

Para abordar lo anterior quisiera retomar por un momento el ya conocido ensayo de Martin Heidegger sobre el poeta suabo, porque de esta forma se abre el camino para comprender que en Pantín el país y la casa pueden entrar en una misma relación de continuidad. Es más, diría, están unidos como aquella cinta de Moebius que no tiene disolución sino prolongación infinita y perplejidad de la mirada ante los giros y torsiones que va dando con desparpajo. La reflexión de Heidegger entraña demasiados “problemas”, los cuales no serán tocados, no todos, no ahora mismo, ni pueden ser despachados de un solo vistazo. Me limitaré ahora solamente a los que pueden lanzar señales sobre la antiquísima relación entre el poeta y la posibilidad de expresar la memoria de la tierra y hablar sobre la intimidad de su estar. Ahora quiero acompañarme y apoyarme en Heidegger para hacer ver que en lo “chico” de esa patria aludida por Pantín hay un hondo trasfondo de resonancias y correspondencias que animan el acto poético desde tiempos inmemoriales y en buena medida se actualizan y hacen presentes en cada poeta:

¿Quién es el hombre? Aquel que debe mostrar lo que es. Mostrar significa por una parte patentizar y por otra que lo patentizado queda en lo patente. El hombre es lo que es aún en la manifestación de su propia existencia. Esta manifestación no quiere decir la expresión del ser del hombre suplementaria y marginal, sino que constituye la existencia del hombre. Pero, ¿qué debe mostrar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Esta pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y aprendiz en todas las cosas. Pero éstas están en conflicto. A lo que mantiene las cosas separadas en conflicto, pero que igualmente las reúne, Hölderlin llama “intimidad”. La manifestación de la pertenencia a esta intimidad acontece mediante la creación de un mundo, así como por su nacimiento, su destrucción y su decadencia. La manifestación del ser del hombre y con ello su auténtica realización acontece por la

libertad de la decisión. Ésta aprehende lo necesario y se mantiene vinculada a una aspiración más alta. El ser testimonio de la pertenencia al ente en totalidad acontece como historia. Pero para que sea posible esta historia se ha dado el habla al hombre. Es un bien del hombre¹²⁸.

Mostrar lo que “es” –cómo se expresa su vida– tiene mucho que ver con el “gentilicio” y su reinención poética en el itinerario imaginativo que voy buscando en Pantin, el hecho de nombrarse como una “turmerusa” que deja caer en cada verso la impronta de su experiencia, en tanto manifestación poética del lugar en los versos que hablan de cómo se puede pertenecer, sin caer en los panegíricos, los tonos “altos” del manifiesto, la épica y las proclamas. Muestra así que viene de un lugar, lo hereda y aprehende, porque lo ha hecho suyo, lo vive aún en la “intimidad” de sus momentos más conflictivos. Poetizar la pertenencia, así, implica nombrarla en todos sus estadios y decir –decirse– entre el paisaje y esa presencia memoriosa. Hay compenetraciones y distancias, separaciones y conflictos, la materia “íntima” que permite crear un mundo muy personal que a su vez acontece en y dentro de la historia, la que deja tantas duras improntas. Solo en este sentido puede hablarse aquí de la poesía como labor testimonial, no porque se trate de una documentación –o una “investigación”– del espacio, sino como una implicación activa, como un decir ese espacio, porque lo ha hecho suyo, porque lo ha incorporado a su trama anímica, porque separar la memoria de su acontecimiento en un lugar es prácticamente imposible. No en vano, ya desde el Renacimiento, se habla de la memoria como un teatro¹²⁹, un espacio para ver y ser

¹²⁸ “Hölderlin y la esencia de la poesía”. En *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, traducción de Samuel Ramos (p. 97-98).

¹²⁹ James Hillman en *Reimaginar la psicología* reflexiona sobre la memoria y sus nexos con la imaginación; justo ahora me interesa ver cómo trabaja esa memoria y logra manifestarse *en su paso* a la poesía (hay que recordar la importancia que tenía para los griegos Mnemosine, la musa que incita el canto en el rapsoda, lo que en términos más modernos bien puede llamarse “imaginación”): “La memoria humana era concebida como un tesoro o un teatro internos más que como un sistema de archivo alfabético o cronológico. Mientras que un sistema de archivo enciclopédico es un *método* mediante el cual los *conceptos* se *escriben* y se disponen uno en uno por cada página, un teatro es un *lugar* donde las *imágenes* se *ven*, estando disponibles todos a la vez. En el arte de la memoria los hechos se reparten en grupos o constelaciones” (Editorial Siruela,

visto, para la contemplación, la transformación de lo vivido en imágenes volanderas, ahí donde la voz tiene lugar para desplegarse en la creación de una intimidad que se expande desde la casa y sus corredores hasta las calles. El poema ya evocado –“La patria chica”– anuncia una parte del trayecto:

La patria es suave
y chica

siete calles principales

buses en la línea
estruendosamente

llamadla Turmero

Hay centro y baratijas

Recuerdos
que sólo atañen a los muertos

una carreta de heno
un hombre llamado
Magdaleno

Los pueblos
como los ríos
son plenas y fugaces

estrellas

La palabra patria –hoy teñida de oscuras resonancias, dado su uso pervertido en los últimos años en la vida pública venezolana– alude a la tierra del padre, allí donde el hombre guarda

traducción de Ángel González de Pablo, p. 208-209). Ahora bien, como sostenía más arriba, la memoria está relacionada con lugares, nada extensos, más bien restringidos, pueden “reducirse” a la exploración de un calificativo (“turmerusa”). Valga el comentario lateral: basta pensar en la habitación de Proust, por ejemplo y la torre de Montaigne. Eso sí: los ejemplos de Hillman van mucho pero mucho más atrás: “Giulio Camillo introduce todo el universo imaginal en una pequeña habitación de madera, su teatro de la memoria renacentista. Alberto Magno sugiere que la distancia que uno recorre entre imágenes no es de más de diez metros. Según él, el espacio interior más efectivo para vivificar la imaginación se encuentran en los lugares <<solemnes y raros>>. Éstos son los más <<conmovedores>>” (p. 211). En este caso, lo equivalente de lo solemne y raro sería periférico: Turmero como lugar de la poesía, es decir, las raíces familiares y las “épicas” muy personales, más adelante se verá cómo la del padre tendrá un lugar preponderante.

los más vivos y secretos vínculos que lo unen a un linaje y una historia (personal, amorosa, familiar). Al menos desde la *Odissea* así ha sido asumido: en medio de los más largos y duros recorridos, hay *algo* en la experiencia humana que está sediento de recorridos, retornos y reconocimientos. Y la poesía, desde los más arcaicos trovadores hasta el más moderno de los poetas, no deja de sintonizar con estas cuestiones que muy a su manera aparecen en la poesía de Pantin (*algo* se resguarda y se modifica, cuando pasa de la memoria al lenguaje y –para retornar a la clave de Heidegger– *manifiesta* a través de la versificación su propia existencia; y lo que ese “algo” dice habla de la persona –quién es– y su proveniencia. De nuevo: me refiero a la inquietud por el lugar y los orígenes, lo que aquí va y viene metaforizado detrás de dos palabras: “raíz” y “país”. De hecho, Antonio López Ortega, a la hora de comentar *Poemas del escritor* en el prólogo de la edición cuidada por el mismo narrador para Pre-Textos, se pregunta: “¿Quién escribe en este libro?”. Y por esta vía quiero insistir: a lo largo de mi lectura sobre –y con– la poesía de Pantin: ¿quién escribe en la voz que he estado buscando? Escribe, digo yo, es mi conjetura, “la turmerusa” –ese gentilicio, en tanto invención y, por qué no, en el mejor sentido, máscara– asediada por presencias que la avasallan y la acompañan (la casa, los paisajes, la memoria de las raíces, la historia y sus “trastadas”). Más adelante, en el citado ensayo, el propio López Ortega insiste: “¿Quién habla entonces en la poesía de Yolanda Pantin?”. Habla, de nuevo, digo, esa turmerusa, sí, bajo distintas apariencias, velos y vestidos, encubrimientos. En *Poemas del escritor* pareciera Pantin colocarse por un brevísimo instante –como en un baile lúdico, irónico– la máscara de turmerusa y así apela a una distancia: no es ella, *es el escritor* (¡!), la vuelta impersonal exterioriza algo de lo que es suyo; “escribe” –la escribe– lo que no está, se aparta, o lo aparta, para verlo desde *otra* perspectiva, pues hace “balances” sobre su vida; pero en un cuarto de esa “patria” con siete calles ocurre esta voz que divaga con su elegante

dicción sobre un recuerdo muy lejano, de esos que el oleaje de la memoria trae consigo por obra de alguna inédita constelación de visiones y acontecimientos, pasa en “Divagación VII”:

Abrí la puerta de la casa
y recordé
un trozo de mi vida
diminuto
como un guijarro
el cántico entonado
por los niños de entonces
en la iglesia
Era el miedo de Dios
entre nosotros
de aquellos que inocentes
sienten culpa
¿Habla Dios
en esa lengua?
Sólo el niño lo entiende
a fuerza de cerrar
sin más
los ojos
Sólo el niño sabe
y llora
de noche
en esa niebla
oscura fuerza
tiniebla
que teme
pero ama
Así volvió
instante
piedra
que en el pecho
golpea
al final de la calle
horizonte
y todo
el cielo púrpura
llama
las siluetas recortadas
de las casas
donde el hombre duerme.

Como guijarros, entonces, parecen estar incrustados en el mural de la poesía pantiana los restos de una memoria que se manifiesta en paisajes y voces. Pero esas pequeñas piedras, esos fragmentos, contienen una potencia de evocación capaz de tocar regiones de considerable impronta interior. En los anteriores elementos se detiene Samuel González-Seijas: su reflexión sobre Pantin –publicada en el *Papel Literario*¹³⁰– evoca a Turmero, de nuevo, pero no como un dato histórico, ni como una constatación geográfica, que lo es también esa región venezolana para la poeta, en tanto el asiento de las imágenes que desplegará en su poesía, pero en este caso González-Seijas se refiere a ese pase entre la vida y las formas, cuando –por obra del poder transfigurador de la *poiesis*– “se desdibujan los contornos de la crónica particular de una persona y sus límites comienzan a fusionarse con las imágenes más primordiales de la vida colectiva, con sus fuerzas y tonalidades, con sus ritmos”. En este lugar se detiene Pantin y lo hace a tientas, a veces andando como a oscuras y probando, podría decirse, desde no pocas décadas de oficio persistente que el tiempo transforma en consciencia. Lo sabe: parte de su trabajo comienza en la escucha de esos guijarros colgados de las rejas, para recoger y reunir lo que está en conflicto, restituirlo en la intimidad de la poesía, sus concretas manifestaciones. Durante un conversatorio, a propósito de *Lo que hace el tiempo*, Pantin –sin ser muy interrogada al respecto– proporcionó la corroboración de ese pase entre la experiencia y las formas, cuando precisó: “mi mamá es la poeta”¹³¹.

¹³⁰ Disponible en http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/raiz-pais_214834 (fecha de consulta: 16 de mayo, 2018).

¹³¹ Sobre este punto volveré más adelante y aprovecho ahora para traer pasajes del ya referido ensayo de González-Seijas: “ya las vivencias cargadas de poder emotivo de los relatos domésticos personales han encontrado el modo de comerciar con una fuente de mayor raíz humana; han descendido, porque el camino de la memoria es hacia abajo, hasta el lugar donde el mito puede dar cuenta e integrar en una forma, ahora sí completa o susceptible de serlo, aquello que despuntaba en una conciencia de modo caótico o no previsto, otorgándole peso en la cultura y, desde luego, haciendo que todo el tesoro de vivencias familiares, muy particulares, pueda avanzar hacia el ámbito de lo más universal”. Más adelante agrega: “Turmero es el lugar

En *Poemas del escritor* pareciera colocarse por un brevísimo instante –como en un baile lúdico, irónico– la máscara de turmerusa y así apela a una distancia: no es ella, *es el escritor* (¡!), la vuelta impersonal exterioriza algo de lo que es suyo; “escribe” –la escribe– lo que no está, se aparta, o lo aparta, para verlo desde *otra* perspectiva, pues hace “balances”, sobre sí y su vida; pero en un cuarto de esa “patria” con siete calles ocurre esta voz que divaga con su elegante dicción sobre un recuerdo muy lejano, de esos que el oleaje de la memoria trae consigo por obra de alguna inédita constelación de visiones y acontecimientos: así un poema de *Los bajos sentimientos* me sitúa ante la imagen de la rueda y tal vez –otra conjetura más– la poesía de Pantin no ha dejado de plantear otra cosa que la insistencia imaginada sobre unos orígenes que la poesía pone en escena, como un destino (es decir, para seguir la consabida sentencia de Hesíodo en *Los trabajos y los días*: “carácter”), lo que adentro está y sin más lleva al lugar que pise, así hable en “París” el “escritor”. En un pasaje de “La rueda mecánica”, de nuevo, para volver a *Los bajos sentimientos*, vuelve este elocuente juego de distancias:

Ésta es la historia
de una muchacha
que trató de alcanzar
la mítica muralla
Para ello atravesó
un puente subterráneo
semejante a un laberinto

de las pérdidas y de los tesoros, tal vez lo uno por lo otro; es el ámbito mítico fundamental, porque en él, sobre todo, se hunden las raíces de un alma, es decir, lo emotivo tanto como lo histórico, de una intimidad que necesita remontar la corriente de la descendencia”. Y finaliza: “Esa disposición comienza y se despliega después como una escucha, desordenada al principio, atenta con el tiempo, a la voz de los muertos, esas entidades hechas de pura memoria, que acompañan a la vida desde sus silencios cargados de significación. La escucha de esa voz se ha hecho reverente con los años, también se ha vuelto más avisada, aguda en la espera de sus signos, y, sobre todo, religiosa” (“Raíz de país”, 10 de diciembre, 2017).

Llama la atención que la primera parte de *Los bajos sentimientos* se llama “Soliloquio del vampiro”. Vuelvo: no dice la poeta, lo hace por persona interpuesta, desde este “otro” – demoníaco, siniestro– que habla sobre “la muchacha” y anuncia que le ha conducido por un viaje análogo al de Virgilio y Dante. Es una “extranjera” que con su gracia se mueve donde reina el miedo. El vampiro insinúa la ignorancia y la inconsciencia de la muchacha ante las amenazas del recorrido. ¿Pero cuál es la topografía de esta pequeña *commedia* encriptada en la poesía pantiana? Los últimos versos son elocuentes, tal vez asoman la frontera entre el Infierno y el Purgatorio:

Cuando al fin la salida
vislumbramos a lo lejos
un chillido de muerte
hirió los cuatro cielos
Habíamos llegado
al término del viaje
“¿Qué ciudad es ésta?”
preguntó risueña la muchacha
“¿Es Caracas?”

4

La quietud, en sintonía con lo elaborado hasta ahora, se detiene por momentos –y diría: insiste– en lo que vuelve, sus posibilidades y vías de consuelo ante la inminencia del tiempo y lo que “(des)hace”: el pasado que no “pasa”, porque la escritura lo hace venir y quedarse. No se habla aquí de esa muchacha, sino de “la joven” que está en una fiesta y no disfruta el baile. Algo la hace patinar en el *rewind* (al menos aquí le desarma la fiesta, la “devuelve” al origen, pero como herida). ¿Es así la quietud? ¿Qué se aquieta? Pero no se trata de una presencia invocada voluntariamente, podría decirse que aparece, interrumpe la duración del presente y hace venir la materia que será más tarde memoria y poema. La situación se despliega, por qué no, en las órbitas de esa memoria, la personalísima, sus

engarces con la imaginación y el empuje por salir hacia el terreno expresivo (¿habrá que detenerse en todo lo que la necesidad –en tanto lidia– tiene de inevitable?). Es una experiencia marcada por Mnemosine, tal vez sea ese el destino, la pasión que rige los cursos de aquella joven que va y viene en la poesía pantiana. “No disfruto con el baile”, apenas un pasaje, transcurre así:

Y yo vuelvo y los abrazo a mis soñados
fantasmas: son mis dueños
Si veo llover es la lluvia de Turmero
no puedo evitarlo está en el aire
todo el pueblo

No es un goce ir a una fiesta
no disfruto con el baile
Es muy triste ya lo sé es una pena
el cuarto de los recuerdos

Lo que “baila” –¡baila!– es otra cosa: el cuarto de los recuerdos, no tanto el cuerpo físico (uno mueve al otro). En este movimiento, podría conjeturarse ya con cierta firmeza, se las juega Pantín en su poesía. Es la vereda de la memoria y su pase a la escritura lo que genera todo un sistema de vasos comunicantes y recurrencias que cruzan y atraviesan –visto así, como lo intento ahora– su obra. ¿Es la quietud? ¿O más bien “el baile” de la inquietud en el cuerpo interior de lo recordado que bien sabe hablar en la poeta? En este libro de 1998 aparece el ángel que tuvo lugar en *Lo que hace el tiempo*. Es un juego de “bellas ficciones” que se cruzan: aquí no está “engarzado”, anuncia fatalidades. Se habla de ese mensajero y no es tanto un encuentro, o una aparición, lo que dice es tan terrible como *quien lo dice*, esa voz que podría ser la de la turmerusa vuelta guía y vampiro, el lobo ocupando la casa, el fantasma de la memoria que merodea, arrastra lo que se encuentra en su llegada y dice:

Aquí no hablamos de ángeles
aquí hablamos de pequeñas venganzas

y de pequeños triunfos

sobre la voluntad

Todo ángel es terrible
como terribles son

nuestras acciones cotidianas
templando el vacío

o la desesperanza

Estamos solos ante el Gran Sacrificio
después de haber viajado a través de un desierto

pleno de fantasmas cuyas presencias avivaban
los leños de la carne

Sería tentador, ya mismo, adentrarse en la lectura que hace Walter Benjamin sobre el ángel de la historia –¿no es una bella mistificación a partir de Paul Klee?– y hacer establecer un sinfín de especulaciones que son tentadoras y a su vez –es mi percepción, ahora– desviarían mi atención sobre lo que he conseguido en la poesía de Pantin. Habrá que diferirlas, o mantenerlas en un suspenso, como si se tratara de un correlato que acompaña mis búsquedas en el acto de seguir atravesando el trecho que va de *La quietud* hacia *El hueso pélvico*. Para esto, por cierto, hay que recordar esos versos de *Los bajos sentimientos* que hacen de epígrafe a mi lectura: “–vagaré por estos mundos/tan extraños tan profundos–”. Ahora, ese “vagar” consigue otro lugar, muy particular, pero también hay detenimiento y algo más, pues *El hueso pélvico* alude a la escultura de María Lionza que está en la autopista Francisco Fajardo. Casi al frente está un mural de Pedro León Zapata: “Conductores de Venezuela”. Estas dos obras, como podría ocurrir con la experiencia del museo y la galería, están en un lugar de circulación rápida, no de paso, no se ven, se “pasa” cerca de ellas, van y vienen como una ráfaga. Algo de esto recoge aquí la poesía de Pantin. Pero hay un detalle: en el medio, hay una batalla campal: dos palabras que caen en una determinada red de comprensión y pueden crear relaciones antagónicas –país, patria– se

alternan en su aparición (y en un punto se conjugan): lo personal, lo familiar, lo genealógico y lo político le abre ahora paso a uno de los relatos míticos que da cuenta de un pasado inmemorial, como si María Lionza (la escultura) y Zapata (el mural) fueran los espectadores silenciosos de la confrontación y a su vez el escenario de esas “bajas pasiones” que aquí tendrán el rostro de la “épica amarga”.

Un pensamiento de Aby Warburg coloca estas posibilidades de reflexión en la órbita de Pantin y los procedimientos *poieticos* a los que suele apelar: “Entre el ‘captar’ con la fantasía y el contemplar a través del concepto está el palpar y manipular el objeto con el consecuente reflejo escultórico o pictórico que se llama acto artístico¹³²”. ¿Qué pasa aquí? ¿Cómo se da el “reflejo” en *El hueso pélvico*? Un exceso de realidad (la historia) va pareja a una presencia mítica que a su vez tiene orígenes problemáticos –por cruzados– y en un punto hasta indiscernible, como toca cuando se habla de los mitos, sus expresiones en los estratos más arcaicos de la conciencia colectiva y ahora, muy particularmente, en la poesía¹³³. ¿Cómo se da la aparición? Antes de entrar en estas consideraciones, habría que poner lo anterior en otro telón de fondo –no la autopista– donde está encajado el libro: Ocumare crece, esa voz que habla de los que “no ven” en el balcón del pueblo un desfiladero, sigue a ratos preocupada por lo que le hace el tiempo y atenta a lo que escribe

¹³² “Mnemosyne”, 1929, texto de introducción al *Atlas Mnemosyne*, textos tomado de los materiales de estudio provenientes del Taller de metodología de Rafael Castillo Zapata: *Entre Benjamin y Warburg* (2015).

¹³³ Está la perspectiva etnográfica en Gilberto Antolínez y *La Diosa de la Danta: ciclo mítico, legendario y folclórico de María de la Onza*. Compilación y prólogo: Orlando Barreto. Unidad Editorial UNEY (el libro no indica año de publicación). Y al menos tres poetas venezolanos: Ida Gramcko (*María Lionza: tres actos*), Elisio Jiménez Sierra (*La Venus Venezolana*) y Santos López (en una sección de *El libro de la tribu*, dedicada, por cierto, al propio Antolínez). Aquí cabe recordar a Roberto Calasso –en *La literatura y los dioses*– cuando subraya la ausencia de olímpicos en la modernidad occidental: se han refugiado, al menos desde el Renacimiento, en la pintura, la poesía, las enfermedades, ciertas formas de lo irracional (individuales, colectivas) y la lectura: “Se diría que ésta, la de aparecer sólo en los libros, se ha vuelto la condición natural de los dioses. Con frecuencia, además, esa aparición tiene lugar en libros no muy consultados. ¿Se trata acaso de un preludio de su extinción? Sólo en apariencia. Porque en el ínterin todas las potencias del culto han emigrado a un solo acto, inmóvil y solitario: el de leer” (p.28).

(“que haga sentido”). Habría que apelar de nuevo a Moebius: la cinta donde se contorsiona lo más íntimo y la historia –“el presente puro”– en el discurrir de la expresión pantiana. En eso, de pronto, como un evento inesperado, asaltan las incertidumbres, la captación y la contemplación se vuelven palpables –hablan– en el poema:

Yo venía a través de la ciudad
desde mi casa al centro,
al otro extremo de aquel valle,
cuando se me urgieron respuestas
para nuestra consciencia.

De ninguna parte me sobrevino una frase
que llegaba con su imagen: el hueso pélvico, en alto
que carga una diosa.

Así abre *El hueso pélvico* (la poeta se ha encargado de consignar la fecha de escritura: Caracas, diciembre de 2001): no deja abierta la escisión entre el país y la patria: hay un punto donde crea una suerte de puente que a su vez no quita el ojo sobre la recreación de las circunstancias más terribles de esos (estos) años. Finalmente, pareciera insinuar el poema que ahora sigue, el antagonismo no se resuelve al llevar el conflicto a su mayor punto de convulsión. Todo lo contrario, debe haber una apropiación y una digestión del vocabulario que usa el otro (la lengua de la propaganda, la oficial, con sus *tics* y lugares comunes que de tanto repetirse se van transformando: falseamientos, mentiras que son desplazadas y dichas como verdades irrefutables y sometidas al vértigo exponencial de las imprentas, los micrófonos). Es palpar y “captar” para “hacer sentido” desde las verdades que la poesía sugiere sin imponer:

Patria
son olores de la infancia,

un cierto grado
de la luz,

enero,
en la remembranza.

Es una soñolencia,
certificación que trae
lo estrictamente subjetivo,
personal,

hasta la casa.

Patria
es tu presente oscuro,

lo trivial que también
te constituye.

La escultura de Alejandro Colina, como puede constatarse al cruzar la autopista Francisco Fajardo en cualquiera de sus sentidos, suele estar rodeada de flores y otras ofrendas dejadas por quienes sienten afinidad por su presencia. Proveniente de los montes yaracuyanos, es una madre simbólica¹³⁴ –por un tiempo desplazada hacia la Plaza Morelos– que ha producido literalmente en el poema “una parada” que desemboca en plegaria. Este movimiento, en el lugar desde donde está hablando la poesía de Pantin, en ese corredor que va desde lo más íntimo hasta las zonas más profundas del país-patria, anuncia la religiosidad del gesto que no necesita pasar por un culto, la adhesión a una fe particular, ni mucho menos la reflexión desde el dogma, ni la teología. Por eso digo: religiosidad, la ligadura, el encuentro personalísimo, la búsqueda y el deseo de dar con una presencia que

¹³⁴ El propio Antolínez, en un pasaje del libro ya evocado, anota: “María Lionza, según [Francisco] Tamayo, una deidad femenina, bondadosa, dispensadora de riquezas; en mi opinión resulta más bien un ser ambiguo, con idéntica capacidad para el bien como para el mal, y se atiene a sus funciones de Dueño de la Selva [sic] y Guardián de las Riquezas Naturales: es una Madre, tanto de lo orgánico como de lo inorgánico, del Bosque como de la Fauna y los Metales” (p. 32). Para profundizar en el simbolismo de la madre, cabe consultar a Erich Neumann y su estudio *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*. Aquí el autor berlinés esboza en un gráfico que el arquetipo de la Gran Madre puede tener –cuando menos– dos expresiones: una benéfica, protectora (Isis), otra destructiva (la Gorgona). De hecho, en numerosas representaciones iconográficas, en el escudo de Atenea –la del buen consejo– aparece la Gorgona, esta vez como el horror asimilado y contenido, pero a la vez empleado para enfrentar y espantar a los adversarios antes de la estocada final.

rebasa los límites más habituales y se planta, como una oración, en el poema, durante un momento –desasosegado, desasido, dubitativo, angustioso– que amerita detenerse y *hablarle* a la escultura (su *imago*), lo que ella insinúa en las posibilidades de su presencia:

Salve reina
que estás en las aguas,
digo esta oración
ante tu estatua

–Mas tú no existes,
sino en el hueso materno.

Vamos los creyentes
en la hora descreída

por un puente
sobre el presente duro.

Espléndida figuración

de una mujer
enarbolada
que carga la ciudad sobre la espalda

al centro de su arteria
fluvial.

Pasamos sin mirarla.

Reina sagrada
que un artista supuso
ver sobre una danta
espoleada
en su musculatura
compacta.

Carga,
hacia la vertical,

un hueso
de interrogación,

patria,
por el derivativo
interrogada.

Levanta

el hueso duro
de roer,
portezuela, finalmente,
es apertura

una vez por la hendidura,
cuando llegas con sangre.

No deja de ser curioso que tras la evocación de esta madre primitiva –el momento arcaico de la poesía de Pantin¹³⁵– vengan *Poemas huérfanos*, *Épica del padre*, *País* y *21 Caballos*. Aquí cierra el ciclo que abarca treinta años de poesía (1981-2011), editada por la editorial Pre-Textos. Justo después, tras un silencio no tan largo, prosigue Pantin con *Bellas ficciones* y *Lo que hace el tiempo*. Antes de entrar en el pase del “hueso” a la orfandad y al padre, quiero detenerme en algunas consideraciones que hace Saraceni en *La soberanía del defecto*: al evocar *País*, *Casa o lobo* y *La épica del padre*, la poesía de Pantin, anota Saraceni, “realiza un gesto de intervención política, en la medida en que señala el desmembramiento del cuerpo nacional y sus legados”¹³⁶. El gesto, entonces, sus implicaciones y réplicas, lo que desencadena, sus alcances: ¿será por esto que aparece esa pausa ante el ángel, la estatua, la consecuente confrontación entre la memoria personal y la familiar? “Aquí la poesía”, anota Saraceni, “representa un modo de establecer un vínculo entre la casa y el país, la genealogía familiar y la nacional”. Y en una nota al pie sobre *El hueso pélvico* agrega: “la autora explora la relación entre memoria mítica, memoria

¹³⁵ Y no deja de ser significativo que esta aparición, en una poesía en buena medida conversacional, urbana, traspasada por la ironía y la melancolía, en buena medida se sintonice con lo que en el Departamento de Literatura y Vida de la Escuela de Letras se busca a partir de materias como Tradición y Literatura, por ejemplo, o Literatura y Vida, dado que en la experiencia moderna subyace un sustrato arcaico y en algunos casos puntualmente pagano que sale a flote en la pintura y la poesía. Tal perspectiva, está sustentada por una diversidad de autores, desde el propio Calasso hasta Hillman y Rafael López-Pedraza, pasando por como Aby Warburg y María Zambrano, por no hablar de los que están relacionados con la antropología cultural, las fenomenología de las religiones, la psicología arquetipal (y *de los arquetipos*, valga la distinción), muchos de ellos pertenecientes o cercanos a El Círculo de Eranos.

¹³⁶ Editorial Equinoccio. Universidad Simón Bolívar (p. 187).

nacional y presente”¹³⁷. En suma, siguiendo a la poeta y profesora, Pantin se sitúa en un lugar que es suyo y compartido (¿y este punto de cruces –su avistamiento– no resulta fértil?): “la lengua poética adquiere una flexión política en la medida en que propone una contramemoria del país”¹³⁸. En esta *flexión* aparece la mirada que escribe el gesto, como decía, la pausa que implica su aparición y la consecuente lidia –el corredor, diría– entre lo más íntimo y lo que en los términos de la poética pantiana vendría a ser *el país* (¿la parte luctuosa del coro?). Ahí, simultáneamente, aparece lo que vincula y anima, siempre en el movimiento del *re* –el *rewind* que da la perspectiva del tiempo– como bien anota Saraceni, “con la finalidad de trastocar la sintaxis oficial de los hechos”¹³⁹. Todo lo anterior pone la mesa para propiciar ese corredor de Moebius que permite de una vez –sigo con *La soberanía del defecto*– “poner al descubierto una versión de la fábula identitaria en la que la violencia y la pérdida constituyen un legado fundacional de la nación”¹⁴⁰. Tiene sentido, así, pensar en lo que hace y “lega” la orfandad y su aparición en este *interregno* estimulante, pues donde hay pérdida se habla de duelo y la aparición de sus fantasmas, esa otra “flexión” que ocurre en el interior de la conciencia, cuyas rupturas y posteriores ramificaciones expresivas anunciarán la venida de tantas corrientes líricas futuras.

“Ocaso”, el primer poema que abre el ciclo de *Poemas huérfanos*, comienza con una terraza, la visión de la montaña, una perplejidad que hace recordar el vértigo a las alturas que viene de la niñez, esa primera persona que dice *yo* acompañada de una amiga. Justo ahí se lee: “todo parecía al mismo tiempo, /estar vivo y muerto”, pero apenas unos versos más

¹³⁷ Op. cit (p. 187).

¹³⁸ Op. cit (p. 189).

¹³⁹ Op. cit (p. 189).

¹⁴⁰ Op. cit (p. 189).

adelante llega el “gesto”, que yo veo aquí más como una torsión, pero muy trágica, propia de las sensaciones desasosegantes del ocaso, cuando la muerte del día y el comienzo de la noche coinciden y pasan largo rato en un vaivén que trae consigo, sin duda, más de una sensación descolocante y desconcertante ante el paisaje:

Desde la terraza parecía inocente aquello,
e indefenso, aun cuando las luces

en las autopistas semejaban
ríos de sangre, arterías en un cuerpo de vidrio,

frágil al tacto

Esta escena tiene su traducción –o su correlato– en “Piel de vaca”. Se trata de un desprendimiento que ocurre en la carne y tiene que ver con la maternidad: la dura flexión de ese “yo” que habla en Pantin –desde Montaigne, Whitman y Pessoa sabemos que nunca solo va– refiere la conversación con una amiga suya: “continuó/hablando de sus hijos: cómo eran/sus cuerpos extraños/aun cuando se habían *descolgado* del suyo”. ¿Será la orfandad de esa madre con respecto a los hijos, los propios, los que ella misma ha hecho venir, pero también podría tratarse de otros, hijos y niños, “los de la patria”, los que están regados a lo largo de este conjunto de poemas y también del país en tanto territorio palpable y doliente? ¿O será, más bien, la orfandad presente en estos poemas que hizo unirlos en su descolgamiento y darles así un sentido? En *Poemas huérfanos* la presencia de los niños y la presencia anunciadora del padre, me parece, corren de forma pareja, como si este ciclo fuera la preparación de lo que ahondará con mayor profusión más adelante, en *Épica del padre*, lo cual da a pensar que esas historias necesitaran más de un preludeo o un rodeo antes de ser “tocadas” directamente. La otra posibilidad: que el padre, su vida y presencia, no puede ser tratada “sola”, necesita –de nuevo– la presencia de otros que la aborden y la

digan, como si el coro de las voces más familiares necesitara ser de alguna forma recreado para dar con un atisbo certero de los sucesos¹⁴¹. Esta inclinación por los paisajes en Pantin reaparece en otro poema, “Retrato de muchacha con su padre en las torres gemelas”. No hay propiamente una voz “testimonial” que dé cuenta de la relación. Esa voz, podría decirse, la proyección transformada de la poeta en la página, está, sí, pero da un paso atrás, hay una pequeña distancia que permite el asomo y los primeros versos caen como un aviso y un golpe:

Es una panorámica. A ambos extremos
el espacio entre ellos lleno
por la vista de Manhattan.

¿Y qué se retrata? Ella, la joven, serena, como su padre, el equidistante; están ahí, ambos, “unidos/por lo mismo que los distancia”; el viaje, sus recorridos, son la compañía y la ciudad se ofrece como el escenario de la relación. Cada uno la vive desde un lugar: para el padre, hay añoranza; y para la hija, en cambio, se trata del mundo, todo lo que se abre en el momento. Están juntos, sí, padre e hija, dentro de estos poemas “huérfanos”. Miran a la cámara: “sonríen, /desde *adentro*, desde donde son felices”. ¿Estarán “descolgados”? ¿O más bien, como una foto apresurada, “desenfocados”? ¿Será que la unión entre la hija y el padre –aquí– viene con esa pequeña distancia, tal vez condicionada *a priori* por el tiempo, la experiencia, la tensión equidistante entre los deseos, las formas de estar en el mundo?

Cierra el poema con este otro golpe:

¹⁴¹ Victoria de Stefano, en *Lluvia*, otra de sus novelas, a través de Clarice, la escritora que lleva su diario, hace esta peculiar anotación que hace evidente la relación entre el coro y el acercamiento a la verdad. Ya los trágicos y clásicos griegos supieron bien aprovechar este recurso, pero esta vez Clarice lo escribe así: “Ayer desperté a las cinco y media de la mañana. Los pájaros empezaron a cantar a las seis menos cuarto. El coro completo se constituyó pasadas las seis. De tanto en tanto el coro se interrumpe para dar paso a un *fugato* donde todo se funde en tonos y sonidos diferentes. Por último, solo quedaron los solistas, con algún refuerzo consonante pero debilitado del coro”. Un poco más adelante, la propia Clarice recuerda un aforismo de Kafka: “No es en el individuo, sino en el coro, donde puede radicar una cierta verdad” (Editorial Candaya, Barcelona, España, 2006, p. 98).

Perpetuidad de la memoria,
instancia plena,
desea la muchacha:
Belleza, equilibrio.

El padre entre cierra los ojos
que ha cegado el sol, arriba,

con un brillo inédito.

Otro poema de este libro –“Árboles y absoluto silencio”– puede conducir la reflexión sobre Pantin hacia algunos linderos relacionados con la particular naturaleza de su poesía. Surge de nuevo la pregunta: ¿a quién se está hablando ahora? ¿Cuál es el lugar de esta interlocutora? Hay una rotura, se infiere, pues se habla de “nosotras” y en ese lugar plural aparece la tristeza y la protección como una necesidad, el cerco y el arma, el cuidado y la intemperie, tal vez, anunciada en ese momento de la vida cuando no estaba mediada por el llanto. Hay, de nuevo, un pasado al cual se vuelve: la casa sin “lobos”, sin la amenaza del tiempo y sus tristes emisarios, se ofrece como un retorno “donde alguna vez fui yo misma, /contra toda realidad”. Al final, quizás, el poema pareciera traer el recuerdo de alguna sesión terapéutica, dado que la evocación sufre una suerte de corte que da lugar al siguiente verso. Dos voces, la ironía que las encuentra:

Tú erotizas la queja, dice mi analista. Y tiene razón, quizás.

De pronto el nervio de la poesía pantiana se las juega justo ahí, en un lamento que al ser dinamizado por la fuerza de esa erotización adquiere la posibilidad de volverse canto y no quedarse en la rumia asfixiante. “Y tiene razón, quizás”, ahí, en ese *quizás* se abre el lindero donde aparece la lengua animada que puede recordar y cantar la queja que se volverá escritura de la orfandad en el tiempo personal y del país que se cuele en la poesía. Y habría que considerar por un momento otra cuestión: “erotizar la queja”, ¿no será una vía

para dar cuenta de la orfandad? Erotizarla, quizás, con sobradas razones, dinamizarla, moverla hacia la potencia del canto y sus fértiles anunciaciones. Es otra conjetura que se abre dentro de esta reflexión que a su vez mantiene en el *rewind* y libera las corrientes psíquicas que podrían permanecer estancadas como resentimiento y pesada desazón. En suma, en ese “quizás”, podría inferirse que la poesía no es otra cosa sino un arte de la salud¹⁴². Y ahora, tanto mejor, en lugar de entrar en *Épica del padre*, abriré otra suspensión, otra abertura, otro espacio digresivo que me servirá para abordar primero las filiaciones que *21 caballos* guarda en relación con lo tratado hasta ahora. Me parece que “Fidelidad” responde en gran medida a los puntos que cruzan el terreno pantiano de su poesía: la pasión por el retorno a lo que fue, las preguntas y la orfandad que despiertan; cierto trasfondo desesperado, pero llevado con pulso firme, casi en clave de consolación, casi epigramática:

A las preguntas
que hemos transitado
a lo largo de estos años
y quedan sin responder
huérfanas

El tono, según parece, para moverse en esta frecuencia anímica amerita la precisión de la sentencia, como queriendo evitar todo desborde emocional. O mejor dicho: la clave que rige esta voz se mueve en una contención densa, emocionada. Pasa y deja pasar “versos que se pierden en un nudo de voces”, según se lee en “Desidia”. Es decir: con la consciencia de

¹⁴² Dado que el tema es de considerable extensión, pero tampoco puedo dejar de tocarlo, o rozarlo, quiero apelar a un pasaje de Herbert Marcuse en *Eros y civilización*: “El mundo de la naturaleza es un mundo de opresión, crueldad y dolor como lo es el mundo humano; como éste, espera su liberación. Esta liberación es la obra de Eros” (Editorial Ariel, 2002, traducción de Juan García Ponce, p. 159). En una nota al pie, Marcuse agrega: “El mito expresa así la nueva unión de lo que fue separado, de Dios y el mundo, el hombre y la naturaleza (op cit. p. 159). Marcuse, más adelante, al establecer los nexos entre Eros y Orfeo, acotará que ambos “revelan una nueva realidad, con un orden propio, gobernada por diferentes principios. El Eros órfico transforma al ser: domina la crueldad y la muerte mediante la liberación. Su lenguaje es la *canción* y su trabajo es el *juego*” (op cit. p. 163). En ese “dominio” aparece el *quizás* irónico de Pantin: el juego del canto que mueve y transforma la pena, porque la elabora en la suelta en la expresión, siga o no viva, latiendo. Aquí el sentido terapéutico del arte y la poesía: el *pharmakon* platónico.

lo que escapa, nada de miradas abarcales, totalizadoras. Más bien una serie de escorzos, fragmentos que se animan en la materia cargada de memoria que el poema ofrece como un don; pero al mismo tiempo, si es Moebius y su cinta el que me ha ayudado a seguir ciertas pistas aquí, está lo que ata y sujeta, lo que une e *instaura*, el pasado, la genealogía, lo que sobrevive al olvido y no puede ser extraviado. Es un movimiento entre el sí y el no, la distancia y el acercamiento, la pena y lo que se descubre, sin más, como en un vistazo del ocaso que se abre en la autopista, o en el paso por un lugar cargado de esa vida pasada que liga lo que va disperso y “des-colgado”. La entrada de “Amarre” me incita a seguir por este mismo sendero:

No nos dejan los paisajes
que buscamos
como formas del consuelo,
y encontramos en los suburbios
vacíos de gentes;

Habría que devolverse, sin esnucarse, por supuesto, a la casa recordada al principio de esta búsqueda y esa curiosa inclinación por esos gestos de la memoria que hacen venir lo más lejano y extraviado. Es una torsión, dije hace rato, pero también se trata de encuentros, irrupciones, la pasión del *rewind* que desemboca en el relato –la épica, dicha en voz baja– de lo que ha sido. Podría decirse entonces que no he hecho otra cosa sino convertirme aquí en una suerte de cazador de *retornos* en la poesía de Pantin, con la intención de dar con una unidad de fondo que me permita ir y venir por los diversos corredores de esa tremenda y bella ¿ficción? que la memoria poética va gestando y la expresión bien sabe captar. ¿Será, otra vez, la casa y su roto letrero? Sí, en “Fractura” vuelve, lo hace, pero asoma una presencia al menos misteriosa, o al menos indiscernible para mí en estos momentos:

Entre escombros y
ladrillos, mercadillos,

mensajes incendiarios
en los muros,
y el rugir de la avenida
con su trama de
urgencias,
hay una entrada invisible
que guardan
cuerpos fronterizos
con celo.

A veces me pregunto qué habrá en esta “entrada”, cuáles secretos guarda y qué anuncia. Podría seguir dando vueltas y vueltas alrededor de los libros de Pantin tras esa pista. Al menos por ahora me gustaría pensar que se trata de ese padre equidistante, visto ya hace rato, cuya presencia aún persiste, enmarcado en el bastidor del país y los nuevos terrenos de la casa que Santos López anunció en la presentación de *Bellas ficciones*¹⁴³. Quizás todas las búsquedas pantianas conduzcan a este lugar fronterizo, llenos de niños y animales, pinturas y retablos antiguos. Tal vez estos rasgos puedan entrecruzarse en los libros sucesivos. O quizás ya mucho de lo anterior existe y no esté yo en la posibilidad de percibirlo del todo. Entonces mi lectura encuentra un límite. Y con ese límite, claro está, la pausa, o el giro hacia ese lugar desde donde “habla” Pantin. Dicho todo esto, ahora sí, con estos asuntos ya abordados, quedaría un tanto más abierto el campo para ir entrando en el padre y su épica.

¹⁴³ Se trata de “Notas en la nueva casa de Yolanda Pantin”. De esta presentación, en su momento enviada por el autor para el curso de esta investigación, hay dos elementos que me interesa resaltar. El primero tiene que ver con un rasgo que ya, me parece, está siendo apuntalado en estas páginas, cuando López se refiere a Pantin en estos términos: “su fina sensibilidad para sostener un lenguaje que no desprecia nada: desde su potente interioridad hasta la borradura de un país”. Por otro lado, a partir del nuevo terreno que se abre en su poesía, López apunta sobre *Bellas ficciones*: “su voz se prolonga hacia un nuevo registro, está escondida en sus personajes y el tono familiar invade su casa. Estamos dentro de una nueva casa, es otro el espacio poético al que Yolanda Pantin nos conduce, la casa de sus ancestros, tanto los viejos como los niños. Es curioso este rasgo circular. Son dos extremos que se unen”. López a su vez nota en *Bellas ficciones* el paradójico decreto de Pantin: “Ha muerto en mí lo literario”. Sus implicaciones, al menos ahora, las dará *el tiempo*. Y justo aquí, en este detalle, se detiene el poeta, en el anuncio de “otro mundo imaginal, otro ciclo”. Esta reflexión de López, en su momento, sirvió como presentación para la primera edición *Bellas ficciones*. En la segunda edición colombiana hace de prólogo (Pontificia Universidad Javeriana, 2019).

Pero antes, en una reflexión de 1999¹⁴⁴, López Ortega asoma que en la poesía de Pantin está la certeza posibilidad de “reconocer los fragmentos dispersos del ser, del sentido”. En términos análogos: que la poesía reúne y en ese sentido restablece una zona de la experiencia que antes no había sido vista. Son fragmentos del tiempo y la memoria, el “trabajo” estaría en hacerlos volver, lo asomará López Ortega, “recuperarlos a la luz de sus palabras es tarea urgente para nuestra rota contemporaneidad”. Bien, por un lado, desde la lectura que hace Heidegger sobre Hölderlin, es posible enmarcar el tema y sus posibilidades. Por el otro, en cambio, López Ortega abre un terreno de reflexión de veras estimulante a la hora de discutir y confrontar las diversas perspectivas existentes sobre lo más intrínseco –su naturaleza, diría– de la poesía y la mano que la mueve. Anota el narrador y ensayista:

En su etapa más reciente, la poesía de Yolanda Pantin ha querido abolir una institución sacrosanta de Occidente: la del sujeto emisor, la del sujeto que postula una visión de mundo. ¿Quién habla en esta última poesía de Yolanda Pantin? Habla el vacío de la sociedad contemporánea, hablan los “hombres huecos” de Eliot. Nada más efímero, nada más fantaseoso en estos tiempos, que postular una voluntad. La voluntad del sujeto, en efecto, está abolida, desplazada, por condicionantes externas. Fin del romanticismo creador e irrupción del más feroz escepticismo. Parodiando, pues, la voluntad clásica de la voz poética, Yolanda Pantin postula al “escritor”.

Claro está, si la reflexión está fechada en 1999, López Ortega no puede dar cuenta de lo que pasó después de *La quietud*. En todo caso, valga la acotación, hay aquí más de un elemento a considerar y sopesar. Ciertamente es: al menos desde San Agustín y sus *Confesiones*, por no hablar de Montaigne y sus *Ensayos* y Pascal con sus *Pensamientos*, ya en el tránsito del renacimiento a la modernidad, el yo, con su voz y sus anuncios, viene a ser una suerte de

¹⁴⁴ Se trata de una lectura hecha en los Espacios Unión, el 23 de marzo de 1999, llamados Jueves de Poesía. Ciclo Poetas en Voz Mayor. Como la publicación es hasta la fecha inencontrable y la institución que la auspició ya no existe, el propio autor me ha hecho llegar por correo electrónico el texto de presentación que leyó en aquel momento.

instancia que viene a situar desde dónde se postulan las visiones del mundo. Ese *yo*, con Eliot, como apunta el narrador, se va golpeando y minando, hasta quedar anulado y pisado por la historia: hablará la ideología, la neolengua. El romanticismo, desde esta visión ensayada por López Ortega, anuncia y defiende la identificación entre el poeta y su expresión. Pero si aparece la ironía, la duda del escritor ante sí mismo y lo que dice, es casi “natural” el movimiento: la aparición de *un otro* que puede llamarse el “escritor” que juega al vampiro y se mueve en el juego de las máscaras. Desde los términos del propio Eliot, en un ensayo llamado “Hamlet y sus problemas”, hay una suerte de tierra intermedia que puede ayudar a dirimir el asunto. Cuando habla sobre el “correlato objetivo” Eliot está pensando en Hamlet, pero al mismo tiempo abre una exploración que será expansiva para buena parte de la poesía que vendrá (incluida la suya, claro está):

La única manera de expresar una emoción adoptando una forma artística es encontrar un “correlato objetivo”; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que ha de ser la fórmula de una *determinada* emoción; a tal punto que cuando son dados los hechos externos, que deben culminar en una experiencia sensorial, la emoción es evocada de inmediato. Si se examina cualquiera de las más exitosas tragedias de Shakespeare, se hallará esta exacta equivalencia; veremos que el estado mental de Lady Macbeth cuando camina dormida nos ha sido comunicado desde antes gracias a una habilidosa acumulación de impresiones sensoriales imaginarias; las palabras de Macbeth cuando se entera de la muerte de su esposa nos golpean como si, dada la secuencia de eventos, fueran automáticamente despedidas por el último evento de la serie. La “inevitabilidad” artística yace en la completa adecuación de lo externo a las emociones”¹⁴⁵.

Bajo esta consideración, no diría que el yo “desaparece” de la poesía de Pantin, no propiamente; más bien, apela a la coartada del “correlato” para encontrar, ciertamente, una “distancia” que la aparte de lo meramente crudo de las emociones y se produzca esa “adecuación”, atemperada, capaz de producir múltiples voces en su unidad tonal. No la evocación inmediata, sino “a través”, mediante, por indirección, lo cual dota al entramado

¹⁴⁵ La traducción citada está disponible: <https://docplayer.es/55753956-Hamlet-y-sus-problemas-de-t-s-eliot.html> (fecha de consulta: 5 de enero, 2019).

de esta poesía de una riqueza de registros, perspectivas y voces que pueblan la particular casa de la poesía de Pantin aquí estudiada. El asunto medular, me parece, lo traerá Lopez Ortega en otro tramo de su ensayo:

El yo, nos diría esta poesía, es un elemento perturbador, impositivo, calculador. ¿Cómo recuperar ese estadio del pensamiento zen que postulaba la abolición del yo y hacía de la creación un verdadero bien colectivo? Según el postulado de Borges, el escritor sería como un médium en el que el ejercicio especular de la Creación se reproduce al infinito. ¿Quién habla entonces en la poesía de Yolanda Pantin? No es un yo (aunque apele a esa forma pronominal); es más bien un nosotros.

Es un yo, diría, un “yo” que se presenta en el contenido en el aludido correlato para poder salir de sí y en esa torsión que le permitirá hablar de ese “nosotros” expansivo: familia y país entero en un trazo que sabe ir y venir de un lindero al otro. Pero no se trata de una zona propiamente celebratoria, sino tensa, llena de dudas y abismos, incluso, un tanto metafísicos (los trazos que anuncian “Pintura”, para volver a *21 caballos*, son elocuentes, dado que hablan de una experiencia mística). Ese yo propenso y proclive hacia lo otro y el “nosotros” se ofrece como estancia y lugar de paso –la herida que ventila, la sombra de la pintura– desde donde la voz se hace correlato y se prolonga exteriorizada. Son las consecuencias de esa voz y lo que le hace el tiempo. Si está “erotizada”, como diría aquel psicoanalista conjetural, vive, sigue abierta a la exploración. “Pasaje”, para volver a *21 caballos*, me parece que se mueve por ese camino de lo herido, lo que está frágil y se las debe arreglar con todo lo que pueda sobrepasar: ¿será esta una metáfora para hablar de ese “escritor” y lo que se le viene encima? Ya no el cielo de París, sino un país luctuoso, inmerso en una pugna larguísima, donde ese “nosotros” que habla lo hace como puede, desde un borde, pues pareciera estar siempre rebasado por la historia:

Al tiempo que me perdía
en el reflujó de la disonancia,
alcancé a ver

la desleal confrontación
entre un ave de plumas airadas y
un herido pájaro
turpial.

5

Decir que *Épica del padre* es un libro particular dentro de la poesía de Pantin es poco: si bien aquí están presentes muchos de los temas abordados hasta ahora, hay que considerar su tendencia a la narración, los intersticios dramáticos que tiene, la multiplicidad de voces, las diversas estancias y motivos que cada tramo hace evidente. Es una épica, sí, pero muy personal y familiar, atravesada por el viaje, “con todo el sufrimiento que supone/la locura y la demanda del canto”. Estos últimos versos, provenientes de la última sección del libro, “Épica del padre”, se corresponden con el poema “Cabeza coronada (Sir Leslie Stephen)”. Encierran, por qué no, otro costado más de Pantin y su poética que se busca –se recrea– incesantemente mientras la imagen del padre va apareciendo. Donde se lee padre, también, hay que ver la búsqueda y el reconocimiento de su voz, la huella más duradera de su presencia, pero a través de otra persona y en otro espacio. El poema que da título al libro, proveniente de la sección ya comentada, recrea la visita al Freud Museum de Londres. En el recorrido, el *nosotros* que lleva el poema habla del encuentro con “Anna” en una grabación. Lo que esa voz dice de la épica personal que muestra el libro de Pantin y resulta elocuente en tanto muestra de dónde puede salir esa “demanda”:

Pero había en la voz
algo que se podía tocar:

su extrañamiento,

poder
señalarse en aquella figura

de joven antaño

como si no se trata
de ella

sino de una Anna
otra,

como tú misma
espectadora

de tu propia vida,

¿Por qué digo que hay un “nosotros”? Como suele pasar –y el poema recrea tal circunstancia– la experiencia del museo puede ser compartida, pero en un punto se vuelve muy personal y demorada. Un poco antes del pasaje evocado dice el poema: “esperábamos para entrar”, pero más adelante –ante la voz de la otra hija que habla de su padre– ocurre ese extrañamiento que propicia la experiencia estética (expectación, admiración, expresión): de pronto, sin más, ella misma se ha vuelto “espectadora”. Esta circunstancia, por qué no, es justamente la que coloca a la voz que habla en esta “épica” ante la necesidad del canto. No es ocioso insistir en que este descubrimiento ocurrió justamente dentro de la casa de Freud, hoy museo, es decir, en el lugar donde el padre del psicoanálisis se asentó tras su exilio, como si este descubrimiento estuviera de algún modo signado por su sombra, o su auspicio, y a través de “la hija” (Anna). Desde este lugar, se me ocurre, la voz que habla en estas páginas se vuelve espectadora de su propia experiencia y de nuevo se coloca ante el tiempo, sus apremios. Como ya se ha venido insinuando, la vivencia del tiempo ocurre dentro de un lugar y aquí se ha evocado más de una vez la palabra paisaje. En los términos de Pantin, de seguir un poema como “Beach roses”, hay que tomar en cuenta este verso:

El paisaje es un epítome

Dentro de su talante epigramático, me devuelve a la escena del museo. En ese lugar donde la memoria de uno de los padres de la llamada filosofía de la sospecha –Freud– es omnipresente, ocurre la experiencia más personal, la que puede compendiar mucho de una vida. Y a esto remite la palabra epítome: el elocuente compendio que se da dentro de unas coordenadas tangibles y bajo el nombre paterno, una geografía emotiva. “Tener lugar” ofrece más de una pista el asunto:

¡Ay!

sería tan reconfortante
conocerse

(si es que uno se conoce)

día a día.

Pero debo volver
a mis quehaceres:

manotazos en el aire,
bocanadas

de manera
que no tengo excusas

para robarle

tiempo al tiempo,

el escaso tiempo
que tenemos.

Entonces no se trata de la épica paterna como la narración pormenorizada de esa figura titular de la familia, sino lo que sobre-vive del padre en tanto imagen y a través de la poesía. Esa ligazón, decía, no se da aquí en el compendio historiográfico, ni mucho menos en la sesión psicoanalítica. Ocurre en uno de los lugares de las representaciones por excelencia, allí donde ellas desfilan y se cuelan en cada persona de manera inusitada. Aquí ocurre esa restauración que Yourcenar exponía: hay “marcas” que vuelven y se recuperan

por la obra de la piedad y la conmoción de hacer venir algo del pasado. Un momento particular de la segunda sección de “Las arduas construcciones”, muestra una experiencia equivalente a la de la voz en el museo, pero ahora en la casa:

Un daguerrotipo del padre,
al frente
de la pequeña cama,
de manera
que antes que la luz,
en aquella habitación
privilegiada de la casa,
al abrir los ojos,
en un pestañeo estrábico,
se encontrara
con el severo y amado rostro
que desde su *lugar*
la contemplaba.

“El boccinista” es tal vez la sección del libro más enigmática, donde la presencia del padre aparece de modo más indirecto y oblicuo. Diría que es una suerte de interludio en la “épica”, tal vez pensado para matizar la carga del *pathos* paternal y hacerlo pasar, en voz baja, a través de otros temas y personajes. Sí, personajes. Para empezar, el título de esta sección alude al que juega *bocce*, el equivalente de las bolas criollas venezolanas. La escenografía se corresponde con una cancha, pero en una antigua villa italiana. Aquí se anuncian, como decía, una galería de personajes. Uno de ellos es *Ms. Pantin*. En cada poema, es el juego, hablan. Como parte del juego coral, unas veces la acotación está anunciada. Otras no. Por ejemplo, en “El poema de mi padre” aparece la evocación de su presencia –así como en el museo– de forma repentina, en el recuerdo, mientras alguien que dice yo –¿será *Ms. Pantin*?– recuerda mientras oye una conferencia sobre África a su padre en Turmero, tal vez lo que él podría decir si estuviera ahí, oyendo, convocado por la hija. Similar juego de incertidumbre es posible de apreciar en “*Luoghi di rara bellezza* (Villa del

Balbiano)”, en medio de la atmósfera polifónica pareciera ser que es la voz de *Ms. Pantin* la que se asoma para dar cuenta, por fragmentos, del padre y su vida. Puede decirse que son apuntes paisajísticos que van revelando, por lentos trazos, la naturaleza de lo que ha sido en el tiempo. Uno de los epígrafes de este libro es de Robert Lowell: “La vida se convirtió en paisaje”, es decir, termina condensada y contenida en versos, epigramas, epítomes que aparecerán más ampliados en otra sección de *Épica del padre* (“Las joyas de Turmero”). Es posible que aquí se encuentre uno de los “nervios fundamentales de la poesía pantiana y esa pasión, tan suya, por el *rewind*. Aquí parte de la genealogía aparece desplegada: la bisabuela artista que no firmó sus obras, el hermano que escribe poesías y es llamado “el pensador” por la madre; ella, la madre, su risa y la especial relación que mantuvo con ese yo que aquí, con mucha menor duda ahora, pudiera identificarse con el de *Ms. Pantin*. En algunos momentos, eso pareciera, más que escribir “su” poesía, pareciera trabajar como una amanuense, una transcritora de las voces familiares en la geografía de Turmero. Así lo ha dejado caer la poeta en no pocas veces. Para referirse a su madre, lo recordaba más arriba, suele decir: “la poeta es ella”. Este desplazamiento es interesante: una voz que dicta y la otra que da forma. O mejor: *conforma*. Quiere decir esto que la poeta se mueve en dos planos y en su voz se integran las familiares, tan suyas como la poesía que no toca propiamente estos temas. Habría que volver por un momento a Turmero, el lugar de donde parte todo el mundo pantiano. Lo digo porque el “nosotros” aquí convocado es el sustento de todo lo anterior, el padre y la épica familiar. Un fragmento de poesía en prosa lo asoma. Es una suerte de retrato de familia en paisaje:

En el pueblo donde crecimos había una iglesia, un colegio, calles rectas, de tierra; un almacén de baratijas, una tienda de telas. Eso es todo, lo demás lo he olvidado. Pobres y pueblerinos, alimentamos con tedio un tonto orgullo de clase, lo único que teníamos.

No sin distancia irónica, al padre de la “turmerusa” hay que buscarlo en los linderos de esta particular geografía. Llega como huella y memoria, ráfagas. La presencia del padre es tratada y retratada alrededor del mundo familiar y lo que le sucede. Él mismo, según parece, es quien abre las puertas de esa mitología familiar y sus expansiones. La escena que recrea “Bosques” así parece anunciarlo: los padres van a la casa de *Ms Pantin*, ellos son los invitados. En la mesa están los hijos, los nietos, la vida secreta de Turmero en el presente. En el momento del brindis el padre finalmente habla, dice sus palabras (y así cierra el poema, con esta “joya”):

Cuando uno es joven y sueña,
desea grandes cosas,

algunas se cumplen y otras no, la mayoría
son sólo sueños. Luego pasan los años,

lo escuchábamos hablar,

lo único que cuenta, si uno cuenta,
decía
si uno vuelve la espalda y mira

lo que hemos dejado,

donde hubo bosques
y el mar que se veía,

para juntos celebrar este encuentro
que al final recordaremos

por encima del llanto
y la lección amarga.

Las palabras del padre son epigramáticas, contundentes. Anuncian su ley, el horizonte necesario para encarar esa incesante tensión entre la realidad y el deseo, el sueño de la juventud y la gravedad del que ya está tocado por tanta experiencia y valora el momento del encuentro familiar, pero al mismo tiempo tiene la necesidad de recordar que permanecerá el

encuentro y su recuerdo. Pero esa “lección amarga”, ¿habla de la realidad y la muerte, la permanencia que implica la reunión familiar en medio del “país”? Resulta al menos inquietante el cierre del poema. Tal vez algo parecido a una respuesta esté, de nuevo, en los dos epígrafes que abren la segunda sección de *País*. Ambos, leídos en conjunto, retratan el tenor de la búsqueda, ponen el problema de esta “lección” y la relación entre poesía y familia en el plano donde mejor puede operar aquí: el enigma. El primer epígrafe es de Osip Mandelstam: “¿Qué es lo que mi familia quería decir? No lo sé”. Parte de la poesía de Pantin, así, se mueve en ese no saber, a fuerza de brazadas y tanteos en el profundo terreno de los enigmas familiares¹⁴⁶ y la recreación de sus voces, ahí la demanda del canto. En este sentido que opera el segundo epígrafe, puesto justo abajo de Mandelstam. Se trata de Derrida: “Se hereda siempre de un secreto que dice: léeme, ¿serás capaz de ello?”. Aquí entra, pues, el trabajo de la poesía y el poeta, en tanto mediación simbólica y a su vez dadora de la voz para transmitir la continuidad del legado familiar. Cabe acotarlo: ya en “Los hornos”, la sección segunda de *Épica del padre*, el punto de vista cambia. Hay un

¹⁴⁶ Ya desde el antiguo derecho romano se solía apelar a la sentencia *pater semper incertus est* para contraponerla al incontestable carácter biológico de la maternidad (*mater semper certa est*) y a la relativa duda que puede suscitar, en algunos casos, quién puede ser el padre ante un determinado embarazo, en una época donde todas las indagaciones relacionadas con el ADN sencillamente no existían. Luigi Zoja, el psicoanalista italiano, autor de *El gesto de Héctor*, trabaja a partir de esta distinción –le da una dimensión moral– y estudia lo que él mismo llama la “dimisión” de la autoridad paterna, lo cual pone en un lugar distinto la sentencia romana ya aludida y hace pensar en lo que “ha dicho” el padre en el poema de Pantin que cité hace poco. En una entrevista para *El mundo* de España con Luis Alemany comenta Zoja la función tradicional paterna: “La paternidad es, sobre todo, una perspectiva del tiempo, una idea de continuidad. Transmite un orgullo por el pasado y un proyecto de futuro” (<https://www.elmundo.es/cultura/2018/03/28/5ab38381468aeb64208b4690.html>, fecha de consulta 4 de enero, 2019). Otro psicoanalista italiano, Massimo Recalcati, trata la relación entre el padre y el hijo en *El complejo de Telémaco*. Para repasar el tema también habría que volver a *La familia en desorden*, de Elisabeth Roudinesco, por no hablar de las imágenes que ofrece la mitología griega (Zeus y los olímpicos), las tragedias (Edipo), la *Odisea* (con Laertes, Odiseo y Telémaco) y Shakespeare con *Hamlet*. Ya en la plena modernidad occidental las presencias son insoslayables: Franz Kafka y su *Carta al padre*, Orhan Pamuk y *La maleta de mi padre*, Imre Kertész y *Kaddish por el hijo no nacido*, Pier Paolo Pasolini y *Who is me?* En la poesía venezolana contemporánea habría que repasar a Vicente Gerbasi y *Mi padre el inmigrante*, así como la poesía de Caupolicán Ovalles y José Barroeta. El propio Barroeta le dedicó un estudio al tema: *El padre, imagen y retorno*.

distanciamiento considerable, al tratarse de una narración sostenida en prosa poética, con cierta impersonalidad. “El padre” es un personaje más: si bien está anunciado, bajo su égida estará el cierre de la sección. Es una presencia, diría, lejana, ante lo que no se puede decir tanto, incontestable, como lo son sus palabras en la mesa (también cierran el acto familiar). El padre, mudo, no se sabe por qué su malestar, quizás está rumiando algo de esa “lección amarga”, o padece lo que el tiempo “hace” en él. Hay algo incierto en su talante, como si hubiera vuelto de una travesía insólita y ninguna palabra tuviera sentido (tal vez esta circunstancia exige la aparición de esa otra voz –¿“el escritor”, un anuncio de lo que será *Ms. Pantin?*– que lo trae al presente del poema y lo “recupera”). Conserva cierto *rictus*, diría, pero llevado con la serenidad o el tenso silencio del que está acostumbrado a lidiar con la dureza (de hecho, todo el relato de esta sección está circundado por una atmósfera de miedo):

El día trajo al padre y las aldabas de hierro. En las venas de la sien que latía, mientras golpeaba el hierro sobre el concreto en las siete puertas de la Casa Pequeña, escucharon los niños la rabia muda del padre, desconocida. El relato de los hechos que no comprendían, hablaba en la vena de la sien que nunca habían visto hasta ahora, que nunca habían visto, jamás, latir tan viva. No fue el grito de la madre afuera lo que llenó de miedo a los niños, sino la muda rabia del padre latiendo.

Cerraron luego las puertas al mal que existía.

La sección que abre *Épica del padre*, “*Memories of war*”, propicia la coincidencia entre el lugar de la escritura y el de un momento particular del padre y su vida. El libro, así, se mueve en un doble plano: lo que el padre ha perdido y la pregunta por “los pequeños movimientos que llevan a una acción última”. Escribir al padre para escribirse, mucho de esto ocurre aquí. La épica, entonces, viaje y relato, búsqueda y encuentro, siempre en el terreno del poema. Aquí, de nuevo, la tensión de la demanda. Es como si por un momento volviera, pero ya más crecida, esa muchacha que viaja con el padre equidistante. La

diferencia radica consiste en que aquí aparece como memoria. Así la épica, por fragmentos, el padre en un campo de batalla, en la nieve, los estudios en Norteamérica, la inexplicable vuelta, la pérdida. Lo que mueve aquí la escritura no es tanto el deseo de averiguar qué quiso decir, sino de rendir tributo, “para que vuelva los ojos hacia mí. Y me vea”. En este engarce, entre la escritura y el reconocimiento que otorga, ocurre esa vida novelesca que se mueve por las páginas de la poesía pantiana (¿será esta parte de esa “lección amarga?”):

Perdió todo mi padre, salvo las orquídeas, a las que amaba. Es inútil hablar de la muerte. Baste saber que sucedió. ¿Quiénes, cuándo? Nunca volvió a los Estados Unidos de Norteamérica. Nunca salió del pueblo de Turmero.

Ígor Barreto: las geografías imaginarias¹⁴⁷
(el llano y la ciudad, el poeta y su “crónica” profunda)

Una fuerza pagana en las planicies del llano: su belleza absoluta compite con la imagen de un Dios. Escribir, escribir sobre ese lugar dándole la espalda
El llano ciego

—¡*Ostranenie!* (...)

Sentí un sobresalto: ¿Quién dijo locura, extrañamiento? ¿A qué cosa pretendía aludir con ese término?
El muro de Mandelshtam

—“Aunque no tenga nombre el sitio canto mi separación de este mundo”
Soul of Apure

Cada obra poética plantea el enigma de cómo atravesarla, para sentirla y comprenderla cada vez mejor. Más allá del puro gusto y la gana del lector que encuentra la afinidad con una voz, aparece la posibilidad de volver ese vínculo lectura, mirada y reflexión. Aquí, es mi conjetura, llego a la pregunta de fondo que sostiene hasta los momentos las aventuras de estas páginas y mi estancia en los estudios literarios: cómo *leer* la poesía, dirá Hanni Ossott¹⁴⁸, cómo hacerlo, ahora, si se trata de Igor Barreto y los mundos que su voz propone. Surge así el sentido de la escucha y la posibilidad de “traducir”, en tanto experiencia muy personal, lo que va diciendo. El poeta, su obra, sí, *va diciendo* y marcando los derroteros, las posibles rutas de lectura¹⁴⁹. Para continuar en la cuestión que ahora mismo me ocupa

¹⁴⁷ Los versos de Barreto aquí citados provienen de *El campo/El ascensor*, la edición de su poesía reunida (1983-2013) publicada por la editorial Pre-Textos en el 2014 y *El muro de Mandelshtam* (Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, San Fernando de Apure, 2016).

¹⁴⁸ “Es tan difícil penetrar en un mundo poético particular que cuando esto sucede resulta un acontecimiento”, anota en *Cómo leer la poesía*, el texto que le da título a su libro de reflexiones (bid & co editores, 2005, p.15). Diría que ante esta *dificultad* me he encontrado en todo momento, a la hora de abordar cada obra, a veces abre espacios, se deja leer; otras, en cambio, se cierra y queda apelar a los comentarios, todo lo que se va escribiendo en el tiempo sobre un poeta en particular, desprovisto de todo *acontecimiento*.

¹⁴⁹ A propósito de este *leit motiv*, evoco el fragmento de una entrevista que le hice a Igor Barreto. Me parece que resulta al menos elocuente para lo que viene: “Cuando construí la casa donde vivo, el Maestro de Obra, me repetía con obstinación para acallar mi apuro: *Vayamos poco a poco, la casa va diciendo*. Y es así, el libro

ahora –cómo abordar la obra poética de Barreto– me hace falta una digresión, no para perderme, sino para tantear esa médula que tanto busco, apreciar los vasos comunicantes y dar con las mejores disposiciones de lectura. Para empezar: se trata de una obra vista desde la perspectiva, no en su plena sucesión de apariciones. Este hecho resulta importante, pues la visión trata de abarcar lo que *dice* una obra, no un libro, ni dos. En este caso, la obra poética de Barreto está acompañada por la mediación editorial y crítica de Antonio López Ortega. El trabajo del narrador y ensayista, para ahondar en las posibilidades de lectura que ofrece, no debería dejarse de lado. Me explico: el propio López Ortega ofrece y dispone de las condiciones en las que ocurre dicha mediación. Repito: se trata de una obra *re-unida*, repasada, revisitada, vuelta a organizar en función de hacer constar su organicidad. De esta manera el posible lector podrá atisbar las búsquedas del poeta, apreciar relaciones de continuidad, saltos, enmiendas. López Ortega, entonces, luego de su estudio introductorio a *El campo/El ascensor. Poesía reunida (1983-2013)*, agrega una breve nota (“Criterio de la edición”), donde manifiesta los alcances de lo que aquí he llamado “mediación” (cronología, comentarios sobre el orden de los libros en relación con sus fechas de aparición, especificaciones, modificaciones circunstanciales, salvedades):

El presente volumen reúne toda la obra poética publicada por Ígor Barreto desde 1983 hasta 2013. Son 10 libros editados en el espacio de 30 años: *¿Y si el amor no llega?*, 1983; *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad*, 1986; *Crónicas llanas*, 1989; *Tierranegra*, 1993; *Carama*, 2001; *Soul of Apure*, 2006; *El llano ciego*, 2006; *El duelo*, 2010; *Carreteras nocturnas*, 2010; y *Annapurna*, 2013. Para esta edición, el autor ha querido respetar la secuencia de sus publicaciones, con la única excepción de sus dos primeros poemarios, que ha querido colocar al final con otro criterio selectivo bajo el título <<Primeros libros>>. La ocasión ha permitido un cotejo exhaustivo con las versiones originales, que ha contado con el visto bueno del autor. En esa revisión cuidadosa, se han corregido erratas, agregado o suprimido dedicatorias, incorporado o desincorporado epígrafes y, lo más importante, eliminado, acertado o reelaborado algunos versos y también unos pocos poemas. Podemos,

o el poema va reclamando aportes y alteraciones. La ‘escucha’ es la actitud y el sentido fundamental en estos procesos” En <https://prodavinci.com/igor-barreto-la-imagen-no-es-solo-lo-que-aparenta-ser/> (fecha de consulta: 15-09-2019).

por lo tanto, hablar de una edición corregida, mas no aumentada. Esta obra reunida puede considerarse hasta ahora como la más definitiva del autor.

Antonio López Ortega
(Abril 2014)¹⁵⁰

Tras repasar esta nota a la edición, vuelvo al índice, me pregunto por la forma de ordenar el tomo, puesto que comienza con *Crónicas llanas* y desplaza hacia el final los dos “primeros libros” de Barreto, *¿Y si el amor no llega?* y *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad*. ¿A qué obedece tal trasposición, si acaso es solamente una decisión editorial, o del poeta, o tal vez una combinación de ambas, para dotarla de una mayor perspectiva y “coherencia” ante los lectores, sí, los de antes y los de ahora, pero también ante los poetas contemporáneos de Barreto y la crítica? Tal vez el autor, sin descartar del todo ninguna de las posibilidades anteriores, haya presentado un pasaje subterráneo que trace un vínculo entre sus dos primeros libros con el que vino luego de su tomo con Pre-Textos: *El muro de Mandelstam*. El desarrollo de estas inquietudes hay que buscarlo en la presentación que hizo Rafael Castillo Zapata de *El campo/El ascensor*, en la Librería Lugar Común de Altamira, el pasado 29 de enero del año 2015. “El poeta”, dijo Castillo Zapata en aquella ocasión, no se sabe sin con un punto de ironía, esa que también propicia la distancia crítica, “decide entonces su comienzo y ese comienzo es *Crónicas llanas*, libro *crónico*, hecho de tiempo, de memorias inventadas¹⁵¹”. Pero esta decisión del comienzo no ocurre justo en *los comienzos* del poeta, por así decirlo, sino que aparece en el ámbito de la rememoración, o mejor dicho, en ese momento donde la distancia con respecto a esos “comienzos” está el ámbito del recuerdo, es decir, son “comienzos”, *comienzos*, pero ya lejanos, ya vueltos experiencia. Es ahí, entonces, bajo estas coartadas, cuando el poeta tiene la posibilidad de

¹⁵⁰ Op. cit (p. 33).

¹⁵¹ “Partitura de una herencia”. Disponible en: <http://historico.prodavinci.com/blogs/partitura-de-una-herencia-el-campoel-ascensor-de-igor-barreto-presentado-por-rafael-castillo/> (fecha de consulta, febrero, 2019).

inventar –transponer– su obra y darle un sentido distinto y alternativo, sin duda que otra forma de la *poiesis*. Insisto en el *topos* de la elección del comienzo, o su invención, porque se trata aquí de una instancia más de la creación poética de Barreto, pues no es el mismo lector que se acerca a sus libros conforme van apareciendo que el que lo hace cuando ya tiene el tomo moldeado en sus manos. Esta zona dinámica de tensiones y fricciones, por no decir con todas las de la ley –y en su mejor sentido– *invenciones*, la aborda Castillo Zapata en la mencionada presentación, en compañía de López Ortega y Barreto, cuando se detiene en esa zona abierta a los más diversos recorridos que hay entre *su* campo y *su* ascensor:

el poeta se descubre ganado por lo vasto de un paisaje que lo obliga a despojarse de sus antiguas maneras y manías de poeta urbano, por así decirlo. Y elige, entonces, su comienzo, y se elige misteriosamente campesino, campesino con pasado citadino. Y porque el olvido no puede ser completo y porque la sombra de lo que uno ha sido lo persigue en lo que sigue siendo, el poeta pone esos dos libros primerizos, citadinos, al final de su deriva, para marcar el comienzo relegado, el comienzo que todo poeta modifica y reconstruye para hacerse a la medida del olvido de sí mismo que tiene que emprender para sentirse y percibirse y aceptarse a sí mismo como tal¹⁵².

La médula de esa invención en Barreto tiene una moderna raigambre, la del poeta vinculado a una experiencia, por supuesto, ciudadana, urbana, que a su vez remite a un origen que está *en otra parte* y en algún sentido es recuperado por las vías más imaginativas y memoriosas. En el caso de Barreto está en la experiencia de los llanos y su refiguración en *Crónicas llanas*, el nuevo comienzo, el del 2013. Instalar y anunciar esta franja de posibilidades en ese *comienzo* que anuncia la poesía de Barreto tiene que ver con esa maniobra de asistir –y asentir– a ese movimiento fundamental: la creación del origen nuevo, la que al mismo tiempo le garantizará la posibilidad de continuar el recorrido de su obra y mantener muy ocupados, como ha dicho el poeta, a sus más aplicados –o hipócritas–

¹⁵² “Partitura de una herencia” (op. cit).

lectores¹⁵³. Todo lo anterior conduce a que tales *comienzos* están impregnados de considerables potencias fabuladoras, como si el poeta tuviera la capacidad de separarse un tanto de su propia escritura para verla desde una instancia segunda –la da el tiempo y *lo que hace*– que le permite crear y disponer sobre la llanura (de su obra). Y el desplazamiento, la visión móvil que exigen tales comienzos, obedece a una decisión –una escisión– y, por qué no, a un criterio que involucra al poeta y a la mediación crítica que lo acompaña¹⁵⁴. Por eso, entonces, si cabe la lectura, están los inicios en ese “campo” en cuyo horizonte está la ciudad con sus ascensores. Dos pasajes de la mencionada presentación que hizo Castillo Zapata sitúan la cuestión de este modo:

Barreto decide, entonces, el final de esta partitura de treinta años de canto sin desencanto eligiendo su principio: los libros iniciales se dan a leer por último. La crónica de sus trabajos comienza *in media res*, de lleno en la madurez, y se remonta a la plenitud de su redondez, a su asombrosa plenitud de círculo que se centra y se concentra, para dar, literalmente un salto atrás¹⁵⁵.

[...]

Poeta ciudadano que se hace campesino y que se bautiza a sí mismo de nuevo en un agua que él elige para darse inicio. Agua agreste de una llanura mítica que él funda para darse su propia historia de poeta andante, de poeta errante que se encuentra consigo mismo en ese

¹⁵³ En una entrevista con Inger Pedreáñez, Barreto, a propósito de la edición de Pre-Textos, jocosamente, explicó: “Revisé todo. Imposible que uno no revise. Y si propusieran otra volvería a revisar y a cambiar, o volvería a agregar cosas, quitar y modificar. Yo creo que nunca perdería la ocasión de revisar y darle gusto a la gente que se ocupa de hacer análisis genético de la poesía”. Disponible en: <http://ingerpedreanez.blogspot.com/2014/11/igor-barreto-en-toda-obra-reunida-hay.html> (fecha de consulta, 24-02-2019). Dentro de estas consideraciones hay que reparar en otro detalle: en las ediciones anteriores a la de Pre-Textos, muchos de los libros de Barreto están publicados en esa otra ficción poética que es la Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro. *El muro de Mandelshtam* sale también bajo este sello tan imaginario como real, vinculado a otro proyecto Barreto, la revista *El Sarcófago*. Todas estas consideraciones bien pudieran considerarse marginales, pero no lo son, dado que el proyecto de Barreto se expande, como se ha visto, hacia el campo de la edición, como si el poeta estuviera urgido de moverse en diversas corrientes paralelas. Por eso muchos de sus libros están acompañados de importantes propuestas de diseño y fotográficas. Pasa en *El duelo*, *Carreteras nocturnas*, *Annapurna*, *El muro de Mandelshtam*, obras que vienen a formar parte de una suerte de “para-metaficción” que circunda una escritura sin duda dinámica, polivalente.

¹⁵⁴ En *El coro de las voces solitarias* Rafael Arráiz Lucca ofrece un apunte sobre los comienzos de Barreto: “El primer libro de Igor Barreto (1952) ni siquiera figura en su bibliografía, *Tiempo de ausencia* (1971), ya que es la publicación de un adolescente en la que no pueden ni siquiera vislumbrarse algunos rasgos de su poética posterior. Su obra comienza con *¿Y si el amor no llega?* (1983), un poemario totalmente inscrito dentro de las búsquedas formales y temáticas de Tráfico. Entonces el llano no era el epicentro espacial de su poesía, como sí lo ha sido después” (Editorial Eclipsidra, 2003, p.351).

¹⁵⁵ “Partitura de una herencia” (op. cit).

paisaje donde el poema cuaja, verdadero, desde el corazón de las más bellas mentiras del lenguaje¹⁵⁶.

Asomaba más arriba que tal vez el par de libros llevados hacia el final de *El campo/El ascensor* se engarcan con *El muro de Mandelshtam*. Si es así, imantado por esas “bellas mentiras del lenguaje”, aparece la posibilidad de aprovechar esa relegación final para proseguirla de algún modo en *El muro de Mandelshtam*, pero bajo otras condiciones, porque se trata de un libro que ocurre en la ciudad caraqueña, pero en sus bordes, en un barrio de la periferia, Ojo de Agua. Así, me parece, ese “abandono” momentáneo del campo –es necesario recordar que *Annapurna* se publicó en el 2012– le sirve para introducirse en otra geografía –la del barrio– y bajo otra coartada más, la del poeta ruso que llega exiliado a ese *lugar* y conversa –o viaja– por ese *topos* con la voz del propio Barreto, quien se adentra –como un personaje más– en su propio poema¹⁵⁷. Sería, entonces, el viaje por un círculo del infierno, el caraqueño, con su consecuente “coloquio”, pero tampoco quiero adelantarme tanto, apenas quiero indicar que estos puntos previos son estimulantes para establecer *los comienzos* de esta lectura. ¿Y cómo hacerla? ¿El movimiento sería desde el campo hacia el ascensor? ¿O al revés? Quizás lo menos disparatado sería, ahora, seguir

¹⁵⁶ “Partitura de una herencia” (op. cit).

¹⁵⁷ Edgardo Dobry, poeta, ensayista y traductor argentino, comenta en *El País* de España *El muro de Mandelshtam*: “tiene como escenario Ojo de Agua, un gueto caraqueño donde aparece, en un cementerio de automóviles, ante los ojos del narrador, que padece ‘graves dificultades económicas’, un hombre alto y entrecano que dice llamarse Osip Mandelshtam. Un poeta ruso en Caracas, ‘la capital del rencor’. No importa si es un impostor: lee obsesivamente a Dante, como lo hizo el poeta ruso, y hasta reescribe algunos de los cantos de la *Comedia*, donde dice: ‘Somos retazos de vida extrema / copia de nosotros mismos’. Pero también hay varios epitafios de personajes muertos prematuramente que evocan la *Antología de Spoon River*, de Lee Masters: ‘Kilver Cordero, 28 de julio de 1981-2 de febrero de 2005’; ‘Rosa Michelangeli, 3 de octubre de 1975-2 de marzo de 2005’). ¿Qué tienen en común estos personajes? La pobreza, y lo que ella genera: degradación, violencia, asco. *El muro de Mandelshtam* es, ante todo, un correlato y una reflexión sobre la pobreza. Por eso uno de los epígrafes es de la oda a la basura del poeta estadounidense A. R. Ammons; que es, a su vez, un eco de la carroña que Baudelaire vio en una calle de París hacia mediados del siglo XIX. La famosa pérdida del aura que *Las flores del mal* puso por primera vez de manifiesto es hoy, para Barreto, la vida miserable; en particular, la de su ciudad”. Disponible en https://elpais.com/cultura/2018/01/10/babelia/1515600363_107812.html (consultado el 20-03-2019).

la ruta del poeta, pero secundado de una pequeña ficción hermenéutica: habría que disponerse a recorrer la poesía de Barreto como el “funcionario” de *Annapurna* que viaja a través de Google Maps por una geografía –la del tomo de Pre-Textos– y da cuenta de lo que ve, pero sin su tedio, ni su encierro, solo con la disposición y la gana al recorrido. En lugar de Google Maps, entonces, me toca moverme, no como un funcionario, no tanto, sino como un espeleólogo en la amplia llanura que esta obra abre. Para llevar adelante esta tarea recurro de nuevo al prólogo de López Ortega:

la poesía de Barreto no busca el pasado, no añora la imagen perdida, no postula una vuelta a nada. Su estado medular es el de la expectación, el del sobrecogimiento, el de la vigilia insomne. ¿Qué vemos cuando Barreto ve? Sentimiento puro, podríamos decir, inalterable, como si estuviéramos asistiendo al momento de la Creación por vez primera¹⁵⁸.

Vuelvo a la pregunta del narrador: ¿qué veo cuando me acerco a la poesía de Barreto? ¿Una larga expectación, la vigilancia sobre los paisajes rememorados en la escritura y los sentimientos que suscitan y su costado más irónico? Estas son cuestiones que están pendulando en lo que se deja leer cuando trato de acercarme a su poética terrenal. Cierto es que muchos de sus libros suelen remitir a una geografía, unas veces imaginaria (pero probable), otras constatable (y transmutada), cuya expresión ocurre en el juego entre el verso y la prosa, a veces conlindante con un tono similar al de la crónica¹⁵⁹, pero claro está,

¹⁵⁸ “Ígor Barreto o la refiguración de la tierra” (op. cit. p. 20).

¹⁵⁹ No me refiero, por supuesto, al género entendido dentro de la tradición modernista latinoamericana, cuyas mejores realizaciones se encuentran en autores como Rubén Darío, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, o el propio Julián del Casal, ávidos por palpar –con los recursos que les daba la literatura– la realidad que los circundaba y/o asediaba. Barreto, a diferencia de estos autores, se vale de modo lúdico de lo que podría ser la “crónica” como una estrategia genérica para poetizar con mayor libertad y desparpajo los territorios que va fundando. La “crónica”, en Barreto, funciona como un pequeño engaño, un “fingimiento”, para decirlo a la manera de Pessoa, puesto al servicio de la *poiesis* y en muchos casos en su relación con la imagen fotográfica. Barreto, en esa *larga crónica llana* que es su obra, hace los apuntes para la geografía de su obra: los hechos, o su asomo, vistos a través de una escritura que juega con lo conversacional y a ras de piso da testimonio y poetiza, no el mundo, pero sí uno, el suyo. La “crónica”, sí, pero para abrirse paso en el terreno de la memoria poética de un lugar (en él), no a la manera de Rojas Guardia, que la abraza para volverla sobre sí mismo, como la materia de su vida; así en Barreto hay una distancia marcada por la ficción, la marca el poeta entonado en la “crónica”, pero más que una apuesta genérica es una coartada para encontrar una polifonía y

con el toque fabulado que le permite poetizar sobre los terrenos elegidos. Y todavía más: cuando Barreto escribe la siguiente reseña sobre Kenneth White, en buena medida, está hablando sobre sí mismo. La frase siguiente podría estar teñida de cierta reminiscencia personal, o autobiográfica, dado que insinúa claramente –si se escarba bien– mucho sobre una poética, sí, tocada por lo que me gusta llamar la pasión por los territorios: “Prefiero a los poetas que tejen un proyecto y un mundo”¹⁶⁰. Aquí, en esta sentencia, en apariencia sencilla, se esconde toda una visión y hasta una voluntad que se ha desplegado en ese largo trecho que hay desde *El campo/El ascensor* hasta *El muro de Mandelshtam*. Bien puede decirse que no hay un solo poemario de Barreto que esté tocado por esta pasión: la de crear mundos a través de una larga sucesión de proyectos poéticos. Así, entonces, lo que veo en la poesía de Barreto es la geografía de su poética: se mueve entre el campo y ese ascensor que inexorablemente lleva a la ciudad y sus tribulaciones. Son la cara y el sello de la misma moneda (vuelve, otra vez, Moebius, las superficies que se contorsionan y en un punto se juntan). Barreto, entonces, es un creador de geografías, tan imaginarias como reales, proclive a una disposición al movimiento para dar con pequeños cuadros, modernas pinturas en la página. Mucho de lo anterior lo percibo con claridad en sus palabras durante la Feria del libro de Guadalajara en el 2014. En “Esta es mi sopa”, el poeta hizo otro cuadro, otra geografía, no solo de la compleja sintomatología de la ya larguísima crisis venezolana, sino de los pequeños cosmos que él va dibujando en su recorrido de madrugada por el mercado de Coche. Ahí aparece, en un trazo, parte de la geografía del país (ya se sabe, asumido como viva memoria afectiva y herida), su precaria relación con la comida,

dar con el alma de los lugares. Va así en *Crónicas llanas*, *Tierranegra*, *Carama*, *Soul of Apure*. Una lectura posible sería la de abordar cómo la presencia del llano en la poesía de Barreto se encaja dentro de la tradición poética venezolana, pero esta otra tentación digresiva no la asumiré plenamente.

¹⁶⁰ Disponible en <http://historico.prodavinci.com/2016/01/16/artes/labrador-de-kenneth-white-por-igor-barreto-poetasenprodavinci/> (consultado el 24-03-2019).

más aún en un mercado popular. La anécdota pudiera parecer demasiado sencilla, pero habría que detenerse en cómo la retrata Barreto: visitar el mercado, tomar un sancocho, volverlo motivo de exploración, paisaje que en su invención se vuelve todavía más real, pues al “extrañar” el lugar, al volverlo ajeno, *otro*, lo anima con las fuerzas transfiguradoras del lenguaje, porque “extrañar” –“*jostranenie!*”, dirá su *Mandelshtam*, “*jostranenie, ostranenie!*”– implica fabular sobre y ante lo *visto*, para anunciarlo de otra manera, en su duro rebajamiento. Este poder encantatorio, repito, lo hace moverse entre el campo y el ascensor, los llanos venezolanos y los paisajes urbanos, el barrio caraqueño, aquel Ojo de Agua que luego será explorado con mayores precisiones. Pero la sopa, para Barreto, es un paisaje y rebajado; ahí, en esa audacia expresiva, da cuenta de cómo *esa sopa*, la suya, va perdiendo su consistencia y espesor. En medio de esa trama sociohistórica, por decirlo así, dibuja Barreto una poética de la tierra, pero también muy personal, a la vez que en el tarro de su sopa encuentra una concretísima *manifestación* –¡vuelve la palabra!– de la situación política venezolana y una crítica a los procedimientos ideológicos de los que conducen el Estado venezolano bajo los presupuestos de la mentadísima revolución bolivariana y su ya reconocido ardid (y valga la nueva digresión: mantener a la población confrontada en las más estériles discusiones ideológicas, mientras desarman las instituciones y despojan al país de los servicios más elementales y sus recursos naturales); desde el punto de vista expresivo, la progresión argumentativa, la ironía, el modo de avanzar entre tantas interpelaciones, hace pensar en el paso que hay entre el tono más reflexivo, el poema en prosa y el manifiesto, pero ya vuelto cosa personal, no ideológico, sino de la carne, dentro de ella. Copio un largo fragmento, fundamental para comprender los procedimientos de Barreto. Y curiosamente, a partir de su experiencia en Coche, resulta interesante apreciar cómo a partir de la situación más inmediata (el poeta, el mercado, la sopa, su pérdida de

espesor), entabla sucesivas analogías para establecer la geografía del país y sus alimentos correspondientes, hasta preparar su estocada contra el gobierno chavista, no sin antes preguntarse por la ausencia de alternativas más modernas para Venezuela (este texto, sin duda, se emparenta con su “carta circunstancial” a Castillo Zapata, a propósito de la polémica generada en la celebración de los 30 años del grupo Tráfico; y ambos textos, a su vez, guardan por momentos ciertas afinidades electivas con el “Sí, Manifiesto”):

Yo concuro cada viernes a sus tarantines por razones muy concretas; los visito para tomarme una sopa de verduras o un cruzado de carnes blancas y rojas. Esas mañanas al filo del mediodía, estoy sentado frente a un enorme tazón blanco donde flotan o se sumergen entre la niebla de un purgatorio gastronómico los componentes insospechados de mi sopa.

Por supuesto que han ocurrido tristes ocasiones en que no tengo hambre y me quedo en el entre-sueño de una mirada que sopesa cada ingrediente como si se tratase de la geografía del país: la carne (me decía) es el sur del lago de Maracaibo; las presas de pescado son las costas orientales que bordean el vacío intensamente azul de la fosa de Cariaco y las verduras el piedemonte andino.

Era un verdadero mapa flotante donde sumergí una herrumbrosa cuchara, girándola a contra sentido, tanto que algunas regiones se iban a pique, aunque reflataran rearmando aquello que estuvo a punto de perderse.

Entonces, aún quedaba una cierta consistencia: sensaciones de solidez, elementos estables que me permitían afirmar que me encontraba frente a una sopa. Algo con una redondez y una definición en lo hondo de lo comestible y lo alimenticio.

Esa sopa que me tomé el año 1999 (cuando ganó Chávez) e incluso las sopas de los dos primeros años de gobierno, eran caldos de intenso color madera, con tonos diversos que iban del blancor alcalino de la yuca, a la gama de las verduras amarillas. Y en la boca, se mantenían sabores profundos y llenos. Siempre a una temperatura familiar de treinta y cinco grados a la sombra.

Pero esta sopa, que me tomo en diciembre del 2014, le ha ocurrido un gran descalabro en su semántica y en su sintaxis. Desaparecieron sus ingredientes y el caldo se aguó de manera sucia, dominándolo por completo la atorrante indefinición. Mi sopa, hoy día, es espejo del dolor social; padece un vaciamiento de sentido (tanto que ya no se lo que tengo enfrente). Ya no posee el “valor” de algo verdadero, ahora es suyo el anti valor de la pérdida del significado de la vida en la sociedad venezolana, con su saldo de veinticinco mil muertes anuales: veinticinco mil tazones de sopa agria para familias que se sorprenden de la indiferencia común ante lo atroz.

Es una sopa pobre e hipócrita en su supuesta humildad. Su dignidad no está acompañada de la sabiduría, como el caldito con leche que se tomaba Benito Espinoza, el heterodoxo, *El príncipe de los libertinos*. Es un líquido desabrido, impuesto por los cocineros de una elite cada día más tiránica. Vivieron la borrachera utópica entre las vituallas de una mal

aprendida cocinería marxista, y ahora, a un destiempo paracrónico, nos ofrecen este caldo sanguinolento que necesitamos supuestamente engullir para alcanzar el bien social. ¿Estaremos acaso en la Unión Soviética de la década del treinta?, ¿tendremos que validar la carreta frente a otras alternativas modernas?¹⁶¹

Vistas así las cosas, la sopa de Barreto, suerte de geografía imaginaria y política, a partes iguales, aparece en sus libros como una suerte de categoría poética que sirve para hacer comprender y atravesar mejor aprovisionado la totalidad de su obra escrita y publicada hasta los momentos (marzo-mayo, 2019), dominada por lo que podría llamarse una pasión terrestre. Si bien, como anota Castillo Zapata en su ya mencionada crítica, “el poeta se descubre ganado por lo vasto de un paisaje”, *Crónicas llanas* es el anuncio de esa puerta batiente que pone su obra en ese juego dinámico entre el campo y el ascensor. Ya en las primeras páginas de estas “crónicas” se presiente, por la sensibilidad ante el paisaje y la naturaleza, por el despojo de toda pretensión especulativa, o al menos su intento, a una versión atemperada de Alberto Caeiro, o a un ser intermedio entre Caeiro y Ricardo Reis, pero un tanto más “crónico”, volcado a cierta captación y registro del llano y lo llano que se anuncia con un juego entre el poema en prosa que desemboca en verso y hasta en el diálogo (alternancia, por cierto, muy presente en Barreto), como si la escritura fuera una suerte de río que tiene múltiples afluentes y derivaciones; en un mismo texto poético, de hecho, pueden convivir fácilmente, Barreto puede pasar de la una a la otra, a través de múltiples recursos, sea porque la propia voz poética lo anuncia, o bien porque esa misma voz refiere a otro poeta, “inventado”, así como el fragmento de una “crónica” de tono muy local; pero ahora, ya dicho lo anterior, me interesa detenerme en “Las cosas que he conquistado”, la serenidad que anuncia, tal vez cierta aceptación irónica de las cosas, como si esa voz

¹⁶¹ Disponible en <http://historico.prodavinci.com/blogs/esta-es-mi-sopa-palabras-igor-bareto-en-la-feria-del-libro-de-guadalajara-2014/> (consultado en marzo de 2019).

volcada hacia los hechos, la íntima crónica de los llanos interiores, se volviera a sí misma, para reposar (como esas verduras asentadas en el fondo de la sopa que la cuchara se encarga de hacer reflotar); incluso, a veces pudiera conjeturarse que de esa misma voz surge un “sencillo” observador de sí mismo. Copio un pasaje:

Éstas son las cosas que he conquistado:
encender la radio a cualquier hora
y solazarme íngrimo,
el casqueo de mi caballo
cuando regresa La Arenosa,
de Puerto Infante.

Ya tengo tabaco
y una navaja:

¡Qué más quiero!

La alegría de vagar durante el verano
hasta los últimos días de pascua,
cuando vuelve el invierno
y sus trillas aguadas.

Un observador de sus pequeñas conquistas y de la naturaleza, un contemplativo que evita especular y hacer tantas abstracciones (pues la “metafísica” vendrá mucho más adelante, ya pasado el campo, cuando aparezca el funcionario desencantado de *Annapurna*; si seguimos en la clave pessoana, podrá decirse que se trata de un “Soares”, pero muy caraqueño, demasiado inmerso en los tiempos “utópicos”); más bien, es la lectura que puedo proponer ahora, estas poesías de *Crónicas llanas*, parejo a lo que ya se ha dicho sobre la serenidad del que no quiere mucho más, también están marcadas por otras corrientes paralelas que acercan a un conocimiento poético, sí, basado en la analogía, pero a partir de la anécdota y su aprovechamiento¹⁶². Pasa, por ejemplo, cuando esa voz que da cuenta y canta se topa

¹⁶² La analogía reúne lo disperso y junta lo insólito, crea realidades a partir de diversos planos que se entrelazan –unificados– en la expresión poética. Para ahondar un tanto más en el asunto, cabe repasar las páginas que Roberto Calasso dedica al tema en *La Folie Baudelaire*. El poeta de *Las flores del mal*, como lo hace notar Calasso, “fue un estudioso de la profundidad, entendida en sentido estrictamente espacial. Esperaba, como un prodigio siempre a punto de producirse, ciertos momentos en los que el espacio huía de la

con el caparazón de un morrocoy. El siguiente fragmento de “Por un camino” lo hace considerar así:

Me acerqué
al solitario compañero
y descubrí que su coraza
es un mapa astral
entre placas
negras,
unos rombos
amarillos
como estrellas
muy antiguas.

Una crónica que de cuando en cuando suelta sus meditaciones y epigramas en medio de un llano que va apareciendo y mostrando sus espacios por asomos cada vez más intensos (sin caer en la descripción documental, por supuesto, ni en el relato periodístico, menos aún en la descripción etnográfica, vertientes que pertenecen a otros dominios, de los cuales la poesía puede aprovecharse, y recrear, más no calcar, pues otros son sus procedimientos): los caballos, los ríos, el bongo, los puertos, los caimanes, el navegantes, el bar, los galleros, e incluso, ciertas voces italianas que luego reaparecerán en *El muro de Mandelshtam*; todo un cosmos se va mostrando así, de modo progresivo, por lentos agolpamientos que de pronto parecieran estar permeados por la duda, o la consciencia de estar, no ante el llano como tal, en tanto constatación geográfica, sino ante la separación de ese paisaje y su consecuente recreación, la que hace el poeta en él a través de la expresión. No de otra forma me explico esta otra suspicacia metafísica. Aparece en un poema que toma la forma del diálogo, “Último diálogo con el poeta Narciso Domínguez, 9 pm.”. Es curioso el juego

acostumbrada mediocridad y comenzaba a revelarse en una sucesión de bastidores potencialmente inagotables. Entonces las cosas –cada particular, insignificante objeto– asumían de pronto un relieve insospechado” (Editorial Anagrama, Barcelona, 2011, traducción de Edgardo Dobry, p.27).

tonal del intercambio: una pregunta envuelta en signos de interrogación, una respuesta que a su vez pregunta, pero sin colocar necesariamente los signos, como hecha en voz baja:

Narciso

Domínguez: Y aquel que da saltos sobre una trocha solitaria, ¿no es el cuerpo de Poe?

Ígor: Pero cómo explicarle a usted cuál es la realidad.

Al considerar lo ya dicho, el cierre de *Crónicas llanas* no deja de ser inquietante, porque implica un peculiar salto que a su vez constata cierta ruptura tonal. En “Cinco poemas de Lucian Blaga”, la sección final del libro, percibo otro desdoblamiento y una poética que hace ver que Barreto puede ser un lírico puro y a la vez un meditador con claras improntas narrativas. De esta forma se puede ampliar el terreno de cruces de tonos que Barreto va insertando en esa ancha frontera que es su campo (¿habrá que decir “campo”?); pero de Caeiro, para volver de nuevo con la apoyaturas pessoanas, quizás haya un eco (y de pronto es eso: solo un eco), por la forma de dar cuenta de la relación entre el poeta y la naturaleza, de nuevo, no como búsqueda, ni como idea, ni como absoluto a per-seguir, ni menos aún como fundamento ideológico, o justificación de algún sistema de vida, sino como el hecho de asumir la poesía como escritura, versión, traducción y autorretrato (¿recreación?), o sea, el poeta inmerso en un entramado cultural con el que dialoga y a su vez interpela. Entonces, vistas así estas coordenadas en la poesía de Barreto, ¿cómo situarse ante estos poemas de “Lucian Blaga”? ¿Cuál sería su “realidad”? ¿Son traducciones, versiones, apropiaciones, una mezcla de todas las anteriores? Se me ocurre sugerir que este rasgo cruza la obra de Barreto de modo considerable. Para aumentar el extrañamiento, cierra su libro Barreto con un poema llamado “Autorretrato”, donde justamente alude al poeta rumano. ¿Será entonces que “Blaga” es una máscara poética que usa Barreto para decir lo que no puede decir en el llano, al menos en el contexto de estas “traducciones”? Es inevitable pensar aquí, de nuevo,

en su Mandelshtam. Este sería, entonces, *su Blaga*, el que cierra las *Crónicas llanas* y abre el paso –insistente metáfora– a *Tierranegra*. Estas dos palabras, para dar título a un poemario y considerando lo ya esbozado, parecieran funcionar como una suerte de licencia a la que apela el autor para dar una sensación de intensificada unidad con la tierra y lo que en ella pasa, incluso, cuando una fotografía hace su aparición, así como ocurre en la soledad del poema titulado “Eusebio Aular”:

Amarillentas fotografías se dieron vuelta
para hablarme.
Los dados habían sido arrojados con fuerza
y yo me hundía en un barro de estrellas y árboles
hasta los confines del Meta.
Bajo los algarrobos, en el desierto,
dije la única dirección de mi vida:

¿A qué habremos venido, señor, con tantos pasos?

Tierranegra me envía a otra conjetura: en ocasiones Barreto comparte con Pantin el hecho de asumir el poema como diálogo, pasa en la evocación que hice mucho más arriba, también en algunos momentos de “1920”, así como en “Aparición”, donde más bien parece colarse otra voz (para diferenciarse del poeta se manifiesta en cursivas), no solo por la presencia de un *tú*, sino por la estructura formal en la que se presenta. Cabe acotar de pasada que esta forma genérica, colindante con la expresión dramática, no solo se remonta a Platón y a sus *Diálogos*, así como un grupo considerable de obras en la tradición grecolatina, basta pensar en los *Diálogos morales*, de Luciano, cuya expresión más moderna sin duda aparece en el siglo diecinueve con Giacomo Leopardi y en el veinte con Cesare Pavese y sus *Diálogos con Leucó*. El diálogo, entonces, puede darse literal y también literariamente, valga el juego de palabras, cuando el poeta apela a otros para decirse, como se ha visto en el caso de Blaga (y Mandelshtam, más adelante), aunque siempre en la tierra, la suya (pues todo pasa en un lugar, de ahí el talante tan proclive a su narración),

en su caso siempre un motivo reincidente, por no decir que el eje central de su poética contrapuntística y moderna, llena de alusiones soterradas, parodias y juegos metaliterarios, sabiamente dosificados en un amplio y poroso entramado que incluye hasta recreaciones epistolares y en clave de diarios de viajes (podrá verse en *Carama*). Es paradójico así que la soledad reaparezca una y otra vez en este libro, pues hay multitudes agolpadas en la voz de Barreto. De hecho, no deja de llamar la atención que Verónica Jaffé en una reseña de *Tierranegra* haga mención del asunto (¿será la soledad de aquella pregunta por la realidad que le hace “Ígor” a su interlocutor de turno, Narciso Domínguez: “cómo explicarle a usted cuál es la realidad”?):

Son poemas típicos de Barreto, sencillos, directos, con esporádicas referencias mitológicas que siempre, siempre hablan de la soledad: “pero el Señor como la Palmasola/está en medio de las sabanas”. La capacidad de Barreto para mirar el detalle de una realidad abrumadora y a la vez distante, su ojo para saber qué mirar de ese paisaje inmenso que impone dimensiones míticas con su silenciosa presencia, se acentúa aún más cuando habla pausada, serenamente, de los gallos de riña, de la muerte filosa en la arena, de los apostadores. Revelaciones deslumbrantes sobre la vida, la muerte y las palabras se van trenzando alrededor, de las galleras y del fondo oscuro y violento que se esconde detrás de ese paisaje llanero, tan distante, tan inmenso, tan lleno de soledad y silencio¹⁶³.

Carama, me parece, es un poemario que funciona bien cerca de *Tierranegra*, hasta podría decirse que son libros gemelos, o dos momentos de una misma voz. Lo digo porque en *Carama* la pasión y la pulsión del relato va cada vez más suelta, es como si Barreto hubiera querido reconcentrar todo el paisaje de San Fernando de Apure en un tono que se acerca al del viaje y sus peripecias. De ahí sale el poema de largo aliento, entregado a las corrientes de la fabulación, la *llana crónica*, como decía, lleno de enumeraciones, interpolaciones, juegos intertextuales que se cruzan con referencias a la prensa local, por ejemplo, muchas de ellas apócrifas, otras a medio camino entre la realidad y la fábula. Si Jaffé, hace poco, comentaba en Barreto la capacidad para dar cuenta de una realidad “abrumadora y

¹⁶³ Revista *El Libro Actual* (Caracas, circa 1994).

distante”, también es necesario acotar que lo anterior va aliado a la sabiduría del que encuentra las “dimensiones míticas” en el paisaje que tiene enfrente, porque justamente las pone en el ámbito de la narración (el mito a ella conduce, al menos en principio). De hecho, en *Carama* se habla de “una tierra tan llana/como una hoja de papel/y cuyos hechos ahora quisiera relatar”. Y se relata lo que ocurre en el lugar y también lo que viene por la vía de los puertos¹⁶⁴, cabe recordar lo ya dicho con un pasaje de *Carama*:

El martes 4 de febrero de 1910
Reseña *El Nuevo Diario* de San Fernando
una trifulca ocurrida en uno de los mabiles orilleros.
Las noches de los puertos se iluminaban
con el relumbrón y la primera sangre de esos encuentros.
En un garito llamado Las Dos Polainas
entró un músico con su llave para afinar clavijas
y quitó la colcha que cubría el arpa.
Morado y gelatinoso estaban el aire y el piso
cuando cantaba un joropo
con benevolencia y mansedumbre:

¹⁶⁴ El tema de los puertos, por cierto, me parece que no ha sido muy tratado abiertamente en la poesía venezolana contemporánea, salvo en un poemario de Elisio Jiménez Sierra, aunque su exploración está más cerca del mar: *Los puertos de la última bohemia*. (1975). En todo caso, por el puerto, lugar de los tránsitos y los intercambios, llega la presencia mítica de Isis, igual, como una madre, a través de un libro, alrededor de este encuentro el poeta teje otra fábula más, cosa que ocurre de modo similar en Pantin y *El hueso pélvico*. Un pasaje de *Carama* refiere una correspondencia a un señor llamado Antonio A. Ceballos donde puede leerse el relato de un sueño: “*Juntos pudimos ver a Isis, de pie sobre una canoa de juncos, con el sonajero de bronce en una mano y su embarcación cargada de cerámica y alabastro. En aquella tarde enrojecida y soporosa me introduje en el agua entre el barro y la bora de la orilla, y alzando mis brazos le he regado: ¡Oh Madre!, sé apacible conmigo y permite que contemple tu belleza*” (p. 154). Esta forma de abordar el poema y hacer venir el encuentro de lo mítico, más todavía en un sueño, está en cierto modo relacionada con la posibilidad del diálogo. El prólogo de Carlos García Gual a una reciente edición de los *Diálogos...* de Pavese ofrece pistas sobre el asunto: <<Como ya se ha dicho, los mitos pueden presentarse en formas literarias diversas, y eso sucede ya en la antigua literatura helénica. Tanto la épica como la lírica y la tragedia griegas relatan cada una a su manera los mitos del repertorio tradicional. Y el diálogo puede también servir para ese fin, aunque no sea una de las maneras más usuales y espontáneas para contar ingenuamente los mitos. Elegir ese formato de los diálogos breves —que no apuntan a la mera narración, sino que colorean dramática o irónicamente el texto, con un toque de subjetividad al poner la narración en boca de determinados caracteres—, es seguir un cierto modelo literario. En la tradición griega el de los diálogos de Luciano; en la italiana, los de Leopardi. (En contraste con los opúsculos del satírico de Samósata, en los de Pavese, que no pretende caricaturizar a los dioses y héroes, no hay tono burlón ni rasgos cómicos, pero sí una inevitable ironía poética, de tintes melancólicos. En esa línea está, desde luego, próximo a Leopardi. La elección de ese formato, de forma muy consciente, subraya esa intención irónica)>>. Disponible en línea: <https://www.zendalibros.com/dialogos-con-leuco-de-cesare-pavese/?fbclid=IwAR11-Zo8vopeu5fPYtKGjkIOu6N7TmN6mIO1FI9M77CCRwN-zqFbzv1BvM> (fecha de consulta: 17-05-2019).

*Aguazales del Apure
cuarentiséis travesías
sabiéndolas navegar
se cruzan en siete días.*

Hasta ahora puede percibirse en Barreto la relación y el sutil entrecruzamiento entre el tiempo y el paisaje (los asombros que produce), la memoria y su relación profunda con el espacio. Me atrevo a decir que este rasgo ya es como un signo estilístico que impregna *Carama* –en el fondo el relato de un viaje, pero con regreso, sin extravío, no es una aventura que conduzca al extravío, porque quien la hace conoce el terreno que transita– y un poemario de muy sensible impronta como lo es *Soul of Apure*. De este modo, para seguir con Castillo Zapata, Barreto es el bogador que se mueve “entre dos orillas plenas: la orilla de lo urbano que se esconde, la orilla de lo rural que destaca. *El campo, el ascensor*, menuda dupla, irónica pareja para entonar una dialéctica compleja”. Y en lo rural, podría agregarse, como se ha insinuado hasta ahora, aparece además lo mítico, asumido como una manifestación de la tierra y su memoria evocada en el canto. No es de extrañar que en *Soul of Apure* Barreto lleve este procedimiento hasta sus últimas consecuencias. Alma y tierra, aquí, de hecho, pueden ser términos análogos. Pero antes de entrar en estos “problemas”, la palabra que guiará mis indagaciones sin duda que es muy “devaluada” –Benjamin, *dixit*– en el ámbito de los estudios literarios: *alma*. Y decir alma aquí, me gustaría repetirlo, tiene que ver con la memoria de un lugar que pasa por la imaginación y desemboca en un cúmulo de emociones que la poesía recoge. En términos más griegos, diría, *Mnemosine*, pero oída y presentida “de espaldas”. Aquí surge la intimidad y la paradójica singularidad en la poesía de Barreto, cuando tantea en su expresión la profundidad de los lugares que más lo seducen y lo llaman, pero el poeta asume un punto de prevención en una nota que hace de pórtico a su libro:

Titular este libro en castellano sería aumentar su cautividad localista, su reducción a la insignificancia, cuyo resultado no podría ser otro que su aniquilación mecánica.

El alma, su aparición, se da en un lugar que el poeta reconoce y quiere hacer suyo. De aquí, me parece, la persistencia de Barreto en narrar los llanos sin dejarse tomar por su “cautividad”. Bajo esta sospecha se me hace más transparente la poesía de *Soul of Apure*. Y no deja de ser curioso el giro: sustituye la palabra “alma” por *soul* sugiere un distanciamiento, pues el trato que aquí se anuncia con el tema resulta indirecto, como visto desde una ventana y *de espaldas* a ella. Insisto: el alma a través de los lugares fabulados y no de los conceptos y las disquisiciones, por eso se me antoja conjeturar que la médula de la poética de Barreto no está ahora tanto en la complejísima dialéctica entre el campo y el ascensor, sino en uno de sus costados, el que tiene que ver con el campo cuando está ligado con la palabra *soul*. El alma, entonces (aquí “alma”), con un punto de distancia, en el giro anglo, *soul*. El desplazamiento, para nada inocente, sus evocaciones sonoras, remite a sentidos diversos. Apenas un juego de pronunciaciones lo asome: no es lo mismo decir *Soul of Apure* que *Alma de Apure*. Decir *soul* es como agarrar aire y soltarlo de a poco en la *u* callada. La *l* estira el recorrido. Casi “sol”. *Soul* anuncia la llenura de la mandíbula que puntea en la boca y hace círculo, completa el sentido. Si algo tiene *soul* –basta pensar que hay un género musical que se funda sobre esta palabra– es porque tocó, adentro, repicó de súbito, apareció, como esa venerada Isis de los sueños. Se trata, en suma de la recreación de *un lugar* (y su búsqueda). O mejor aún: tantísimas toponimias que se van cruzando, no solo en *Soul*, o *Apure*, sino en el resto de su obra. Vistas así las cosas, aquí va otra conjetura, puede anunciar el punto axial de una forma concretísimas de acercarse a la poesía y establecer su compleja poética: “La poesía nace de cientos de kilómetros de tierra analizada, al mirar los ríos formando cadenas unos con otro y ser la vida tan semejante”.

Soul..., decía, está muy atravesado por la reflexión (recuérdese: *de espaldas*), su expresión casi siempre va colindante con el fragmento y el aforismo: Barreto hace versos que coquetean con la prosa, amaga con los registros más “bajos”, porque *soul* es una larga conversación con la tierra, en él (así esté escribiéndola de espaldas). Si cada lugar tiene *soul*, el cuerpo se acomoda como puede, lo habita, lo impregna de su presencia, baja a donde ella lo lleve, lo llena de sus incomodidades y resistencias. La poesía –así parece– da espacio y habla a los lugares. El guión del diálogo aparece (¿con quién habla?):

—“Inicié la búsqueda del alma como si fuese un vulgar minero: excavar, excavar, excavar todo el día sin encontrar señas del material precioso. Porque el alma sólo te visita”.

Paisajes, geografías impregnadas de imaginaciones y asedios, recubiertas por el sello artesanal del oficio que bien sabe fabular, vidas, muchas vidas de personas –¿personas?, “personas”– que se cuelan como cuentos, canciones, conversaciones, Barreto vive y mira, anota y exagera (traduce), hace suyo lo que es suyo por experiencia, así se incorpora a la mitología y la tradición del llano venezolana desde un lugar al menos extraño, escéptico y descolocado, como si hablara desde un espacio remoto, ¿imaginario? (ya ha dicho: “canto mi separación de este mundo”): un caimán se merendó a Custodio Martínez. Así de fácil. Rabioso, sacudió al hombre aguas adentro y lo escupió de mala gana. Lleno de sangre y chillidos se lo llevaron como pudieron a un chinchorro. Antes de morir pudo alzarse. Escribió un poema. De pronto quedó montado en su lápida:

*Una barca con sus bogas,
con ornamentos dorados.
Y una serpiente bebiendo
lo que resta del verano.*

El giro de la palabra *soul*, la prevención ante las cautividades localistas y la descripción muy documental, la consciencia de la escritura, la reflexión que toma espacio y se manifiesta con más fuerza en *El llano ciego*, cierta sensación conflictiva con la relación entre el poeta y lo que expresa, hasta cierto punto tengo la tentación de afirmar que *El llano ciego* es un libro muy afín a *Soul of Apure*, pero solo hasta cierto punto, porque la fuerza de esa distancia que produce el movimiento de la palabra de una lengua a la otra se hace mucho más evidente en *El llano ciego*, una suerte de libro híbrido y transicional, porque ese lirismo de Barreto que se las juega en el poema volcado hacia la conversación y el relato¹⁶⁵ comienza a ceder considerablemente para abrirle paso a unas capas reflexivas que estaban agazapadas hasta ahora en la obra de Barreto y ahora comienzan a imantar *El llano ciego* y su escritura posterior. De nuevo: la reflexión y la ironía parecieran estar advirtiendo la consciencia y la irrupción de la escritura, pues Barreto ha rasgado su llano en él, lo ha llenado de reticencias, preguntas, capas de interpretaciones, lecturas (José Ramón Yepes, Pérez Bonalde, Lazo Martí, Rómulo Gallegos, Alberto Arvelo Torrealba, Enriqueta Arvelo Larriva, poeta que le dona el título a este libro) y distancias que identifica en definitiva con

¹⁶⁵ A propósito de este punto me parece pertinente recordar el acercamiento que hace Marcella Milano a los *Diálogos con Leucó* de Pavese; la argentina, ella misma traductora de esta obra, vuelve al prólogo de *El oficio de vivir*, llamado “Secretum Professionale” y lo refiere en estos términos: “Pavese busca nuevos medios expresivos que sostengan esa nueva visión interior e intuye que para lograrlo ‘hace falta la prosa, hace falta el diálogo, para hacer decir a los personajes las cosas absurdas-ingenuo-míticas que interpreten vivazmente la realidad. Los hechos podrán ser narrados en la forma más abierta del cuento, no porque así lo quiere la realidad, sino porque así lo decide la inteligencia’. El conocimiento, entonces, mediatiza la realidad, y la única forma de conocimiento es el recuerdo, la memoria del tiempo. Materia de la narración es el tiempo: la dificultad reside en transformar el *tiempo material*, monótono y bruto, en *tiempo imaginario*, que posea, sin embargo, la misma consistencia del primero” (“Noticia sobre la vida y la obra de Cesare Pavese”, en *Diálogos con Leucó*, Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2008, p. XVI, XVII; esta edición, se presume, es la misma que publicó Siglo Veinte en 1976, dado que el ejemplar venezolano no ofrece mayores informaciones al respecto); tal puede decirse entonces que Barreto, en clara coincidencia con los procedimientos de la poesía norteamericana a los que adhirió Tráfico, al igual que en su momento Pavese, se dio cuenta de que para establecer su visión del llano era necesario abrir el verso, crear así un contenedor para su inclinación fabulatoria y traducir con su poesía el tiempo material –el de todos los días, tangible y cortante– en imaginario. *El llano ciego*, *El duelo*, *Carreteras nocturnas*, *Annapurna*, *El muro de Mandelshtam*, forman parte de un mismo período poético, algo así como un cuarteto de los –sus– llanos. En estas obras la incursión de las fotografías de Ricardo Jiménez y la participación de ABV Taller de diseño son importantes.

una experiencia del exilio, así la mesa está deliberadamente servida para anunciar la crisis y la suspensión del canto y en consecuencia un punto de inflexión en su escritura que llevará sus futuros libros por otros derroteros. El siguiente pasaje de *El llano ciego* trabaja en función de lo anterior y paradójicamente anuncia una poética: “Escribir desde la conciencia del exilio. Desarticular una visión lírica de la naturaleza, enferma de alabanza y paisaje”. Así aparece con fuerza la consciencia de la representación, el confinamiento a sus fuerzas, la aparición de una escritura que no celebra y más bien se detiene en inquietantes preguntas. A mi modo de ver, atraviesan la poesía y se mueven hacia otras disciplinas artísticas (visto así no es casual la incursión de la fotografía y el diseño). Lo más llamativo es que el siguiente pasaje puede leerse como un poema en prosa, como una poética personal y al mismo tiempo como el testimonio de una ruptura en clave ensayística:

¿Dónde están las ruinas veneradas de la naturaleza si hoy lo que encontramos son los escombros de un río fecal? ¿Cómo seguir creyendo en el paisaje como representación bella y agradable? El paisaje contemporáneo (de insistir en este término) sería una representación pervertida, intervenida, impura: una cordillera de desechos. ¿Cómo saltar valiéndonos de una estrategia lírica por encima de este presente y volver a escribir sobre unos árboles que cabecean y rumorán entre ellos necesidades?

El llano..., el suyo, pareciera ir quedando atrás, paradójicamente, para abrirle paso a las experiencias de *El duelo*, *Carreteras nocturnas*, *Annapurna* y *El muro de Mandelstam*. Aquí se abre el momento menos “campesino” y sin duda más experimental. Y con esto abro un breve aparte: el título de su obra publicada en Pre-Textos, *El campo/El ascensor*, aparece en *El llano ciego*, dado que es tomado de Carlos Drummond de Andrade. Esta pausa reflexiva podría asumirse como una poética y una re-visión que lo llevará al cuarteto anteriormente mencionado cuya coronación, por el tono y los procedimientos, está en *El muro de Mandelstam*. Curiosamente la presencia del llano no desaparece de golpe, lo hace de modo progresivo y el libro que tal vez marca el fin de la transición sea *El duelo*. Más

curioso todavía es que en medio del escepticismo y la ironía de *El llano ciego reaparezca* la presencia de Caeiro. Si tuviera que buscar algunas claves de comprensión en Barreto a partir de Pessoa diría que al menos en este cuarteto no es Caeiro el que guía propiamente, ni Reis, sino un ser intermedio, un Campos-Soares, o un Pessoa-Campos-Soares. En una página de *El regreso de los dioses*, obra de Pessoa-él-mismo que recoge anotaciones y reflexiones suyas y de sus principales heterónimos, porque son tantísimos, puede leerse “¿Con quién se puede comparar a Caeiro?”, una suerte de caracterización que hace el poeta de su propio universo heteronímico. Me parece que en este momento viene muy a cuento para comprender la poesía de Barreto. Copio un pasaje:

La sensación lo es todo, afirma Caeiro, y el pensamiento es una enfermedad. Por sensación entiende Caeiro la sensación de las cosas tales como son, sin añadir ningún elemento del pensamiento personal, convención, sentimiento o cualquier otro lugar del alma. Para Campos, la sensación lo es todo, sí, pero no necesariamente la sensación de las cosas como son, sino por el contrario, de las cosas conforme son sentidas. De modo que ve la sensación subjetivamente y empeña todos sus esfuerzos, una vez que así piensa, no en desarrollar en sí la sensación de las cosas como son, sino todas las castas de sensaciones de cosas, y hasta de la misma cosa. Sentir lo es todo: es lógico concluir que lo mejor es sentir toda casta de cosas de todas las maneras, o como dice el propio Álvaro de Campos, <<sentirlo todo de todas las maneras>>. Así, se aplica a sentir la ciudad en la misma medida en que siente el campo, lo normal como siente lo anormal, el mal como siente el bien, lo morboso como siente lo saludable. Nunca interroga, siente. Es el hijo indisciplinado de la sensación. Caeiro tiene una disciplina: las cosas deben ser sentidas, no sólo como son, sino también de manera que se integren en un determinado ideal de medida y regla clásica. En Álvaro de Campos, las cosas deben ser simplemente sentidas.

Pero el origen común de estos tres aspectos tan diferentes de la misma teoría es patente y manifiesto¹⁶⁶.

Sentir el llano de todas las maneras –muy bien puede decirse que tal cosa ha hecho Barreto a lo largo y ancho de los libros suyos que hasta ahora he repasado– y sin dejar de lado la

¹⁶⁶ Edición y traducción de Ángel Crespo. Primera edición en Acantilado. Barcelona, España, mayo de 2006. (p. 194); también habría que considerar la “Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre la Génesis de los Heterónimos” del propio Pessoa, recogida en *Un baúl lleno de gente*, de Antonio Tabucchi, en la edición y traducción de Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado (Huerga y Fierro editores, Madrid, España, 2009), el prólogo a una antología sobre Pessoa que prepara y traduce Octavio Paz (Editorial Laia, Barcelona, España, 1985) y una reflexión de George Steiner que aparece en *La Gaceta*, publicación perteneciente al Fondo de Cultura Económica, titulada “Cuatrinca: el arte de Fernando Pessoa” (agosto de 1998, número 332).

ciudad y sus ascensores, pero llegado un punto, aquí lo importante, estará más cerca de ellos y de esa suerte de sensación móvil entre ambos paisajes surge la fuerza fértil del extrañamiento. Si la sensación lo es todo, como afirma Pessoa, Barreto también podría ser otro de sus hijos indisciplinados, necesitado del relato y la imaginación para dar rienda suelta al llano que vio y sabe que no pasa –no del todo– a la escritura. Esta región, ahora turbulenta, ante la cual se sitúa de espaldas, la atraviesa Barreto. El lado fuerte de su llano y la preparación de un giro mucho más “urbano” y experimental. Quizás ese sea el asunto: que las cosas, aquí, no pueden ser *simplemente sentidas*. Si bien la sensación conduce la poesía de Barreto, la reflexión se hace presente, como si se tratara de una interrupción necesaria en la sucesión de sus avances líricos que ante la perplejidad se corta. En más de una oportunidad referirá que el acercamiento al paisaje ya no es inocente. De nuevo, la lejanía. En otro fragmento de *El llano ciego* dirá: “Para enfrentar el mal no tengo divinidades; tengo el recuerdo de lugares. Es lo que puedo convocar en mi ayuda”. Cabe recordar que un poco más adelante hablará de *la fuerza pagana* y seguidamente hace esta meditación sobre el paisaje que en buena medida remite a la soledad sitiada del hombre moderno, cuando no haya lugar (“en el no-lugar de mi experiencia”):

La regla del paisaje es el monoteísmo. Esta perspectiva equivocada nace en el vértice donde se asienta el ojo (único y divinizado) que segmenta la naturaleza. Pero basta observar el cosmos con sus nombres: Ceres, Venus, Neptuno, para darnos cuenta de que son muchos los que nos miran desde las copas de los árboles y la comba de las estepas.

Cierra *El llano ciego* Barreto con una despedida, diría que es un libro que progresivamente se mueve hacia la elegía, un adiós al paisaje como una presencia benévola, la aceptación de su fuerza en ocasiones amenazante y el exilio como una clara, dolorosa presencia. En este cierre me llama la atención esa invocación del plural, como si estuviera hablándole a una parte de él, quizás la que da la espalda, la que siente esa modernísima ansiedad ante el giro

monoteísta del paisaje y la separación. Insisto: “en el no-lugar de mi experiencia”. Ahí, justo ahí, o mejor dicho, desde *ahí*, el poeta se despide de una entonación:

Decir <<adiós>> me resulta de gran trascendencia. Quien dice <<adiós>> se responsabiliza por el olvido. La mayoría de las veces son otros los que asumen la decisión de lo que debemos olvidar. Abandonamos el ejercicio del olvido hasta que la memoria se colma de situaciones ajenas.

Muy moderno el giro de la poesía de Barreto. ¿Por qué? Ya Roberto Calasso –en el primer capítulo de *La literatura y los dioses*, llamado “La escuela pagana” por un texto de Baudelaire que el italiano rescata y glosa– sitúa la presencia de los dioses en el lugar del exilio: su epifanía será irónica, en la retórica y las enfermedades, aunque las historias que los envuelven siguen circulando, como lo podrían hacer los livianos y distraídos paseantes de algún boulevard, porque continúan circulando, al menos como relatos y parodias¹⁶⁷. Queda, al menos en esta lectura de *El llano ciego* y la poesía de Barreto, la pregunta, la ironía que esconde el lamento, la voz que habla de soslayo, la voz del loco y del niño que puede *decir* con libertad. Tal vez esta sea una de las dolorosas ansiedades que recorra a *El llano ciego*. Barreto ha entrado con su poesía en el desarraigo moderno, basta pensar en *El muro de Mandelstam*, pero no hace aquí un programa, ni un manifiesto, se resigna con una poesía impregnada de epifanías que a su vez canta *su separación* de la naturaleza. Pero insisto en que no lo dice, ni lo interpreta, acaso hace preguntas. Va por un procedimiento más lateral. Quiero volver por un momento a su texto en apariencia “gastronómico”.

¹⁶⁷ Dice Calasso sobre los dioses ; “el poder de sus historias sigue activo”, pero reducido a los libros y más adelante precisa: “ésta, la de aparecer sólo en los libros, se ha vuelto la condición natural de los dioses. Con frecuencia, además, esa aparición tiene lugar en libros no muy consultados. ¿Se trata acaso de un preludio de su extinción? Sólo en apariencia. Porque en el ínterin todas las potencias del culto han emigrado a un solo acto, inmóvil y solitario: el de leer” (p.7). Y después: “Hoy en día, cualquier cosa que se manifiesta aparece antes que nada como parodia. La naturaleza misma se ha vuelto parodia. Sólo más tarde, fatigosamente y con toda clase de sutilezas, puede suceder que algo se revele como capaz de ir más allá de la parodia. Pero siempre hará falta confrontarla con su original versión paródica” (p.8).

Coartada dramaturgica, aquí anuncia el modo que ha encontrado de cantar la “separación”, porque va mano a mano con ella, dándole forma y escribiéndola:

Recuerdo a un profesor de dramaturgia que me repetía un principio, que debíamos guardar a medias. Él maestro decía: cuando tengas que nombrar una verdad, que tu personaje sea un niño o un loco al que se le pueda creer sin el acento definitivo de las bruscas enseñanzas sociológicas o filosóficas. Al poema le ocurre lo mismo que al texto dramaturgico: se disfraza de ingenuidad (con ironía romántica) o se embriaga de imaginación y fingidos saberes.

La “embriaguez” de la imaginación, ante el llano que cada vez más aparece desde el retrovisor, me parece que esa sería la nota predominante de *El duelo* (¿con respecto al paisaje llanero?). Aquí la elocuencia de su giro urbano: si algo *duele* es la separación, sea cual sea, de lo que ha estado unido, pero justo ahí está el material del canto, la materia humana que impregna a la memoria, pero a veces queda solamente el lamento y es poco lo que logra pasar al campo de las formas. Pero hay un poema de *El duelo* que quiero transcribir completo: trae el malestar de la separación, diría que de forma muy neta. Se llama “Simulación de Ovidio”:

Estos son paisajes de una comicidad macabra,
la naturaleza recubre y paraliza todo,
nadie en definitiva es responsable.
Hay una evidente falta de gravedad,
una falta de peso.
Tan cerca está la frontera del mundo
que hombres y dioses quisieran huir.
Ayer nomás podía cerrar los ojos
pero hoy la vida se me ofrece
sólo para morir despierto.
No sé: Qué dicen y Quién dice,
–sospecho de todos–.
La brutalidad absoluta
tiene su espíritu, y este
podría alcanzarnos.
Pido a ustedes disculpas,
siento que no podré hacer nada,
pero mi pensamiento tiene derecho.

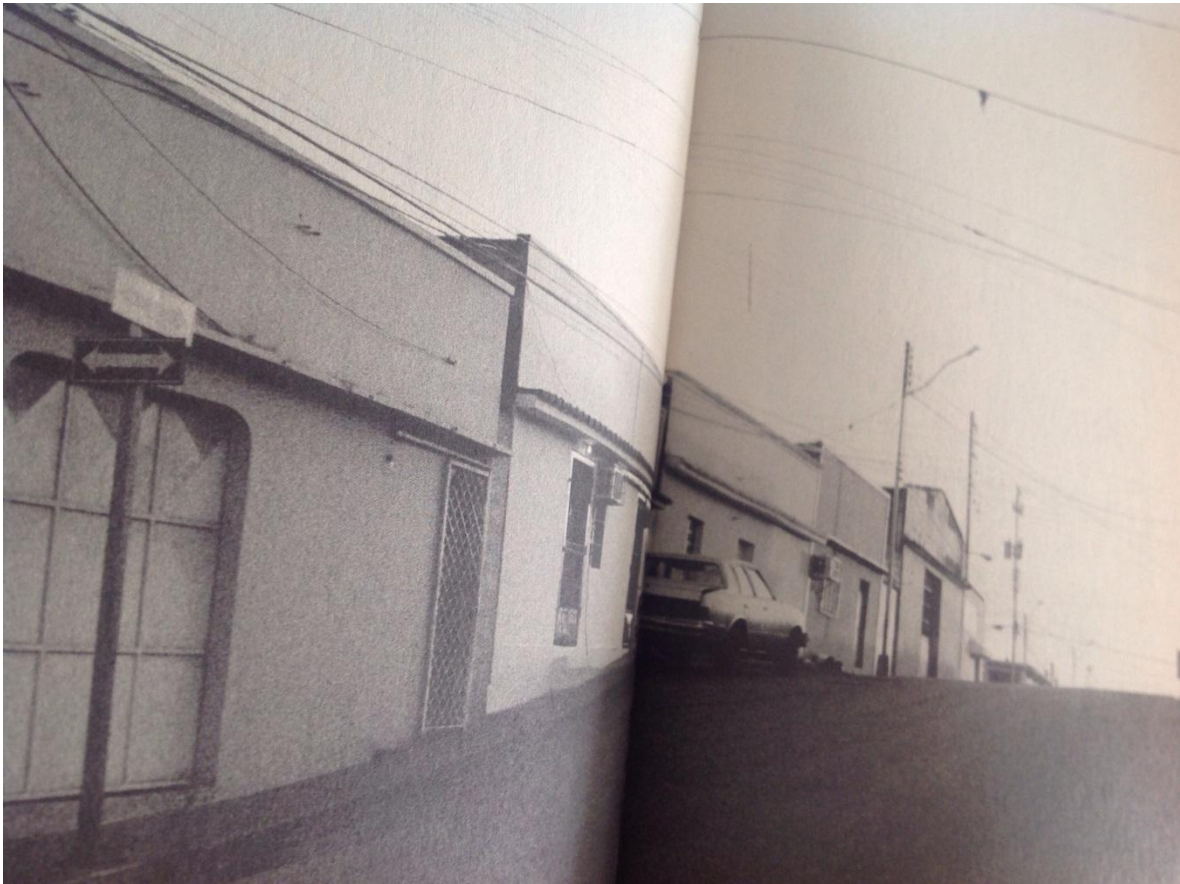
Cuando Barreto alude al disfraz también podrá decirse que se trata de una máscara poética: el poeta busca al otro en él para cantar imaginativamente. Aquí se tantea con más nitidez la incómoda y amplia zona de separación que habla con elocuencia en la poesía de Barreto. Luego vendrán las carreteras y otros viajes, desde la oficina, recubiertos con el traje de la fábula. La otra salida hubiera sido una poesía llena de color local, apegada a la celebración continua del paisaje, sin lamento alguno. Seguro que los versos podrían salir como conejos del sombrero y maravillas podrían aparecer de vez en cuando, pero todo indica que este no ha sido el rumbo que ha tomado la poesía de Barreto. Insisto: el duelo trae sus giros y en esos giros empieza la aparición del poeta *en el ascensor* y sus problemas. Pero de irme por esta vereda quiero recordar la presencia de los caballos en *El duelo*. Aquí, como ya lo asomé antes, Barreto y Pantin conversan de nuevo, sus poéticas se acercan, como en esos versos en forma de cartas que suelen ir y venir entre un libro y otro. Pero estos caballos de Barreto vienen con dolor, a veces son recreaciones (caballos sacados de la literatura y hasta de un taller de cerámica). Aquí parecen desasosegados, son el medio encontrado para entonar un lamento:

Oh, los coros de la radio:
tristes caballos.

Nadie pasará mucho tiempo
en esta tierra.

Hay otros versos que están casi al final de *El duelo*, parecieran estar algo escondidos. Conjeturo que en ellos está sugerida otra forma más de cantar la separación, o tal vez de hablar de una fuerza sin nombre, pero muy viva, en la voz del poeta. Suerte de resonancia muy honda que se abre paso entre las simulaciones y los lamentos, quizás se trate de un llamado. Al mismo tiempo, va muy acorde con una de las fotografías de Jiménez que

aparecen en la sección final del libro. Ya no se habla del caballo, sino del *animal*, ese “animal” viene de muy lejos en la poesía de Barreto, tal vez de los puertos apureños que traían libros, quizás poco frecuentados. “Ensancharse”, se lee, mientras el verso abre un silencio, “y sacar el animal/del canto”. ¿Lo que duele ensancha? ¿Cómo puede *salir* el animal del canto? Quiero reproducir apenas el fragmento de una fotografía, para ponerla en sintonía con los versos de Barreto, porque son muy elocuentes y abren paso al próximo libro. Aquí está, de nuevo, el poeta, del campo *hacia* el ascensor, avanzando hacia otras rutas, otras carreteras. Jiménez, en un notabilísimo golpe intuitivo, ha entablado un diálogo con la zona más incómoda de la poesía de Barreto. El paisaje, sin duda, ya otro, se ensancha (es el animal). Más allá de que la foto ocupe dos páginas, la línea vertical que la atraviesa –el corte de la página en la edición– resulta muy significativo y pudiera ser la que marca la frontera entre *El duelo* y *Carreteras nocturnas*. El animal ya quedó “afuera”, la frontera está marcada:



El movimiento que plantea esta fotografía lo veo prolongado en *Carreteras nocturnas*. Se verá más abajo que la señal de tránsito ocupará un mayor espacio. Hay un hombre que pareciera caminar hacia ella. La nueva línea vertical que atraviesa la página insinúa el cruce de otra frontera más: la del poeta “separado”, expuesto a la noche de las carreteras, la ciudad y sus confinamientos, la vida de los apartamentos. Es el hombre que atraviesa el paisaje y se encamina hacia el punto de cruce que ha dirigido mi lectura hasta ahora. Barreto, entonces, con *Carreteras nocturnas*, da otro giro, decididamente más urbano, y muy coloquial, concretísimo, a su obra poética, claro está, de tomar en cuenta que sigo el orden establecido por la edición española de su poesía, pues no tomo –al menos por los momentos– sus dos libros iniciales. A propósito de la vida urbana y su punto desarraigado es pertinente evocar un momento de “Tal vez” (bien puede estar sintonizado con la

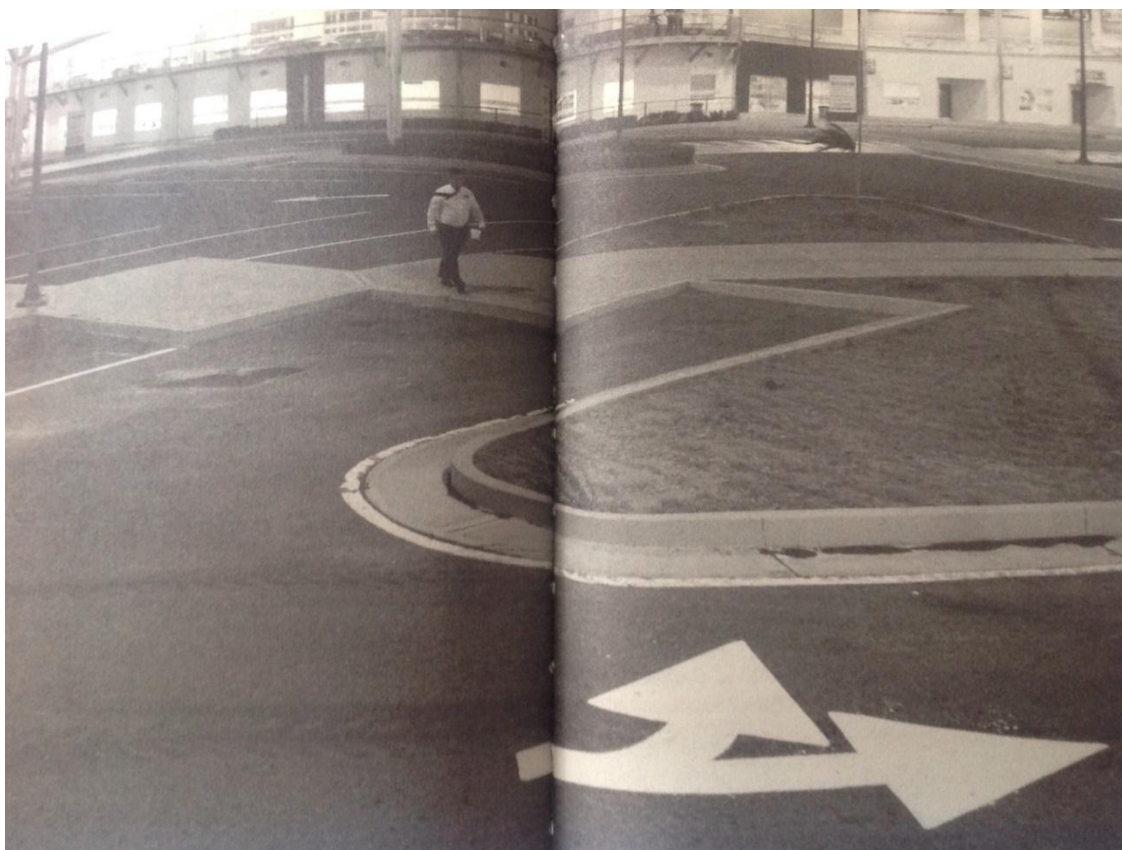
venidera fotografía, se sabe, también de Jiménez): por la entonación, la segunda persona del plural, y la dedicatoria, esta vez a Alberto Márquez, pareciera tratarse de otro poema-carta, y a su vez de un momento más relacionado con el cambio de paisaje y por ende de tono:

Vivíamos en un panal
de clase media barata.
Una celdilla de ocho metros
por dieciocho de fondo,
era la casa blanca
de la urbanización.
En su granítica sala
ensayé conversaciones
sobre la mejor manera
de servir (y sobrevivir).
Mas luego del cristal roto
de la una y media
venía con el horizonte
atardecido de las seis,
junto al claroscuro
de paredes muy altas.

Esa voz que anuncia su vida en un “panal” bien pudiera corresponderse con el cuerpo que se acerca a las señales de tránsito. Se verá: aparecerán con mayor protagonismo en la fotografía de Jiménez. Y a su vez, por qué, no *ese personaje* viene del llano. Es apenas un anuncio, porque todavía no ha llegado a la poesía de Barreto el ejercicio de despersonalización más radical de *Annapurna*, aunque *Carreteras nocturnas* lo anuncia (“Volando cometas chinas en Caracas un domingo de Marzo”):

Y Lu Pan
quien se creía el Dios de una antigua fábula
resultó ser
un funcionario de confianza
ataviado por otros
para el artificio y la simulación
de una bombachada China.
Entonces, en verdad, digo:
*Navegar podría llegar a un término,
pero volar, volar finaliza siempre.*

Y otro poema de este libro, “Volando sobre Dachau”, hace evidente el recorrido, “con la ayuda de Google Earth. A Carola”, según se lee en su epígrafe. Decía: el hombre que cruza este paisaje viene del llano y bien pudiera convertirse en el “funcionario” que hará un largo viaje en su oficina con Google Earth para aplacar su tedio. El asunto importantísimo aquí es que mientras avanzan los libros se agudiza la consciencia de la representación, primero, a partir de su propia dicción, con el hecho de volverla cada vez más reflexiva, y seguidamente en el contrapunto fotográfico con Jiménez:



A lo cual habría que agregar que si bien el llano ha quedado cada vez más atrás desde *El duelo* y en *Carreteras nocturnas*, aquí, en esta suerte de correlato poético que anuncia *Annapurna* de algún modo tendrá más de un vínculo con *El Muro de Mandelstam*. Antes

de seguir adentrándome en el sutil entreverado que hay en el cuarteto urbano de Barreto, quiero hacer una pausa y detenerme en la lectura que María Fernanda Palacios hizo en la Librería Lugar Común de Altamira el 4 de marzo de 2017¹⁶⁸. En aquel momento la profesora preparaba el terreno para *El Muro de Mandelshtam*:

Los libros anteriores de Igor, esos libros que deslumbran por las imágenes del llano, sus gentes, la naturaleza y la crónica de un mundo desaparecido, hacían pensar que Igor era un poeta temático, que había dado con su tema, olvidando lo que Drumond llama *el ascensor* que subía y bajaba en sus primeros libros.

Yo no diría tampoco que Igor es un poeta del paisaje. Creo que su poesía ha penetrado el paisaje devolviéndolo a su silencio original, que se ha sumergido en una materia más fluida y sin contornos precisos, ajena a lo pintoresco. Un lugar, sí, sin lo local: localizado, sí, pero descolocado —antes que entrañado, un paisaje extrañado.

Y ahora que he podido releer junto al Muro estos dos libros anteriores de Igor, *El Duelo* y *Carreteras nocturnas*, me doy cuenta de algo que tiene que ver con la poesía y la política. Permítanme un aparte sobre esos libros.

Aquellos dos libros aparecieron bajo la consigna de El Puente, todavía dentro de la órbita de una emoción política, porque «El Puente», más que una revista, era una actitud y la expectativa de una acción reconciliadora. No buscábamos un “diálogo” sino tan solo un lezamiano puente, pero ahora, repito, comprendo que el verdadero puente no estaba en la revista ni en una acción distinta de la escritura misma, ahora comprendo que el puente era la poesía que se podía escribir y se está escribiendo. Que la poesía *es* el puente. Y por eso no debemos lamentar que el intercambio entre las dos orillas no se diera y la fractura se consumara, irreductible.

El puente que Igor buscaba está en todos los poemas que ha escrito. En todos la palabra es una sonda profunda que penetra, con calma, con calma de tragasable, en las heridas incurables de esta tierra, una sonda sostenida por la tensión semántica de una palabra que escapa a la realidad tragándose la realidad. Si nos dejamos caer en lo temático de estos textos, si se evapora la imagen, nos quedamos con el cuento insoportablemente cruel de todos los días. Lo mismo sucede con Ojo de Agua. Pero si aferrados a la imagen, navegamos por el ojo de aquel caballo, éste recupera su belleza homérica, y sentimos que aquellas lágrimas que lloraron junto a Aquiles, ahora somos nosotros quienes las derramamos por ellos: caballos puentes con el hambre desalmada de una tierra desagradecida que devora su belleza.

No. Igor no es un poeta temático, ni de los caballos ni de los barrios de Caracas. El no dice yo soy el poeta del caballo, del llano o del gallo, sino el poeta que navega en el ojo de agua de este otro caballo y voy a contar lo que en el escudo no cuenta, el caballo sin escudo de esta Venezuela hambrienta en cada rincón del alma de un hombre a quien una oscura mano le roba el alazán y en el duelo de ese caballo muerto están todos los cuerpos que se amontonan en la morgue.

¹⁶⁸ Cito directamente la presentación que me envió la autora, aunque una versión de su ensayo apareció en la versión impresa *del Papel Literario* correspondiente al domingo 16 de julio de 2017.

Morfología y metamorfosis: los seres humanos están compuestos de la misma materia de la que está hecha el mundo. Igor y Mandelstam están afinados en esa misma nota.

La lectura de Palacios permite un acercamiento a las dos grandes zonas de tensión que tocan la obra de Barreto: por un lado, el paisaje transfigurado y recreado por la fabulación y la *poiesis*; y por el otro, la tensión subterránea que atraviesa su escritura –y tal vez de cierta parte de su generación, incluidos los poetas que en su momento conformaron la experiencia de Tráfico– y se condensa por momentos en la palabra *país*. Este sería, entonces, un asomo para la atisbar el sustrato profundísimo que se aloja en Barreto, pero al mismo tiempo lo supera, a él, en tanto poeta, en ese punto en el que la poesía trasvasa lo anecdótico, lo personal, la historia, con mayúsculas y minúsculas, y empieza a presentirse y hablar soterradamente, para decirlo con Ossip Mandelstam, el “rumor del tiempo” (¿el grito extrañado: *ostranenie*?). Ese sería el acorde, sí, en principio, pero con el respectivo toque irónico y el punto donde tal vez alcance su mayor paroxismo esté en *Annapurna*. La misma portada del poemario resulta un choque risueño: primero, ante la extrañeza de ese ese lejano lugar, seguido de un subtítulo con una acotación muy particular, porque Annapurna es una montaña, pero “empírica”; y más abajo, entre paréntesis, y aquí el dato más inquietante, lo que está por leerse –es el anuncio– son las “fábulas de un funcionario”. Abre el libro con unas reproducciones montañosas, tal vez provenientes de Google Earth, pero interesa aquí, ahora, el guiño de Barreto: en el camino a la montaña aparece este letrero (o aviso):

A
hora soy
un funcionario
público. Y el Annapurna
es apenas una imagen en la
pantalla del ordenador. ¡Pero cómo duele!

(Caligrama para Carlos Drummond de Andrade)

¡*Ostranenie, ostranenie!* La montaña recogida es una concreta figuración textual que remite al “drama” del funcionario que viaja sin viajar: hace *como si lo* hiciera, se mueve en un terreno marcado por el fingimiento, la simulación. No es de extrañarse: el hijo indisciplinado de la sensación que es Barreto se pasea por esa montaña artificial, o mejor dicho, virtual, y se quiere, fabulada. Si se adentra en un viaje, inmóvil, o mental, el acento en su poesía reside, ahora más que nunca en *la navegación*, o la “búsqueda”, para estar más apegado al lenguaje de Internet. De hecho lo es: *como si* en ese movimiento por las “páginas” que propone *Annapurna* transcurriera una parte importante de la vida de ese funcionario, para mayores señas, “casi metafísico”. Aquí una vuelta particular y la médula del poemario: el funcionario escribe su navegación y en una corriente paralela, cada página, de modo sostenida, hay una serie de acotaciones que dialogan, contrapuntean, interpelan, o bien aumentan la ironía y en consecuencia el extrañamiento: algunas funcionan de modo casi dramático, contrapunteando con el texto principal; otras, en cambio, aún manteniendo esta misma función, son más bien aforismos, fragmentos, codas, sentencias, dichos y proverbios, haikus nepalíes (“¿nepalíes?”); en todo caso, hay momentos de inmersión total en el viaje virtual y otros tocados más bien por la extrañeza de estar en dos lugares al mismo tiempo, o desde un lugar navegando hacia otro, tal vez una suerte de dislocación. “Haciendo foco” resulta elocuente:

La primera vez que busqué la palabra <<Annapurna>> en internet
—tras los cristales espantosos de la oficina—
Apareció la imagen de un restaurant de comida rápida vegetariana:
no *La avellana gris del Nepal*.
Esta montaña es el hombro del planeta,
su espalda.
Hay rasgaduras asestadas por la hoja de una navaja
de tamaño impensable.

Al mirar oblicuamente por riscos y abismos
se desata otra perspectiva:
acontecimientos transreales, reflejos retroactivos
y cuadros cósmicos
de nuestras ascensión al cielo.

El “funcionario” que hace estas canciones dice de sí mismo que es metafísico y trabaja en el abismo. Yo diría que otro hijo disciplinado de la sensación, una leve máscara que Barreto antepone entre él, su voz poética y la de este funcionario, la cual dinamiza el “viaje” y le da un toque descolocadamente irónico a la “fábula”. Decía además que este nuevo ciclo de la poesía de Barreto está marcado cada vez más por la consciencia de la representación y en el siguiente “caso” se hace todavía más elocuente: las manos del funcionario enmarcan en el ordenador una *imagen* de Maurice Herzog, según se lee aquí, “primero en alcanzar la cumbre del Annapurna”. Ahí están, los dedos congelados y las manos del internauta que esquivaba sus horas de trabajo en la investigación y la escritura de su proyecto poético:

Esto es al final de *Annapurna*. Antes hay otra sección: “Fotografías de un funcionario”. Funciona como una suerte de montaje. Aparece el equipo editorial de la Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro. Todos, amigos cercanos de Barreto, aparecen en un solo espacio, el de una oficina aparentemente ministerial. ¿Y ese funcionario de *Annapurna* que revisa un fajo de papeles es Barreto, el poeta? Sí y no, aquí la gracia, la irónica ambigüedad, el guiño, la extravagancia cuasi barroca de la “sociedad” inventada y evocada desde los primeros libros. Ahora vuelve, hecha una editorial¹⁶⁹, como si las personas reales se convirtieran en personajes y cobraran otra presencia *dentro* del libro:

169



No es descabellado asumir entonces que muchos de los procedimientos ahora mencionados –montaje, yuxtaposición, ironía, espejos, sucesivos juegos de extrañamientos– formen parte de esa otra corriente subterránea que anima la escritura de Barreto y se prolonga en *El*

Igor Barreto: Nada. Yo pensé hasta en el formato del libro: es como un cuaderno donde doy rienda suelta a la memoria, a las voces de mi tradición.

SM: ¿Pero existe esta Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro?

IB: Es una sociedad que he ido rehaciendo en el tiempo. Unipersonalmente claro. Mi familia, durante todas las Semanas Santas, se encargó de cuidar, pintar, arreglar, redecorar la imagen del Santo Sepulcro donada por mi tatarabuelo a la Iglesia de San Fernando, cuando decidió abandonar la masonería. Había una conseja en el pueblo: se sabía que la masonería tenía en su seno una suerte de ley vengadora para los desertores que estuviesen tentados a revelar los secretos de la orden. A esas personas las seguía una suerte de “bola negra” que generalmente terminaba con la muerte. Mi tatarabuelo, sabiamente, para evitar esa “bola negra” de la muerte, les regaló a los masones una estatua de Bolívar y el Santo Sepulcro a la Iglesia. Desde entonces, en mi familia, el Santo Sepulcro es un objeto de devoción enorme. Yo no recuerdo un momento de mi vida que no estuviese asociado a esa imagen.

SM: ¿Qué es el Santo Sepulcro exactamente?

IB: El Santo Sepulcro es el Cristo ya muerto, en su urna, o sea, que es un hombre muerto. Tiene mucho que ver con Carama: en este libro sólo mueren los hombres. A medida que mi familia fue desarrollando el culto al Santo Sepulcro, los hombres de mi familia iban muriendo. Muere mi tatarabuelo, mi bisabuelo y muere el único varón, el único hijo asesinado a manos de sus compadres. Se consolidó así el culto por esa figura masculina muerta trágicamente. Yo retomo eso en el libro: el lamento del pasado por la muerte, el lamento por la muerte de aquellos hombres.

SM: ¿Pero son muertos o son fantasmas?

IB: Bueno, para ser fantasmas se requiere primero que sean muertos, ¿no?

SM: Supongo...

IB: Esos muertos son fantasmas, como debería ser toda presencia de pasado útil sobre la tierra. Fantasma es, digo yo, un estado más trascendente. Un fantasma puede pasar del pasado al presente, está más relacionado con la memoria que con la historia.

El texto completo está disponible en: <http://laparadapoetica.blogspot.com/2008/06/igor-barreto.html> (fecha de consulta: 30-05-2019).

muro de Mandelshtam. De hecho, en una nota de agradecimiento, nombra a los que leyeron su libro antes de su publicarlo: “me detuvieron a pensar en la tremenda gravitación que sobre la modesta escritura individual tiene el coro de voces (amorosas y pensativas) que acompañan a toda obra literaria)”. Se refiere a Vilma Tapia Anaya, Gina Saraceni, Sergio Chejfec, Marina Gasparini Lagrange, Alberto Márquez, Diómedes Cordero, Alfredo Herrera y Xiomara Jiménez. Otro gesto, no menos importante, además de la presencia ya constante de Ricardo Jiménez con sus fotografías, está en el colofón, ahora cedido al impresor:

COLOFON DE UN IMPRESOR: JAVIER AIZPURUA

Familia y amigos:
ahora que voy llegando a los 72
es que aparece un buen azul;
espero disfrutarlo en algún trabajo,
si es que llega a nuestro país
en forma
de tinta.

El duelo, *Carreteras nocturnas*, *Annapurna* y *El muro de Mandelshtam* están marcados por estos nexos entre imagen y palabra; gradualmente, hay que recordarlo, van aumentando, hasta jugar cada vez más con el extrañamiento, la poesía de Barreto cada vez más va moviéndose en esos “distanciamientos” que descolocan con respecto a la realidad, introduciendo la provocación, la ambigüedad que desemboca en cierto humor. Para entrar cada vez más en la propuesta de *El muro de Mandelshtam* vale recordar, entonces, otro tramo más de Palacios (y valga el interludio teórico):

Extrañamientos: esa locura rusa, el grito con que pasan esos rusos «llamándonos locos» — *ostranenie*— es parte de ese “funambulismo verbal” (cf. *Teoría de la prosa*) que implica para Shklovski escribir poesía. En el extrañamiento, decían los formalistas, el efecto estético no se limita a los desplazamientos y transferencias de significado, ese viejo fundamento metafórico de la lírica, lo decisivo está en la construcción de un universo perceptible y denso que desautomatice la comprensión. Así, para estos rusos, la poesía roza la profundidad de la lengua, no su estructura profunda en términos lingüísticos, sino la simultaneidad entre la visión y la comprensión: esa suerte de centella semántica que ella arroja sobre la realidad, aunque, desde otro plano podríamos decir que la quiebra, la rompe,

la fragmenta. Mandelstam, el de allá, decía que en los estadios más lejanos del habla no hallamos conceptos sino direcciones: “orientaciones, miedos y deseos, necesidades y temores” —es decir, la realidad inmediata en la que vive el Mandelstam de acá. “La palabra es un haz de significados y el sentido sale de él en varias direcciones, y no se orienta hacia un punto oficial” decía aquel Mandelstam, y aquí, en ese Muro, nos desplazamos por atajos y rodeos. Aquí imagen suplanta la argumentación lógica, sin suprimir la razón, pensamos imaginando, ensanchando la conciencia incorporando el asombro con naturalidad, como en un sueño, como la lamparita oscilando en la mano del niño de la camisa blanca en el andén de Ojo de agua.

Si en *Annapurna* el “funcionario” contaba su navegación desde la oficina ministerial y daba cuenta del “extraño” mundo de la lejana montaña, ahora Barreto apela al encuentro con Mandelstam, el poeta ruso, pero desplazado del ámbito de la poesía rusa hacia el nuevo y caraqueño escenario de su obra. Vaya que sí es un funambulismo en la tensa cuerda que ata dos cabos distantes y muy distintos. Es un desplazamiento y una elocuente “transferencia” que “desautomatiza” la realidad venezolana y la hacer ver, desde otros costados, con mayor intensidad, como si el Mandelstam *de allá* tuviera mensajes importantes que transmitir con su aparición, porque es un libro que solo puede escribirse *dentro* de una realidad vivida como se ha podido vivir en la Venezuela de Barreto mientras escribió *El muro de Mandelstam*¹⁷⁰, pero al referirme ya sobre ese otro plano que se mueve solamente en el lenguaje y de pronto en el ritmo encabalgado de su fraseo. Así cabe recordar otro pasaje de la sustanciosa lectura de Palacios:

Todo este libro, Ojo de Agua como la ciudad dolente del infierno mandelstamiano, puede captarse como la aparición de un cosmos, una centella que cae sobre la realidad para revelarla de golpe, no son estrofas, advertía Mandelstam leyendo la *Commedia*, sino un cuerpo o una figura cristalográfica, atravesado por un constante impulso generador. Un muro, dice Igor. Y el Muro, Mandelstam y el ghetto, es decir Ojo de Agua, son nombres, formas, facetas, de una única imagen, donde cada una de sus apariciones tiene una densidad y una potencia de significación inédita, precisa y aglutinante, que va fluyendo y metamorfoseándose a lo largo del texto : voces de difuntos, diálogos de los vivos, crónicas que circulan... Un poema como éste es una zona de sentidos oscilantes, de fronteras

¹⁷⁰ El ejercicio de Barreto pudiera tener más de un precedente, basta pensar en Frédéric Pajak y *La inmensa soledad*, suerte de fotonovela en la que el editor, dibujante y escritor franco-suizo junta en Turín a Friedrich Nietzsche y Cesare Pavese (Errata naturae Editores, traducción de Javier del Prado Biezma, 2015). Con la misma editorial, a partir de Walter Benjamin, publicó dos libros de similar tenor: *Manifiesto incierto* (2016) y *Manifiesto incierto 2* (2017), igual, con Benjamin, pero en París, con Nadja y Breton.

porosas entre las palabras y sus funciones, de imágenes espejeantes y referencias esquivas o dudosas, extrañas a la geografía y la cronología, y extrañas sobre todo, a la sociología y las ideologías. Para recorrer esta zona se necesita conservar algo de nuestra capacidad de asombro y una disposición para aceptar el juego de trampas, equívocos, fantasmagorías y desapariciones que allí ocurren, acompasando la conciencia con palabras que se declinan en la emoción que provocan, y no en el significado en que acostumbran dormirar.

La obra de Barreto está marcada por lo que me gustaría llamar la pasión del lugar: Apure, los llanos, las carreteras y sus desolaciones, las geografías imaginadas de *Annapurna*, pero ahora el dislocado mártir –sopa de la gracia soviética– Mandelshtam se instala en una suerte de vida nueva. Y su pasión por el lugar se mueve dentro de esa *fantasmagoría*, finalmente más elocuente que las manipulaciones ideológicas, por su multiplicidad de sentidos y suspicacia irónica. El lugar, ahora, se llama Ojo de Agua, el espacio imaginario que es un *ghetto* muy real, donde aparecen epitafios largos, cantos a la pobreza y la muerte. Ojo: no se trata de la pobreza “estudiada”, “dignificada” y vuelta pasto tedioso por los políticos que quieren hacer ciencia social a partir de su despotismo para justificar la miseria que bien saben propiciar. El encuentro de Barreto con Mandelshtam en un estacionamiento no es producto de un paseo: el poeta se fue al Ojo de Agua, ahí donde escribe y hace su “trabajo de campo”. O sin tecnicismos: un encuentro con la vida. Habla, sí, desde adentro, desde “el alma del lugar”, pero para poetizarla, eso sí, le ha dado ese toque “extraño”, el que da la consciencia de la escritura y la simulación, tal vez porque la realidad en sí misma resulta cruda, tan insoportable y brutal que hace falta una mediación, así el relieve sobre lo que hace notar se realza y entona, toma una textura porosa. No es un mero juego el epígrafe de Ana Blandiana y su “Tabla de multiplicar” (el trasfondo rumano en Barreto siempre sale a la superficie, para ahondar en este punto me parece que sería necesaria una indagación aparte, sin duda que su estadía en Bucarest es un capítulo fundamental en su experiencia):

Uno, dos y tres,
Todo lo que ves,

Dos, tres, cuatro,
Todo es teatro

Barreto escucha, anota, exalta, prolonga con su imaginación proclive al drama cada una de las voces que anuncia en este libro, como si formaran parte de una obra mucho más extensa, aún por escribirse, pues a fin de cuentas se trata de un libro –y una escritura, una obra, una pasión– polifónica, llena de vidas paralelas que necesitan aterrizar en un terreno que la fantasía concreta y permite su despliegue en el espacio aparentemente cerrado que el poema crea y libera desde adentro. Así ocurre la “llana” crónica del Ojo de Agua, el coloquio de Barreto con el poeta ruso, en medio de un naufragio, la basura, los manteles, las cobijas, el universo del barrio, los muertos y sus voces. En un procedimiento bastante similar al que puede constatarse en *Soul of Apure*, por ejemplo, cuando la prosa y la poesía se combinan, llegado el largo epitafio de Andri José Ascanio, por ejemplo, puede leerse el siguiente pasaje (hay que recordar: la tumba, al menos desde Mallarmé, es un género):

–*¡Ostranenie! (...)*

Sentí un sobresalto: ¿Quién dijo locura, extrañamiento? ¿A qué cosa pretendía aludir con ese término? Me quedé mirando algunos de los recuadros de las ventanillas donde una mujer ataviada con un vestido rojo oprimía contra su pecho un perrito; otra dama con un escote entrado en huesos, lucía en su cabeza un sombrero bordado de color verde. Cuando ya me fijaba en la siguiente ventanilla volví a escuchar:

–*¡Ostranenie!*

Ahora me encontraba frente a un señor de traje gris, de cara pequeña y grandes ojos hinchados, quien inclinó su rostro con atrevimiento:

–*¡Ostranenie!, ¡Ostranenie!*

El muro de Mandelshtam, libro *sumular*, en gran medida, asoma cierto retorno a la naturaleza, pero muy velado. Detrás de un árbol, por ejemplo, aparece una ninfa. Se podría asumir que estamos ante otra “rareza”, pero no, dentro del territorio planeado por Barreto es una presencia verosímil (tanto como la nieve en el pleno Caribe, aquí presente). Para

adentrarse en la presencia de las ninfas habría que hacer una excursión por Homero, el segundo capítulo de *La literatura y los dioses* (“Aguas mentales”) y *La locura que viene de las ninfas*, además de repasar *Ninfas*, el ensayo de Giorgio Agamben y *Lolita*, la sugerente novela de Vladimir Nabokov, amén de buena parte de la pintura renacentista. Por los momentos, solo queda por insistir en lo siguiente: es el mismo trastrocamiento de la realidad inventada por Barreto el que permite la aparición de las ninfas y de pronto, sin más, las cuentas se hacen en *rublos*, las avenidas son *perspectivas* y así sucesivamente, hasta recrear la historia de “los italianos de Ojo de Agua”, por lo demás lectores de *La Voce d’ Italia*. Todo un microcosmos, entonces, poblado de extrañezas y “naturalezas”, tan inventadas como *reales*. Vistas así las cosas, dentro de esta singular envoltura, no resulta “extraño” el hecho de que también este libro esté rondado por presencias mitológicas. Pasa en “El flamboyán y la covacha”:

Con el tiempo
el flamboyán creció
como un dibujo petrificado en el aire:
aunque
mi rechazo a la covacha
pudo más
que la belleza de su imagen.
Si un pintor abandonara
el verde
y el azul opaco,
sus paisajes podrían ser recompensados
con la luz llameante
de un flamboyán.

Pero yo
solo pensaba en talarlo.

Vino también a mi mente
la certeza
de que detrás de cada árbol
vive una ninfa por tanto
mi flamboyán debía albergar
a una joven,
a una dríade
muy hermosa:

eso si me demoro en ponderar su tronco
separado en dos tersas ramas.

A fin de cuentas, este libro es un poco teatral. Alessio Brandolini lo corrobora cuando a su manera amplía la juguetona propuesta de Blandiana. A propósito de *El muro de Mandelstam*, anota el poeta y editor italiano, “il canto si affianca al teatro¹⁷¹” (“el canto se pone al lado del teatro”). Decir “teatro”, aquí, alude a la representación, al despliegue de una sucesión de estampas, espacios, “escenas”, impulsos de mascaradas, y a veces un poco, o muy, reales, geografías de vidas imaginarias que finalmente remiten a la que tal vez se “presenta” como una de las tensas notas dominantes en la poesía de Barreto: la relación entre poesía y paisaje. Aquí, ahora mismo, paisaje es naturaleza, viva y muerta. Quizás aquí el inglés sea más elocuente: *still life*. Diría más: hace un cuadro, lo raspa una y otra vez, como un muro, para seguir deshaciéndolo y re-tocándolo. Tal vez no otra cosa ha hecho Barreto en su obra publicada hasta los momentos: borrar y lanzar la trementina sobre el bastidor de su memoria, para volverla a escribir, una y otra vez, cerca del “coro de voces (amorosas y pensativas)”. Borrar y borrar, decía, escribir y volver sobre lo escrito, para desandararlo y “extrañararlo”, adentrarse en el cada vez más infinito juego de variaciones que desemboca en un poema largo, muy largo, llamado con justeza *El campo/El ascensor*. Título más que elocuente, habla de una pasión que se mueve en dos lugares, pero en el fondo es uno: la imaginación conducida por el caballo desbocado del extrañamiento. Hay un pasaje en *El muro de Mandelstam* que puede funcionar como su poética. Para mí condensa, de modo muy plástico, un rasgo persistente:

¹⁷¹En:<http://www.filidaquilone.it/num049brandolini4.html?fbclid=IwAR3uGs6uMdCcHI7UtXJTGCrOes7Djycq9VNjg0lnu2CpOeZMXsfWA7DwwXs> (fecha de consulta: 30-05-2019).

Allí pintó un solo cuadro, un paisaje marino que, al concluir, siempre le encontraba algún defecto y lo volvía a borrar y de nuevo a pintar, y a borrarlo otra vez, con óleo blanco diluido en agua de mar y trementina...

Me sigo preguntando por los comienzos en la poesía de Igor Barreto, tal vez porque me abrirán la posibilidad de encontrar otras claves. La edición de Pre-Textos asoma una selección de sus “primeros” libros: *¿Y si el amor no llega?* y *Soy el muchacho más hermoso de la ciudad*. Hay que rebuscar, entonces, en los anaqueles y los remates, como una suerte de cazador de ruinas y objetos olvidados, para *completar* la lectura. Si tuviera que decir una palabra sobre esta poesía, diría: exteriorismo. Y si pudiera añadir otra más, sin duda sería: angustia. Es un *exteriorismo angustiado* el de Barreto y su época más traficante. La unidad tonal, no obstante, persiste. Muchas inquietudes permanecen flotando, así como lo hace la perra Laika en la nube de la oficina editorial del Santo Sepulcro:



Alberto Márquez: la circulación del silencio

(del libro inaugural a las prosas ocultadas)

Debo volver por un momento a la Sociedad del Santo Sepulcro: una de sus más recientes ediciones fue la revista *Sarcófago*; editada en el año 2017, junto con una edición de *El Puente*, que tenía ya varios años a mitad de camino, entre el diseño y la imprenta, en ambas experiencias Alberto Márquez aparece como uno de los correctores, así como en muchos de los libros de Barreto, entre otros tantos autores venezolanos y el *Diccionario de historia de Venezuela* de la Fundación Polar, cuyo equipo de correctores el propio Márquez ha coordinado durante varios años. El hecho es que quiero referir que en el *Sarcófago* *conviven* muchos muertos, cada uno tiene su voz y una labor dentro de la revista, un tanto a lo Edgar Lee Masters y su *Antología de Spoon River*. Por ejemplo: hay una voz que se ocupa de ubicar autores ocultos y se encarga de presentar una larga reflexión sobre Márquez, a propósito del prólogo a la edición de los *Cuentos completos* de Salvador Garmendia. Transcribo la nota, funciona como una presentación y un perfil:

En plena década de los ochenta aparece *Circulación de la sangre*, poemario de Alberto Márquez, marcado por una dicción conversacional y afín a los postulados del grupo Tráfico, pero a su vez con una forma muy suya de encaminar su sensibilidad a partir de la posibilidad de un discurso rebasado, amoroso muchas veces, capaz de equilibrar lo intelectual con lo sentimental, mucho desparpajo mediante. El caso es que desde entonces, por obra de no se sabe cuál inexplicable estupor, Márquez dejó de publicar poesía, aunque tampoco deba descartarse del todo que todavía hoy la siga cultivando en secreto. Ante cualquier pregunta sobre este particular, antepone la sonrisa o el silencio cómplice. Lo cierto es también que paralelo a todo lo anterior Márquez se fue internando en el mundo de la corrección, cuando tal oficio era visto en el país como una cosa extravagante y muy de los poetas, por cierto, sobre todo a la hora de vigilar las nocturnas páginas de los periódicos. Desde entonces, pongamos a partir de los noventa, Márquez ha hecho de la corrección –y la edición– el objeto de casi todos sus desvelos profesionales y se ha ocupado de ejercer ese delicado arte que solo puede ocurrir tras bastidores, con la minuciosa atención al lenguaje que lo caracteriza, desde los libros más finos hasta los más extravagantes, raros o inverosímiles. Digo lo anterior porque ha sido el mismo Márquez el que se ha ocupado de revisar, galera a galera –faena cuasi filológica a ratos, por todas las contrastaciones que entraña– los *Cuentos completos* de Salvador Garmendia (editados en el 2016 por Fundavag y compilados por la viuda del narrador, Elisa Maggi). El asunto es que nuestro enmendador

de cuanta torcedura rara en la lengua haya también sabe desdoblarse –cuando así se lo propone y no es la primera vez tampoco– en un fino ensayista y así ofrece a los lectores esta pieza que abre la que tal vez será la edición más definitiva del volátil y espeso cuentista.

Firma la voz del *Sarcófago* que se ocupa de ubicar aquí y allá autores ocultos para que el Gran Archivador que a su vez ejercerá las más variadas distracciones sobre los muerticos más inquietos por lo que pasa allá, lejos, en el <<otro>> lado venezolano.

Además de su carácter lúdico, el texto hace notar varios elementos importantes: Márquez ha publicado hasta los momentos un libro de poesía, es ensayista, corrector y editor¹⁷². De seguirle un poco más la pista a la vertiente de su escritura en prosa puede descubrirse y constatarse que al menos desde finales de los ochenta y principios de los noventa navegan dispersas en distintas revistas y publicaciones –algunas virtuales, incluso– una cantidad considerable de reseñas, notas de lectura, ejercicios de crítica literaria, cuando no prólogos y estudios un tanto más largos (el de Garmendia es un ejemplo), entre otros trabajos seguramente inéditos y dispersos. Por alguna razón ahora desconocida ninguna de estas piezas están recogidas en un libro, lo cual da a entender que Márquez con el paso del tiempo se ha convertido en un lector *a tiempo completo*, ocasionalmente dedicado a publicar textos en prosa –casi nadie conoce sus ritmos de escritura, tal vez Armando Rojas Guardia– y por elección profesional al no menos difícil arte de corregir y editar. Esta última labor, al menos en los últimos quince años, la ha desarrollado dentro de ABV Taller de diseño, junto con Waleska Belisario y Carolina Arnal, por no hablar ya de sus no pocas incursiones en las publicaciones de la “sociedad” auspiciada por Barreto. Muchos de los textos de prosa de Márquez que he alcanzado a leer y he comentado a lo largo de estas páginas cumplen siempre con las condiciones de la escritura ensayística¹⁷³: la exposición de

¹⁷² De hecho, participó en los meses recientes –con Federico Prieto– en la edición de tres novelas de Rómulo Gallegos: *Doña Bárbara*, *Cantaclaro*, *Canaima* (Fundavag Ediciones, 2019).

¹⁷³ Una de las últimas de sus incursiones en el comentario literario fue a propósito de la *Antología poética* de Juan Sánchez Peláez editada por la editorial española Visor en el 2018 con la Fundación para la Cultura

un punto de vista personal, aunado a una notable sensibilidad literaria, expresada en un estilo conciso y ameno, sin ser reductivo, lleno de digresiones, matices, resonancias cultas y una medida, siempre sostenida, como la que está presente en la apostilla que le hizo a *Circulación de la sangre*.

Márquez, entonces, es un lector, *casi* un lector a secas, y por elección propia, un lector que corrige y edita para ganarse la vida y escribe prosas que van acumulándose. Pero ya su tesis de pregrado, *El lector en la teoría literaria contemporánea*¹⁷⁴, la que presentó para graduarse de Licenciado en Letras por la UCV, sitúa el precedente de un interés más reflexivo por la lectura y de cierto modo el anuncio de un largo silencio poético, al menos en lo referido a la publicación. Pero antes de entrar en todas estas consideraciones, lo mejor será entrar desde ya en *Circulación de la sangre*: poesía escrita por uno que pertenece a la ciudad, su “lar nativo”, se diría, o en sus palabras, en el ya citado texto final de su poemario, la ciudad, asegura, “único sustrato al que pertenezco”. Después de todo, continua

Urbana y bajo el cuidado de Marina Gasparini Lagrange; para mayores señas, hay una reseña disponible, donde hago mención de su prólogo: <https://prodavinci.com/el-acorde-oscuro-de-juan-sanchez-pelaez/> (fecha de consulta: 31 de mayo, 2019). También, durante el mismo 2018, Márquez prologó *Obligaciones de la memoria* (Fundavag Ediciones, 2018), libro de Rodolfo Izaguirre que recoge sus crónicas y reflexiones publicadas en diarios como el ya desaparecido *El mundo* y *El Nacional*; dos años antes, Márquez presentó *La señorita que hablaba por teléfono*, libro a ratos de ficción y a ratos personal de Elisa Lerner; un tanto más tarde *El Nacional* publicó la presentación de Márquez, disponible en <https://escritorasunidas.blogspot.com/2017/12/elisa-lerner-la-senorita-que-amaba-por.html> (fecha de consulta: 31 de mayo, 2019); en el 2013, a propósito de un homenaje a Rojas Guardia en Mérida, a propósito de los 35 años de la publicación de *El dios de la intemperie*, Márquez también leyó una reflexión sobre Rojas Guardia que lleva por título una frase de Albert Camus: “Mi reino es todo de este mundo” (remitido, vía mail, por el propio autor en abril del 2016); todos estos textos –incluida una reflexión sobre la poesía de Rojas Guardia que referí cuando abordé su obra poética– forman parte de un conjunto mucho más amplio, como decía más arriba, inédito, pero siempre manteniendo la combinación entre la sensibilidad del lector y la agudeza del que conoce y mantiene afinidad con la visión del que *ensaya*.

¹⁷⁴ El tutor fue Hugo Achugar, poeta, ensayista, académico uruguayo, entonces profesor en la Escuela de Letras de la UCV, Márquez obtuvo con este trabajo una mención aparte dentro del departamento de Teoría Literaria, Estudios Latinoamericanos, de la cual egresó el propio Márquez, Federico Prieto y Castillo Zapata, entre otros; Achugar, poeta y ensayista uruguayo, formó parte de la emigración sureña que recaló en Venezuela durante su período democrático; considerado en no pocas ocasiones el ideólogo de Tráfico, si bien no firmó el “Sí, Manifiesto”, se sabe que está detrás de muchos de sus presupuestos. Habría que considerar esta relación con el uruguayo, aunado al viaje de Rojas Guardia a Nicaragua, la escisión de Calicanto y los desacuerdos de Liscano.

Márquez, en su poesía circulan las “Sensaciones y sueños de un hombre de ciudad, aunque ésta no aparezca por ninguna parte. Un ser anónimo en una ciudad anónima. Una persona”¹⁷⁵. Aquí, como puede verse, está el hombre de la ciudad, pero curiosamente, *sin ella*; tal vez, solo aparezca como un escorzo, fragmentariamente; es él, en tanto poeta, solo él, también hijo disciplinado de la sensación, el que va *circulando*, en unas ocasiones con desparpajo y en otras con vértigo y un desasosiego propio del que vive en una ciudad sin nombre, o con un rostro difuso, o un tanto más, desalmada, donde es posible experimentar ciertas escapadas, paréntesis festivos y a ratos melancólicos dados por la vivacidad del viaje por la noche y sus “ocasiones”. Esa voz que habla desde el archivo profundo del *Sarcófago* da en el clavo cuando hace notar los desdoblamientos ensayísticos de Márquez, cierto, pero justo ahora me interesa repasar y detenerme en lo que dice a propósito de *Circulación de la sangre*: en esas páginas, entonces, aparece “la posibilidad de un discurso rebasado, amoroso muchas veces, capaz de equilibrar lo intelectual con lo sentimental, mucho desparpajo mediante”. Es un poemario deseoso, circulante y vagante, impregnado de sensaciones, “sueños” y experiencias urbanas, a ratos angustiosas, con la impronta del “discurso amoroso”:

Madre
Ayer hice el amor y sigo triste
y sigo pensando en la casa de putas
llena de cuartos y mujeres rotas
no se lo dije a mis amigos
pero estaba asustado
de no reconocer a la mujer en tanto rostro
en tanto vientre sucio
en tanto cuarto

Me parece que por estas vertientes va la propuesta de Márquez, emparentada con una de las propuestas coloquiales que abre el manifiesto de Tráfico y en particular diálogo con ciertos

¹⁷⁵ Editorial Angria. Colección Literatura Hispanoamericana. Caracas (p. 19).

momentos de la poesía de su hermano –Miguel– y la de Castillo Zapata. *Circulación de la sangre*, dicho lo anterior, se detiene en momentos celebratorios, encuentros muy festivos y embriagados. El poeta deja la personal constancia y manifestación de sus “circulaciones”. Pero más que hacerlo por los costados de una ciudad aquí huidiza, los movimientos son mucho más interiores y por eso decía más arriba que angustiosos. El poema que le da título al libro –un ejemplo de solvente dicción traficante– lo hace ver con mayor nitidez:

A cierta altura de la noche
cuando me duele el músculo que cubre el fémur
cerca de la rodilla
escucho con una precisión exacta, rigurosa
la corriente de sangre de mi cuerpo.
Marea este movimiento infinito
inagotable, que ahora –después de tu muerte–
se ha convertido en una presencia cotidiana.

Si intento evadirme
me persigue
A mí
que nunca tuve
tatuaje para la muerte

Ya no soy el dueño de mi cuerpo
no puedo darle órdenes que le disgusten
Si lo hago
me preparo
como un barco en el vasto mar
se apresta
ante la proximidad de la tormenta

En el penúltimo poema de este libro encuentro una herida: me parece que “circula” a lo largo y ancho de este libro. De hecho, lo corta y lo atraviesa de tajo. Es una invocación al corazón, nada más y nada menos. Se sabe que el poeta no habla desde la ciudad, más bien pareciera estar parado en un borde infranqueable, como si estuviera confinado en un lugar que permite el tránsito de esa angustia que he evocado más de una vez aquí, cuyo origen ciertamente pareciera estar *ahí*, en esta aseveración –que no exclamación, como decía Paúl

Valéry– y su desarrollo. Como se ve, y para recordar un verso de Barreto, aquí está otro poeta que “canta *su* separación”:

No debería existir el corazón
ese músculo fatigoso
de movimientos arbitrarios y delirantes.
Si fuera posible detener el movimiento,
pedir un poco de tregua
contemplar como quien pertenece al mundo
estar integrado al universo.
Nos hemos acercado a las estrellas
como una definitiva despedida.
Todo está, por fin, tan cerca
tan al alcance de nuestras manos.
Y, sin embargo, salgo a mi balcón
y sé que habito una propiedad horizontal
(que no es mía)
de rigurosos 100 metros cuadrados.
Mi balcón
una pequeña ventana que simula
algo que existió en otro momento
pero ya nunca tendremos.
Hombres de catacumbas elevadas
más solitarias y áridas.

Tras dos años de publicarse *Circulación de la sangre*, Alfredo Chacón escribió una reseña que más tarde aparecerá compilada en *Se solicita pensamiento para esta realidad*¹⁷⁶. El poeta y ensayista entonces se hace la siguiente pregunta: “¿Cómo se siente la voz de Alberto Márquez en éste su primer libro, de tan reciente como postergada publicación?¹⁷⁷. Yo diría que se trata de una voz *abatida* y a ratos despechada. Uno de sus poemas, justo el

¹⁷⁶ Tomo I. Lecturas de poesía. Oscar Todtmann Editores. Caracas, 2005. p 100.

¹⁷⁷ Aquí Chacón habla de “postergada publicación” porque ya han pasado ocho años del “Sí...” y el propio Márquez, como es sabido, y a su manera, encuadra *Circulación de la sangre* dentro de las propuestas traficantes. Esta distancia temporal le servirá a Chacón para elogiar a Tráfico como grupo y al mismo tiempo ironizar sobre su dinámica interna: “Por la amplitud de la resonancia pública que acompañó a sus primeras actuaciones y la aportación en autores, libros y textos valiosos que ya entonces hizo a la poesía del país, el grupo Tráfico es una entidad bien provista de atributos como para perdurar en nuestro horizonte literario; pero es de presumir que también pasará a la historia por haber sido el grupo literario venezolano de más prolongada disolución. Parece que así va a ser, en efecto: desde antes de mediados de la década pasada, prácticamente a cada uno de sus (ex)miembros le ha tocado el turno de declarar o ratificar su extinción; al mismo tiempo que, desde entonces, ellos mismos no cesan de participar en actividades públicas (balances, recitales, muestrarios, recordatorios) que siguen haciéndolos parecer como tal grupo” (op cit. p. 99).

anterior, el que acabo de comentar, el que manifiesta su lamento ante el corazón, lo dice así: “Justo en mi sitio”, se lee, “Mi pecho es un amasijo de cables/desajustados”. Todo esto, dicho por un poeta, no es poca cosa: el corazón, es decir, el asiento de la percepción sensorial, la *aisthesis*, la fuente de donde brotan y palpitan los llamados más profundos, si es así, entonces, y si el poeta *dice que no debería existir*, es porque lo ha padecido y le duele tanto que opta en un gesto desesperado por “sacárselo” (un motivo recurrente en el bolero, por cierto, también afín a las derivas traficantes). Por eso traje aquí la palabra “despecho”. Habría que reparar un tanto más en esta herida, sobre todo en un libro de poemas signado por la circulación del hombre y sus sentires y pesares y ciertas alegrías por una ciudad que por los momentos remite a *La tierra baldía* y a “Los hombres huecos”. De hecho, no es casual que uno de los poemas de este libro sea una paráfrasis de *La tierra baldía*, pero a la manera de Tráfico, en la Caracas de los años ochenta. Es “Abril” quizá el poema donde más se asome una ciudad con cierto rostro, como si fuera el enorme bastidor que enmarca la experiencia de este poeta y a su vez retrata con mayor evidencia un malestar que estaba por estallar en una década “violenta” (sí, también, como si los ochenta hubieran sido un “culatazo” de los tantos disparos que hubo en los sesenta):

Abril, en verdad, el mes más cruel
La lluvia sorprendió
llegando por encima de Petare

no dio tiempo para nada
el Meteorológico
“formaciones nebulosas en el centro y occidente
de Venezuela”

Crecida mortuoria de ríos y quebradas
la tempestad
removiendo escombros y basura
el exterminio de Carapita
luego las barracas
la reubicación siempre futura
memoria de los que quedaron

muertos por agua

Ya ni tan anónima, ya con un rostro de contornos mucho más precisos, en esta ciudad sumida en la atmósfera del mes “más cruel” tampoco va muy lejos el corazón roto: basta recordar que en el largo poema de T.S. Eliot también hay una historia de amor que se puede inferir a partir de una secuencia de diálogos entrecortados que toman sentido a partir de la técnica del montaje literario y delatan una separación y una comunicación fallida. Tal vez algo similar ocurra en *Circulación de la sangre*, como si “Abril” fuera apenas el *zoom* caraqueño dentro de la serie de *travellings sentimentales* que componen este poemario con una serie de estampas que hablan de esos escombros “removidos”. ¿Pero será que el “despecho” se ha ensanchado y ahora, por este momento, más allá del cuerpo deseado, se extiende hacia la ciudad toda? En todo caso, si tuviera que ponerle una figura al eros que circula en la poesía de Márquez, a la manera de Roland Barthes y *Fragmentos de un discurso amoroso*, no sería otro que *el angustiado por su corazón*. Pero antes quiero volver a otro poema:

El amor
siempre un recorrido distinto
por diferentes puertos y lugares
Venus
descubriendo otro coral en otra playa
a la intemperie sin nombre
de la vida

El deseo, inquieto por sus cursos y meandros, circula por la sangre de estos poemas y *hace presión*. Sí, hay una “opresión” que asedia al que padece y ha sido tocado por esa fuerza subterránea que se vuelve “discurso amoroso” y el poeta logra “sacar” y *figurar*, movido por ella y lanzado a la incertidumbre. Valdría volver por un momento a Barthes: el corazón como “figura” que se encarna y se encaja en la lengua del que poseído va por el habla

anhelante del enamorado cuando se angustia. Barthes, por suerte, se ha empeñado en escribir y darle voz a ese territorio, tan rico, lleno de extrañezas y perplejidades:

El corazón es el órgano del deseo (el corazón puede henchirse, desfallecer, etc., como el sexo), tal como es conservado, encantado, en el campo de lo Imaginario. ¿Qué van a hacer mi deseo el mundo, el otro? He aquí la inquietud en que se concentran todos los movimientos del corazón, todos los “problemas” del corazón¹⁷⁸.

Esa sería, entonces, la pena del corazón aquejado y sus “problemas”. Sitiado y la deriva en el infinito “campo” de lo “Imaginario”, vive poblado por montones de figuras fantásticas y potenciales. Se disparan a partir de pequeños signos y hacen venir montones de *figuras* que lo amenazan y carcomen. El “problema” del corazón (*y su leit motiv*): cacofónico, casi musical, imantado por su fuerza repetitiva. Por eso Barthes, al recordar el Werther de Goethe, ve así la canción angustiosa del enamorado tocado por la la espera: “el corazón es lo que me queda, y este corazón que me queda sobre el corazón es el corazón oprimido: oprimido por el reflejo que lo ha colmado de sí mismo (sólo los enamorados y el niño tienen el corazón oprimido)”¹⁷⁹. ¿Y qué oprime? Lo dicho ya: sueños, guiños, señales, mensajes que hablan de síntomas –malestares– regados por todas partes, y anhelos, porque el deseo, cuando se expresa, no alcanza, no logra dar con su mejor expresión, ni es recibido. Por eso “pega”, oprime, marca:

Si tengo miedo
no es
por haberte perdido
tengo miedo porque sé
desde ahora
que todos mis amores
morirán como el nuestro.

¹⁷⁸ Siglo veintiuno editores, 1987, traducción de Eduardo Molina (p. 78).

¹⁷⁹ Op. cit (p. 78-79).

Llega la queja cuando el Amante no alcanza la concreción de su deseo. Estos obstáculos y “faltas” en lo que podría llamarse en el poema de Márquez *la trayectoria del deseo* los trae y conduce hacia el lamento y la desazón (“tengo miedo”). Queda ahora la prominente incógnita por el respetable silencio de Márquez: basta agregar que su libro es un asomo y al mismo tiempo un paso atrás, por no decir que una retirada discreta. Ahora mismo estaría tentado a traer la pregunta por la relación entre el poeta y el silencio, pero se trata de un silencio basculante, que circula, me digo, cuando se trata de un lector acucioso que decide moverse tras bastidores, como un agudo y necesario ojo vigilante, perspicaz, incluso, para muchos de los poetas que conformaron Tráfico, por no decir que casi todos. Un *scholar* con demasiado tiempo podría constatar que muchos de los libros publicados por sus integrantes han sido leídos previamente por Márquez, o bien él mismo aparece como corrector en los créditos, dependiendo de la edición.

Evoco por un momento “La lectura amenazada”, el ensayo de George Steiner recogido en *Pasión intacta*, donde comenta una pintura fechada en 1734: *Le philosophe lisant*, de Chardin. La tela sostiene a un lector reposado, como inmerso en una solitaria ceremonia, seguro que muy distinto al de hoy, con los ojos y la atención muchas veces volcada en varias pantallas al mismo tiempo: entre la página que repasa con su lápiz, las computadoras y los teléfonos móviles. Se trata de un lector “nuevo”, multiplicado, simultáneo, tal vez con más tentaciones de dispersión y con ojos distintos para cada tipo de lectura que planifique, o lo sorprenda en el maremágnum de la *web* y la mensajería móvil, pero siempre reclinado sobre alguna forma de lenguaje, desde la más vulgar, hasta la más sublime. Esto me lleva a detenerme en otro “cuadro”. No está en Chardin, pero sí en *La literatura y los dioses*. La imagen del lector por antonomasia, seguro que muy afín a Márquez:

El mundo, en virtud de una especie de enorme alucinación, intoxicado por la telemática, se hace preguntas más bien vacuas sobre la supervivencia del libro. Mientras el fenómeno grandioso que está frente a nosotros y que nadie menciona es de índole bien distinta: la alta, la inédita concentración de potencias que se ha condensado, y se sigue condensando, en el acto de leer. Que frente a los ojos haya una pantalla o una página, que por ella discurran números, fórmulas o palabras, no modifica sustancialmente el hecho: se trata en todos los casos de lectura. El teatro de la mente parece haberse dilatado, para acoger prolíficas hileras de signos en espera, incorporados en esa prótesis que es el ordenador. Sin embargo, con supersticiosa seguridad, todos los sortilegios y todos los poderes son atribuidos a aquello que aparece sobre la pantalla, no a la mente que lo elabora y que, ante todo, lo *lee*. Pero ¿podría existir algo más avanzado tecnológicamente que una transformación que se produce de modo completamente invisible, como en el interior mismo de la mente? El proceso es grávido de consecuencias escondidas: a pesar de que la mente es todavía rudimentaria, al confluir con la pantalla para formar un flamante centauro, se acostumbra a verse como un teatro ilimitado¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Op cit (p. 7).

Miguel Márquez: el proteico exteriorismo¹⁸¹

*No puedo hablar con mi voz,
sino con mis voces*
Alejandra Pizarnik (en *la casa, el paso*)

Lo primero por apuntar: quisiera dar con un acercamiento a la cualidad proteica y exteriorista en la poesía de Miguel Márquez que me permita adentrarme en sus libros, nada fáciles de conseguir, por cierto, pues se trata de una serie de ediciones que no han sido recogidas, o solo de manera muy parcial, en una antología: *La memoria y el anzuelo*¹⁸². Para dar con esa visión, dicho sea de paso, me he preguntado más de una vez por la posibilidad de dar con una stampa del poeta que me abra el camino en mi lectura. No, no la veo, no ahora en su poesía, tampoco en sus textos en prosa, o en las pocas entrevistas que ha dado, ni mucho menos en las polémicas y diatribas en las que inevitablemente ha estado envuelto en los últimos años. Para no hacer esta digresión inicial, pero necesaria, tan larga, apelo por un momento a un libro de Jonatan Alzuru: *La vida en breve*. Aquí el pensador y literato da con una stampa de Márquez. Visto bien es un apretado compendio autobiográfico y una suerte de “manifiesto” personal, muy cerca de las propuestas de Tráfico en su tono anímico y en las referencias que lo sustentan. El pasaje aludido de *La vida en breve*, llamado “Salsa y locura”, se retrotrae a los años setenta y resulta propicio para seguir comprendiendo los alrededores del “Sí”. Alzuru pregunta y Márquez responde:

- ¿Cómo fue tu aproximación a la poesía?
- Yo era un joven que leía bastante y escuchaba de todo, principalmente rock; recuerdo las experiencias psicotomiméticas y las Mermeladas que organizaba Capi Donzella en el Teatro Caracas de la avenida Sucre y en Chacaíto; estudiaba administración, ¿te imaginas? Tenía el

¹⁸¹ En su caso, así como en el de Castillo Zapata y Márquez, comento textos y ediciones que no siempre están recogidas, como decía, difíciles por lo general de encontrar en los remates y las librerías caraqueñas, aún en las de segunda mano; por eso apelo a los propios autores y sus archivos personales para ir rastreando sus obras y seguir con estos ejercicios de comprensión que he hecho alrededor de ellas.

¹⁸² Fundación Editorial el perro y la rana, colección de poesía venezolana Contemporáneos, primera edición, 2006.

pelo largo. Era el ambiente que recreaban y sintonizaban en sus programas de radio Iván Loscher, Plácido Garrido, y Alfredo Escalante con “La música que sacudió al mundo”. Los grupos *LSD*, *Ladies WC*, *Sky White Meditation*, *Way*. Guitarristas como Joseíto Romero, Adib Casta, Roberto Rimeris. Bajistas eléctricos como Gabriel Torres (un querido hermano), Richard Blanco Uribe, Luis Emilio Mauri. Torito siempre en las baterías de varios grupos de la época. Recuerdo cuando vino Santa y en un fin de semana estuvimos varios amigos entre Valencia y Caracas. “El Festival de las flores” en el Parque del Este. Y en un altar de suicidas que uno solía llevar en el alma: Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Brian Jones. Los años setenta. El festival de Woodstock fue en el año 1969. Hace ya 47 años, ¿qué increíble, no? Se dice fácil...Leíamos una revista argentina buenisima dedicada al rock: *Pelo*. Un día estaba en clase de derecho laboral y en los patios de la Universidad Católica había un alboroto, un personaje de pelo largo, con pinta de *hippie* y cotona blanca, estaba recitando poemas y estaban allí las muchachas más bellas que te puedas imaginar; me acerqué con un amigo y me emocionaba aquello que escuchaba, era Ernesto Cardenal. De regreso a clase, el profesor nos impidió el acceso a los dos por hacer estado escuchando a un cura comunista. Me alegré tanto que le dije a mi amigo, al abrazarlo, cónchale Leopoldo, tenemos un destino. Sí, Cardenal y su teatro seductor, interpelador, identificador, fueron como el corrientazo. Me salí de administración buscando ese destino que no era claro; más bien muy complejo en un hogar que esperaba que yo fuera abogado o administrador. Comencé a estudiar filosofía, una inmensa salvación personal. Leí a Neruda con fascinación. Después del segundo año viajé a Bogotá y me quedé allí un año; fue como un viaje de iniciación a la aventura de vivir desde una perspectiva poética integradora. Por cierto, de lo intensa que fue, casi me muero en la aventura y sus excesos. Leía todo el tiempo también. Aurelio Arturo, Gonzalo Arango, León de Greiff, García Márquez, Cobo Borda, y tantos otros autores. Yo lo que quería era ser un poeta. No un licenciado. Además, la bohemia, la noche, el amanecer, la pintura, la música...La salsa empezó también a llegarme más de cerca, Richie Ray y Bobby Cruz, el Sonero Mayor, Celia Cruz y con la salsa se vino después en Caracas la ciudad entera. Cuando regresé la presión familiar era tremenda, yo era un muchachito si te pones a ver, tenía veinte años, cuya apuesta, según la mirada de mi padre era, ni más ni menos y no estaba muy equivocado: un angustioso y rotundo desastre...Un momento ciertamente lleno de contradicciones. Complejo porque era el inicio de un camino de ruptura entre alternativas muy tradicionales donde no me hallaba de ninguna manera, pero tampoco sabía muy bien a dónde iba. No el inicio en un oficio entonces, sino en aquello que se desea hacer, el oficio de cómo vivir, que es más crucial. Volví a Venezuela y allí entré de nuevo a filosofía y empezaron los talleres de poesía (con Julio Miranda, con Antonia Palacios, con Luis Alberto Crespo)...Recuerdo que una pregunta que me motivaba al inicio de la carrera era ¿será el sueño un conocimiento?...La filosofía fue y será siempre para mí una puerta a la liberación, a la posibilidad de pensar, de imaginar, de inventar, de darse permiso. Se trataba y se trata de salir del mundo de lo explicado para ingresar al de la inteligencia y de la sensibilidad...Y ya que me lo preguntas nuevamente, uno de mis primeros poemas publicados salió en la revista *Zona Franca* (el primero apareció en la revista *Hojas de Calicanto*, que dirigía la admirada, generosa y muy querida Antonia Palacios), y apareció junto al “Manifiesto” del grupo Tráfico y un poema de cada uno de los fundadores. Era temáticamente sobre la salsa, se llamaba “¿De dónde son los cantantes?”...Es un poema que quiero mucho. Por su poder de choque sobre todo. Además, la musicalidad es un componente fundamental en mi poesía. Escucho desde el Carrao de Palmarito hasta Carmina Burana, pasando por Colombia, por María Bethania, por tantos seres y lugares musicales del mundo que son completamente lo mejor de esta vida¹⁸³.

¹⁸³ Fundación para el Desarrollo Cultural del Estado Mérida. Mérida, República Bolivariana de Venezuela.

Este largo pasaje haría pensar que *Cosas por decir*, el primer libro de Márquez, publicado en el año 1982 y ganador del Premio Fernando Paz Castillo¹⁸⁴, estaría muy cerca del *mood* traficante, un poco a lo *Circulación de la sangre*, *Árbol que crece torcido*, los libros “iniciales” y relegados de Barreto, *Correo del corazón* y *Poemas de Quebrada de la Virgen*; pero no, no tanto, diría, pese a lo que pudiera ser más previsible, Márquez en su poemario pareciera en no pocas ocasiones estar *de parte de las cosas*. Y en la tradición poética venezolana, al menos desde la década de los sesenta en adelante, este blasón conduce inmediatamente a la presencia de dos poetas: Francis Ponge y su traductor más conocido en Venezuela, Alfredo Silva Estrada¹⁸⁵. Y no lo digo solamente porque *Cosas por decir* abra con un epígrafe del poeta de *La palabra transmutada*, aunque bien pudiera ser un guiño, pero lo cierto es que aquí “decir” las cosas, entrar en su mundo, implica estar con ellas, andar *de su parte*, tal vez hacerlas venir y hablar en el poema, con-centrarse en ellas, lo cual implica un cierto grado de abstracción y metaforización (sí, ambas). El poeta traza composiciones, gestos que parecieran propiciar cierta suspensión: el árbol, la nube, la piedra, o un objeto más concreto, inanimado (la silla, la casa, el cuarto). Bajo el signo de la ya mentadísima *epojé*, se deja leer así un poema en prosa de *Cosas por decir*, “La mesa”, puede ser un ejemplo elocuente: el objeto entra en un amplio campo de posibilidades, es metaforizado, ampliado, ensanchado:

Septiembre 2016. Con “Antiprólogo” de Gonzalo Ramírez (p. 142-143-144).

¹⁸⁴ La edición es del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Caracas).

¹⁸⁵ En el prólogo a su traducción a un libro de Ponge, *De parte de las cosas*, Silva Estrada asoma unas claves de lectura al menos interesantes: “esta suerte de fenomenología poética implica una ascesis, un poner entre paréntesis, al menos provisionalmente, al contemplador y sus semejantes”. Más adelante, cuando se refiere al ejercicio de contemplación con los objetos que hace Ponge, agrega: “un paréntesis donde lo humano se recoge para decir las cosas, en sus diferentes escorzos, luces, relaciones, tiempos” (Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, p. 9). En suma: “escribir-describir las cosas”, desde ellas, pero sin escamotear cómo las percibe y anima la propia subjetividad. Por estas veredas considero que se mueve en más de una ocasión la propuesta de *Cosas por decir*. Me parece que tal vez por esto Rojas Guardia percibe el siguiente rasgo: “una especie de sensibilidad que empieza por hablar ante todo a los nervios y a los sentidos, encarnando — haciendo carne— la idea” (“La carne de la idea”, *Papel Literario*, *El Nacional*, el 16 de enero de 1983).

Pasar por el tanteo de línea sin extremo. Pasar
de región en región de cada luz de cada prolongación en la fisura de la plaza.
Cima detenida al fondo por su origen, por la vela en posición al cielo que descubre;
allí, simple de mural, atraviesa la madera hasta el centro donde cava.
Pasar por esa nave con asomo de peñasco y de ni-
veles, en la callada distancia donde parten algu-
nos al encuentro de los patios.
Pasar por la intemperie y la barca.

Rojas Guardia –lo decía en el pie de página anterior– abunda a su manera sobre el tema y lejos no va de lo dicho hasta los momentos. En ese entonces el poeta y ensayista anotó que *Cosas por decir* “apenas si tiene ascendientes en la historia de la lírica venezolana de las últimas décadas; a lo sumo, tal vez la poesía ‘filosófica’ de Alfredo Silva Estrada sea la única herencia a considerar en tal sentido”. De comenzar a seguir las rutas de este hilo, se trata de una expresión cuyo punto de partida está en abordar una dimensión de la experiencia de modo ideativo, “conceptual”. Si la imagen queda un tanto atrás y el poeta se adentra en tonos más meditativos, en los términos de Rojas Guardia –en el texto ya referido– “se trata de un discurso lírico más apoyado en la idea que en la sensorialidad e, incluso, en la plasticidad de la imaginación pura”. Esta tendencia, aquí, conduce inexorablemente a la exploración del poema breve, cargado de laconismo y a veces cierta parquedad, como si contuviera y trazara un gesto condensado que abre de modo distinto la percepción de la realidad, el espacio y “las cosas”. Tal vez esto sea, en definitiva, estar “de su parte”, ponerse al lado de ellas por la vía de la *epojé*. Un cuadro, entonces, como ocurre en “La piedra”:

Curtida aridez
donde yace
perforado el aire

Pero la dicción de Márquez, ya en el libro siguiente, *Soneto al aire libre*, toma un giro cuando menos vertiginoso; y ahí sí, *de calle*, asume todos los modos y hábitos de la dicción traficante: ironía, prosaísmo, alusiones a la historia, con altas y con bajas; giros populares (coloquiales), cultos (míticos, a veces¹⁸⁶), urbanos; y aquí, particularmente, el poema vuelto sobre sí mismo, de nuevo, pero bajo otra perspectiva, un tanto pensante, o conceptual, como si se tratara del remanente suave del tono anterior (y tal vez en estas secretas comunicaciones tonales y trasvases hasta aparezca una clave para acercarse a varios de sus poemarios). Aquí un reparo: cuando me refiero a la “dicción traficante”, presente en los libros iniciales de los que alguna vez firmaron, juntos, el “Sí”, vale recordarlo, estoy hablando de una incorporación tonal que viene de la tradición poética norteamericana, al menos de Whitman en adelante, como bien lo situaba Rojas Guardia en su diario escrito en Solentiname, aderezado con un talante apelativo, interpelador (al menos dos fuentes por señalar de este pensamiento: la Teología de la Liberación y el marxismo de Frankfurt). A esta combinación de elementos habría que agregar, para comprender cómo aterriza en Venezuela el panorama exteriorista de Cardenal –a su vez ligado a la poesía norteamericana, insisto, basta recordar la antología que hizo con José Coronel Urtrecho¹⁸⁷,

¹⁸⁶ Un asomo a esta vertiente lo registra Arráiz Lucca en *El coro de las voces solitarias*: “si la naturaleza del poema llama al verbo investigador del poeta, la naturaleza del viaje como experiencia central también lo hace. Ulises, el arquetipo que él encarna, es trabajado por el autor en este libro, pero aun con mayor énfasis lo hace en su tercer poemario: *la casa, el paso* (1991), donde guiado por un escepticismo posmodernista pone en duda la eficacia de la búsqueda marina de Ulises y le sugiere buscar su Ítaca en la caverna más pedestre y sucia” (p. 349-350). Arráiz Lucca, para hacer evidente su conexión, cita estos versos:

*Ven, bajemos a la caverna
donde están los lestrigones;
en esta tierra tuya, musgosa,
de excrementos, está el grito
y la piedra, colocada por la diosa,
para que divises ítaca algún día.*

¹⁸⁷ Hay una edición venezolana publicada por El perro y la rana (colección Poesía del Mundo, serie Antología, Caracas, 2007). El prólogo de Cardenal es muy útil, junto con la lectura de Pacheco, para comprender las fuentes y los puntos de partida de la poética exteriorista. Un aparte: en España suelen llamar al equivalente del exteriorismo “poesía de la experiencia”.

así como también y a su manera reflexionó sobre el asunto José Emilio Pacheco— en la propuesta de Tráfico, a su vez reelaborada en la voz poética de Márquez, no exenta de muchas humoradas y “salidas” llenas de ironía y claras alusiones políticas. A estas alturas, también cabe recordarlo, las trazas de la poesía norteamericana que la avanzada traficante hace evidente ya se encontraba en muchas voces de las generaciones inmediatamente anteriores (y de manera disímil, por suerte): basta pensar en Caupolicán Ovalles, Víctor Valera Mora, William Osuna, Miyó Vestriani, Tito Núñez Silva, Gabriel Jiménez Emán y Álvaro Montero, entre otros tantos poetas¹⁸⁸. Y digo todo esto para poner dentro de un bastidor más amplio el giro manifiesto en la poesía de Márquez —y la de sus entonces compañeros de ruta, vale decir— con su *Soneto al aire libre*¹⁸⁹ y cómo, en tres años, dado que su poemario se publicó por primera vez en 1986, hubo este movimiento tan evidente, por no decir que radical. Una advertencia: cuando establezco este horizonte, el que da el programa del “Sí, Manifiesto”, lo que se constata con el tiempo es que se vuelve parte de un repertorio amplio y cada uno de los poetas que participaron en aquella conjura lo retoma y asimila, o impugna dentro de su obra y en sus declaraciones públicas, pero muy a su manera. En el caso de *Soneto al aire libre* me interesa resaltar un elemento que refería un poco más arriba: el de ciertas salidas, entre irónicas y filosóficas, las cuales vienen a

¹⁸⁸ Aunque contemporáneo con Márquez, es el caso de Leonardo Padrón, integrante de un grupo cercano —en lo estético, muy poco en lo político— a Tráfico: Guaire. De hecho, el mismo Padrón, en el *Papel Literario*, a la hora de reseñar *Soneto al aire libre*, escribió sobre Márquez y la poética-política de los entonces traficantes: “Hay una seducción especial en el fraseo conversacional; un tono de bolero posible, un ritmo envolvente y hasta un sentido del espectáculo inmejorable para transmitirla oralmente, para ‘decirla’ ante un público. Además, una poesía que se nutra del humor, la ironía y la ternura es siempre una poesía inteligente. Una poesía que cuestiona y hurga. Pero su exceso no fue en lo que propusieron sino en lo que negaron. Felizmente, en provecho de su obra personal, cada uno de ellos escogió sus propios hábitos, eligiendo los elementos que mejor se ajustaran a lo inefable de su voz personal. Han ido derrumbando los límites que ellos mismos crearon mientras se ocupaban de abrir otras puertas. Parecen haberse dado cuenta que toda calle tiene su noche y que no habrá más remedio, en virtud de la honestidad poética, que traducir su experiencia personalísima con la realidad, su propia historia, su calle y no la de los demás” (“Un ajuste de cuentas”, 1 de marzo de 1988).

¹⁸⁹ La segunda edición es de Ediplus producción, C.A. Venezuela, 2002.

sintetizar en pocos trazos muchos malestares y complejos de la cultura venezolana, particularmente de la caraqueña, nada exentos de pesadumbre y agonía. En “Diego de Losada o su sombra lo verá” puede leerse:

Mientras contemplo el valle,
pasa una lagartija haciendo ruido
con las hojas.
La luz perdura, también el clima.
Y sin embargo, en este valle
todo ha terminado.

Varios poemas de *Soneto al aire libre* exploran esta vertiente: “The latinoamerican’s problem”, “Un mirandino”, “Un cerebro fugado contempla el panorama nacional”. No es la única que recorre el poemario, ni menos la poesía de Márquez publicada hasta los momentos, porque hay muchos textos que también son una suerte de invitación constante al *carpe diem*, así como alusiones a la casa y al viaje, quizás tres espacios que van y vienen en su poética proteica. Y destaco los textos más “políticos” de Márquez, no para hacer una lectura que siga afincando las relaciones existentes –y concretas– entre poesía y sociedad, sino para resaltar los altos contrastes que hay entre *Cosas por decir* y *Soneto al aire libre*. Quiere decir entonces que me acerco a su poesía para buscar, más que normas, o confirmaciones teóricas, las excepciones, las digresiones, las variaciones, las reincidencias que puedan apuntar dentro de la heterogeneidad ciertos rasgos comunes (considero que el más predominante lo apuntó Rojas Guardia ya: “la plasticidad de la imaginación pura”). Sin embargo, hay también una región meditativa, no siempre sosegada, llena de preguntas incómodas y suposiciones, aparece en *Soneto al aire libre* y de algún modo continúa en *la casa, el paso*¹⁹⁰. Dado todo lo anterior, habría que considerar lo dicho ya por López Ortega:

¹⁹⁰ Monte Ávila Editores. Colección Las formas del fuego (enero, 1991). Uno de sus epígrafes es significativo para las búsquedas de este capítulo (lo vuelvo a citar): “No puedo hablar con mi voz, /sino con mis voces”

la poesía de Márquez responde a una condición, más que heterogénea, proteica¹⁹¹; de hecho, es el propio Proteo el que suele merodear por las páginas de *Soneto al aire libre*.

“Homenaje a Prometeo”, dedicado a Pantin, ofrece elocuentes pistas:

La palabra es un robo,

(Alejandra Pizarnik). Cabe recordar que en este mismo año Márquez publica *Poemas de Berna* con el Fondo Editorial Pequeña Venecia.

¹⁹¹ Este rasgo también lo apuntó ya Esdras Parra en una afectuosa semblanza publicada en el *Papel Literario*: “Ya veremos que son muchas las fuentes de las que se nutren los poemas de Miguel, entre ellas, los afectos, sus amigos, la memoria, la añoranza, la realidad ordinaria y cotidiana, esas inquietas visiones que pueblan su mundo interior” (09-12-1999). Y Antonio López Ortega, a su manera, lo profundiza en otro texto, también publicado en *El Nacional*: “Responde la poesía de Miguel Márquez a una condición proteica. Puede ser de elegíaca a prosaica en el fondo, pero también puede rondar alrededor del soneto o del verso de largo aliento en la forma. Una suma abigarrada de lecturas esconde en algún rincón a los antillanos Saint-John Perse o Aimé Césaire pero otra veta contestataria nos pone en la pista de Antonio Cisneros o del mismo Ernesto Cardenal. ¿Pueden estos múltiples registros desembocar en una intención unívoca? Con propiedad podríamos decir que no. O mejor dicho, la mayor virtud de esta poesía está en su destreza para reflejar muchas identidades, para proponer disímiles voces de un hablante. El lector se sentirá más cómodo con un tono o con otro, con una remembranza marítima o con el vuelo de una mosca, con un viaje trasatlántico en un crucero de infancia o con una despedida a los padres. Uno y múltiple diría el venerable Efraín Hurtado. Solo que dentro de la vocería sucesiva, algunos referentes permanecen como verdaderas líneas de fuerza. Una de ellos podría ser el mar y, yendo un poco más allá, la obsesión por dar con una posible identidad caribeña (‘Y no quiero saber más de estas/aguas coloradas, negras,/ donde nadie espera por mí’ -acota el poeta). Piezas como ‘Macuto’, ‘Mar rojo’ o ‘Mar de los sargazos’ vuelven sobre una constante visible en sus libros anteriores: borrar un sentido de extravío (¿podríamos acaso admitir de orden histórico?) que la imagen envolvente del mar renueva cada vez que la sugestiva imagen del oleaje muere en la arena” (17-08-2002). Aquí hay dos notas inevitables: la primera: años más tarde, el propio López Ortega criticará los procedimientos de Márquez en sus labores dentro de las instituciones culturales del Estado, tal y como lo refiere en su *Diario de sombra*, lo cual me pone en el borde del infinito, espinoso y vehemente terreno de las relaciones y las rupturas entre los escritores venezolanos a partir del chavismo, conflicto que ha tenido varias etapas de polémica en las últimas dos décadas y de cierto modo se reabrió a partir en el homenaje del Celarg por los 30 años del “sí”, comentado por cierto en los diarios de Castillo Zapata –como se referirá más adelante– y en una serie de textos ya aludidos; para ahondar en estas relaciones vale la pena consultar el siguiente libro de Karina Sainz Borgo: *Cuatro reportajes, dos décadas, una historia: Tráfico y Guaire, el país y sus intelectuales*; la escritora traza al menos dos puntos que son la fuente de casi todas las rupturas en el campo intelectual venezolano: el papel de los militares en la vida pública a partir del chavismo y los modos de conducir las instituciones; y la segunda nota, más bien, es un recordatorio sobre la cualidad proteica: Italo Calvino, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, destaca la multiplicidad como uno de los rasgos más netos de la expresión moderna; y lo hace al retomar un hilo que cruza el terreno mítico y se adentra en la expresión italiana y europea (Gadda, Musil, Proust, Flaubert, Valéry, Joyce, Perec), pero también a uno de los grandes y fenomenales proteicos por excelencia: Borges. Cierra su capítulo Calvino con una cuestión que me interesa dentro de estas investigaciones poéticas: la *continuidad de las formas*:

“¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.

Pero quizá la respuesta que realmente corresponde a mis deseos sea otra: ojalá fuese posible una obra concebida fuera del *self*, una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al plástico...

¿No sería ésta la meta a la que aspiraba Ovidio al narrar la continuidad de las formas, la meta a la que aspiraba Lucrecio al identificarse con la común naturaleza de las cosas?”

(Ediciones Siruela, traducción de Aurora Bernáñez y César Palma, 1998. p. 124.)

como el fuego.
Esa palabra que ahora rasga el aire,
por ejemplo, no hace más
que repetir el viejo oficio
de hacer sonoro el sacrilegio.
Una mano nos vigila desde siempre
y es paciente para llevarse lo que es suyo.
El silencio no adviene de improviso,
su mano estaba allí,
desde el comienzo.

Me gustaría buscar algunas relaciones de simultaneidad entre *la casa, el paso* y *Poemas de Berna*. No quiero asumir que la coincidencia en los años de publicación responde a un simple dato azaroso, lo cual me permitiría entrar en una zona de trasvases y continuidades idóneo. Es que en *la casa, el paso* pareciera por momentos persistir aquello del retorno a la contemplación “objetiva”, en el sentido más pongeano y silvaestradeano posible, en la medida en que el tono más exteriorista queda un tanto agazapado, o a la espera de su mejor momento de expansión. Esto de nuevo hace volver a la posibilidad de comprender la poesía de Márquez dentro de una continuidad de voces que van y vienen como en un escenario y resuenan según su pasar. El poema “II” de *la casa, el paso* pareciera ofrecer ciertas constataciones, tal vez sea el poema que marque el tono general del libro:

El cuerpo desea en ocasiones replegarse, hundirse en pliegos concéntricos de carne, como bosta. Masa inerte, duración pastosa. La distancia comienza a molestar y atraer. Tiembla la diferencia mientras la columna vertebral se inclina. Gira el mundo sin centro y puedo ser lámpara o cenicero. Me río como burlándome. El yo es una afirmación que estorba. (¿Y si esa sutil malla que nos separa del resto no existiera?). Debería ser el yo un punto de referencia, no un vocablo excluyente. Podríamos entonces sonar más; escuchar a la tierra haciendo hojas, nombres, hormigas...sería difícil matar a una avispa.

En *la casa, el paso* conviven versos, fragmentos a veces epigramáticos, poemas en prosa, espesos, evocativos, en muchos momentos cercanos a la sensibilidad de *Poemas de*

*Berna*¹⁹²; de hecho, es posible que aquí el registro conversacional –despojado de reclamos políticos, con el bastidor del país muy suspendido– y cierto sosiego ante *las cosas* coincidan y encuentren su punto de mayor placidez (parecen haber quedado atrás ciertas brumas angustiosas, así como la vieja aporía planteada por Márquez: que la poesía se las juega entre las musas y la neurosis; tal vez, ambas sean las que guíen hasta ahora no pocos lugares de la escritura de Márquez y con él, por qué no, a otros tantos poetas conversacionales): entre *las cosas* y fragmentos de la naturaleza, en *Poemas de Berna* se asoma la jarra fresca, la manzana, el mantel, el cuatro, las hojas y los árboles, el cielo y las nubes, el viaje a la lejana África y una calle, el cangrejo y la luna, las olas, la piel amada como “ítaca/la tierra prometida”, la cama y el amanecer, el gato y la pelota; son contemplaciones, a veces fugaces, relampagueantes, constataciones, asombros, celebraciones y pequeñas revelaciones *de y con Berna*; tal vez mucho de lo anterior se traspase hacia los siguientes libros, incluido *A salvo en la penumbra*, poemario que según el propio Márquez le abre el camino a *Linaje de ofrenda*¹⁹³, porque lo retoma y transforma. Para adentrarme en estas relaciones me gustaría retomar un largo pasaje de la ya mencionada reflexión de López Ortega:

Habiendo publicado con anterioridad cinco libros que son cinco eslabones de una cadena creciente (*Cosas por decir*, que en 1982 mereció el Premio Paz Castillo; *Soneto al aire libre*, que en 1986 apostaba a la poesía de aliento urbano; *Poemas de Berna*, que en 1991 invertía el referente paisajístico; *La casa, el paso*, que en 1992 mostraba una expresión de mayor recogimiento, de mayor expectación; y *A salvo en la penumbra*, que en 1999 recuperaba los rastros de una interioridad perdida), *Linaje de ofrenda* (Grupo Editorial Eclipsidra, Caracas, 2001) parece ser un libro de recapitulación, de exhibición y recuperación de propósitos. Nuestro autor se permite múltiples registros porque quiere ser fiel a múltiples propósitos. No obstante, una postura somera, latente en el fondo de la

¹⁹² Fondo Editorial Pequeña Venecia. Caracas, 1991.

¹⁹³ La primera edición es del Grupo Editorial Eclipsidra, colección Vitrales de Alejandría, en coedición con la Asociación de Escritores del Estado Barinas (2001). La segunda es del Fondo de Publicaciones Arturo Cardozo, Coordinación Trujillana de Cultura, Gobernación Bolivariana de Trujillo (2004). La tercera es de Nadie Nos Edita Editores (San Cristóbal, estado Táchira, 2007).

pulsión expresiva, quiere evitar a toda costa el sentido de celebración. No vive esta poesía de revelaciones; vive más bien de constancias, de pequeños reflejos, donde la condición humana es la del ángel caído. De allí su vena reflexiva, introspectiva, escéptica. Si el emisor reivindica el paisaje, si el emisor comulga con algún sentido de canto, es para inmediatamente refrenarse, es para remarcar la condición de pre-texto de estas tentaciones y terminar reconociéndose unánimemente como expresión de un sentido trágico de la vida. No es ésta una poesía de los falsos preceptos; es más bien una poesía descarnada, que ensaya la elegía a los cuatro vientos para solo regresar a los orígenes, que vuela con el único propósito de admirarse en la caída.

Quedaría por constatar en qué sentido persiste la multiplicidad de registros y la evitación del impulso celebratorio, muy ausente en *Poemas de Berna*, ya sin la ironía de *Sonetos al aire libre* y la no poca –y a veces parca– angustia de *Cosas por decir y la casa, el paso*. No revelaciones, apunta López, más bien la constancia del “ángel caído” y multiforme que circula por la ciudad, tal vez condenado a elaborar evocaciones impregnadas de impronta plástica. Podría ser una conjetura que abra nuevamente el cause a la introspección que desemboca en un asentimiento ante el “sentido trágico” que se emparenta con esa palabra de resonancias tan fuertes: elegía. ¿Será acaso un momento más de esta poética proteica, cambiante, variante? Podría ser, dentro de una dicción cercana al habla “de todos los días” y al mismo tiempo moviéndose hacia sucesivos avances metafóricos prolongados. Parece que ahí, hasta ahora, según veo, se las juega la poesía de Márquez, como si la trazas que vienen de Silva Estrada y de Tráfico se revolvieran y alternaran como los dos *bajos continuos* de los que emerge su voz, al menos la que he podido repasar hasta el momento, cuyo rasgo más evidente estaría en la mencionada “plasticidad de la imaginación”, móvil, por cierto, justo la que le da su variedad de registros, así al menos lo puedo constatar en el libro de Márquez que tal vez compendia muchas de sus inquietudes: *Linaje de ofrenda*. Un

pasaje de “La piel”, no exento de resonancias marinas¹⁹⁴, tal vez como analogía de la imaginación y su movimiento sinuoso, podría dar cuenta del tono que intento situar:

Desde hace años escribo, dibujo, coloreo,
desde hace años los poemas dibujándome en secreto a ti
para sanar viejas cicatrices
que en la piel se reparten las herencias del mundo
y este barco siga solo, como desapercibido,
por el monólogo infinito del océano.

Y las evocaciones que siguen a “La piel”, entonces, parecieran buscar la voz de ese discurrir oceánico. Justo por eso en esta línea de sentido merodean muchos poemas de *Linaje de ofrenda*: “Si como es la sentencia”, “Macuto”, “Mar rojo”, “Sueño de una noche en el Vespucci”, “Mar de los sargazos”:

Rezo en un hospital de la costa:
caliente, sudoroso, mezquino.
Rezo y pregunto por los huecos en el sueño.
Por qué todo es tan oscuro bajo las estrellas.
Las palabras son terribles.
Pierden sentido, luz, y el precipicio de la abundancia.
Está desconchado el pueblo,
los perros no volverán ni el alma que sonaba
en la dulzura del aire.

En el 2010 Márquez edita *Poemas de la Independencia y del escarnio*¹⁹⁵. Aquí pareciera volver a *Soneto al aire libre*, porque la hechura de este libro está intrínsecamente ligada a

¹⁹⁴ Uno de los ámbitos de Proteo, por cierto; y no por azar, en la dedicatoria de este poemario hace dos trazos que merecen atención; el primero dice: “una alegría indecible que lo lleva al mar y al canto/como quien sueña en otro idioma”; y el segundo: “A la trabajosa conquista de una manera de ser múltiple/ganada por el ardor de las apropiaciones verbales/como único lugar posible sobre la tierra”.

¹⁹⁵ Fundación Imprenta de la Cultura. Guarenas, Venezuela. Propongo revisar un ensayo de Luis Alberto Crespo sobre el libro de Márquez (“*Poesía de la Independencia y del escarnio*: la poesía reescribe la historia y la corrige”, leído en los archivos enviados por el propio Márquez), el cual abre la discusión sobre las nada fáciles relaciones entre poesía e historia; Crespo llega a decir que se trata de un poema pedagógico, tal vez pueda decirse –de modo menos comprometido y pasional– que este ejercicio ha sido posible gracias al legado exteriorista que viene de Tráfico y Márquez adecuía a una zona de la historia venezolana exaltada en demasía por el chavismo. Rojas Guardia, al ser entrevistado por Gabriel Payares, valora el poemario de Márquez en estos términos:

Miguel Márquez acaba de hacer, en su último libro publicado, *Poemas de la Independencia y del escarnio*, un experimento estilístico que no se había hecho nunca en Venezuela y del que sólo recuerdo como antecedente un libro de Ernesto Cardenal, *El estrecho dudoso*. Miguel toma textos históricos y crónicas del período de la

una visión de la historia vinculada con el imaginario independentista venezolano con la que el chavismo desde sus inicios ha intentado vincularse, como en una suerte de expropiación simbólica que comienza justamente en el ámbito de la cultura visual –afiches, carteles, panfletos, medios de comunicación, redes sociales, entre otros soportes informativos– y se mueve hacia el discurso político. O también podría verse al revés: del discurso político pasa a una interpretación visual, bastante literal, por cierto, sin ser reimaginada, o al menos puesta al día, a la manera moderna¹⁹⁶. Es claro, lo anterior, por ejemplo, en el uso de los colores y en la explotación de un ámbito visual proveniente de la paleta de Arturo Michelena. “El paso de Los Andes”, de hecho, hace de portada en *Poemas de la Independencia y del escarnio*. Amarillos tostados, ocres, evocan cierto aire decimonónico, siempre en batalla, del cual se impregnó toda la propaganda oficial que circuló por las calles venezolanas –con gran acento durante la celebración de los doscientos años del movimiento independentista, me refiero al año 2011– y en publicaciones como *Memorias de Venezuela*, cuya consigna es precisamente “el pueblo es la historia”¹⁹⁷. Y digo todo esto porque Márquez, para ese momento, ha preparado su libro dentro de esta atmósfera, la de establecer una dirección de sentido que vincula –dicho por el poeta en no pocas declaraciones, aquí recogidas– el proyecto traficante con el chavista y/en su relación con la

Independencia y los somete a un tratamiento rítmico musical que los redimensiona, de la misma manera en que Cardenal toma algunos textos de los cronistas de Indias: Fernández de Oviedo, Bernal Díaz del Castillo, Bartolomé de las Casas, y obtiene de ellos un valor netamente poético. Este experimento se inscribe dentro de una especie de realismo crítico que es perfectamente válido como opción, pero no como la única legítima. En poesía, como en literatura y la vida social, el juego plural de las opciones debe tener la última palabra”. Disponible en: <https://500ejemplares.wordpress.com/2011/10/25/%E2%80%9Cquisimos-ser-voluntariamente-criticos%E2%80%9D/> (fecha de consulta: 6 de agosto, 2019).

¹⁹⁶ Un texto en prosa de Baudelaire, “La modernidad”, pone en evidencia estos malestares, cuando el poeta visita exposiciones y parece ya cansado de ver a los modelos en los cuadros ataviados a la manera “antigua” (griega, árabe, romana); de aquí se deriva un tema que el propio Baudelaire lleva a otro de sus textos (“La escuela pagana”, referido en *La literatura y los dioses*).

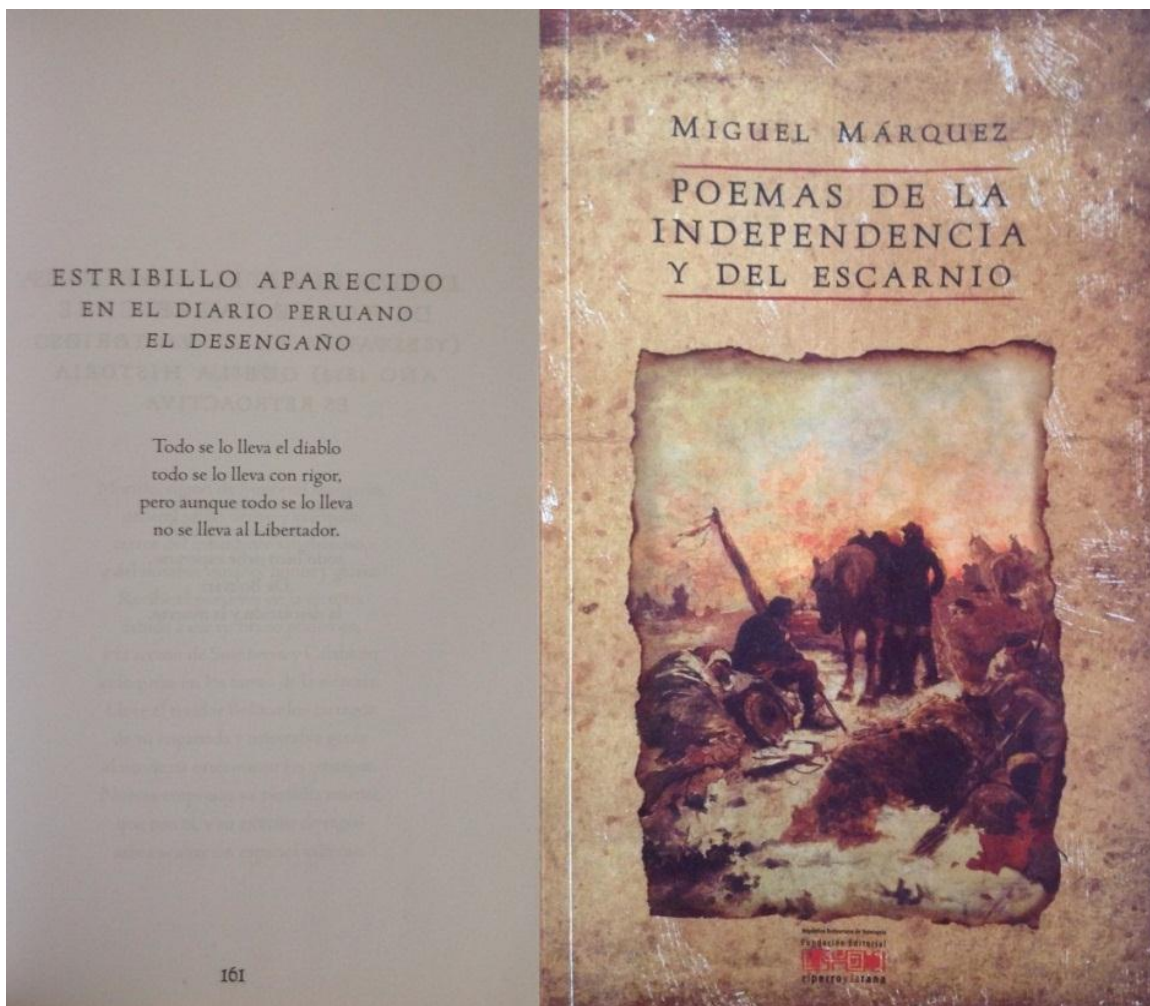
¹⁹⁷ En la etapa del chavismo correspondiente a Nicolás Maduro la propaganda tomó más de un viraje, pero no es el caso ahondar en el asunto ahora, pues abarca temas más relacionados con la cultura visual venezolana en las últimas dos décadas que con una exploración literaria; sin embargo, no puede dejar de hacerse el asomo, pues el libro aparece dentro de un contexto histórico y editorial bastante específico.

cultura¹⁹⁸. Un año, o dos, antes de la aparición de este libro, recuerdo que formaba parte del taller de poesía de Rojas Guardia y Márquez fue uno de los invitados que periódicamente asistía a conversar sobre su obra y a responder preguntas o inquietudes de los talleristas, como solía hacer Palacios con sus diversos invitados en Calicanto. En esa oportunidad, el poeta leyó muchos de los textos que conforman este complejo y polifónico libro que recoge (re)escrituras históricas (quiero decir: de hechos reales, registrados y tratados por la historiografía venezolana), pero con la particularidad de estar versificados; en una medida, hay que decirlo, están inventados, “o alterados”, dicho así por Márquez en la antesala de su edición, sacadas de su contexto original (los documentos, los archivos, los periódicos, los libros), para que circulen dentro de otro ámbito, en el cual se conjuga la crónica histórica y cierto aliento lírico, pero muy a ras de piso; el poeta, aquí, no “habla” directamente, lo hace por persona interpuesta, a través de los protagonistas de la historia que migran al poema, como si una máscara filtrara los hechos evocados en su voz.

Muchas veces la valoración de estos textos se me hace escurridiza: pueden ser leídos como una suerte de “repasso histórico” y bien pudieran tomarse cualquiera de las evocaciones que aquí hace Márquez y leerlas a la luz de la actualidad venezolana, lo cual arrojaría más de un hallazgo elocuente, pero me interesa más bien ahora repasar como esa máscara que trata con la historia y la reinventa a su modo guía y hace venir las voces –¿hasta qué punto apócrifas?– que circulan en este libro hecho de alusiones y apropiaciones, excavaciones y reproducciones, citas visuales del período independista venezolano; comentarios y réplicas de gacetas, periódicos, partes de guerra y médicos; retratos, parodias,

¹⁹⁸ A propósito, sin olvidar que es una discusión amplia, compleja y polémica, refiero aquí una entrevista que el poeta y artista plástico brasileiro Floriano Martins le hace a Márquez: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag61marquez.htm> (fecha de consulta: 31 de julio, 2019).

recontextualizaciones, relecturas, muchas cercanas al repertorio chavista (Petion, Boves) y *Memorias de Venezuela*, pero también con relaciones a regiones de la historia venezolana más tradicionales, o transitadas, vinculadas con Bello y Rodríguez; incluso, a propósito de las alusiones visuales, tan claras aquí, la tipografía de la edición evoca la de las imprentas de Miranda, Gallagher y Lamb (1806); al respecto, hay otro dato más, muchos giros en los versos provienen del español usado en aquel momento, cosa que los especialistas en la materia podrán discernir mejor, porque la aparición de la oralidad en estas (re)escrituras tiene una presencia importante, tanto así que un poema como el siguiente bien pudiera haber salido de *Soneto al aire libre* (reproduzco la página de la edición y su portada para que puedan apreciarse los referidos elementos visuales):



En *Poemas de la Independencia y del escarnio* hay implícitas infinidades de discusiones, teóricas, políticas y poéticas que pueden desbordar el interés principal de estas notas. En todo caso, vale acotarlo, mi inquietud ahora consiste en repasar la poesía de Márquez buscando ese costado polivalente de su voz que me hace captar las continuidades y variaciones expuestas hasta el momento. En este sentido, un año más tarde, Márquez publica *reserva y esplendor*¹⁹⁹ y en el 2014 *trinitarias de la cara y el envés*²⁰⁰, libros de pequeño formato, hasta en las minúsculas de los títulos, como si se tratara de pequeñas

¹⁹⁹ Impreso en los talleres de la Editorial Pentagráfica 3000 C.A.

²⁰⁰ Impreso en los talleres de la Editorial Pentagráfica 3000 C.A (prólogo: Marialex Espinoza).

libretas de esas que son usadas para la escritura; tan afines entre sí en su tono, tal vez impliquen una vuelta (y un respiro) de los ajetreos archivos independistas y las discusiones políticas. Márquez, tanto en *reserva y esplendor* como en *trinitarias de la cara y el envés*, asume la veta exteriorista más habitual en él, por directa, llena de humoradas, arranques, a partir de poemas breves, mínimos, muy mínimos, epigramáticos, dominados por el juego verbal y una visión impregnada de la ya aludida “plasticidad”. De hecho, en el libro inmediatamente posterior, *Campana en el fondo del río*²⁰¹, persiste la ya aludida inclinación plástica, pero, como diría Parra, impregnada de añoranzas sensitivas, ráfagas de memoria, visiones impregnadas de mucha inquietud, a veces, casi, casi-casi, cercanas al desasosiego (¿habrá que visitar la aporía entre las musas y la neurosis?); o cierta nostalgia, cercana a la *saudade*, lo cual podría ser una de las razones por las cuales este poemario despertó el interés de un poeta como Martins para llevarlo al portugués (puedo presentirlo al repasar sus traducciones); en todo caso, más allá de estas últimas conjeturas, por lo demás bastante inestables, me parece que *Campana en el fondo del río* reúne muchos de los tonos hasta ahora conocidos en Márquez, desde un espesor lírico, casi onírico, impregnado de nostalgias y largas, sensitivas enumeraciones, hasta ciertos matices más a ras de piso, casi coloquiales; tal vez, me atrevo a decirlo ya, *Campana en el fondo del río* es un poemario sintético, pues reúne tonalidades y atmósferas que ya desde *la casa, el paso, Poemas de Berna* y *Linaje de ofrenda* pueden presentirse, como si esa diversidad registrada hasta los momentos consiguiera finalmente encausarse y expresa su movilidad en un solo libro, al menos con estos presentimientos he recorrido el trabajo poético de Márquez; y me

²⁰¹ La primera está en español y portugués, con traducción y ensayo fotográfico de Floriano Martins (*Sol Negro Edições, Rio Grande do Norte, Brasil, 2014*); y la segunda corre por cuenta de la Fundación para el Desarrollo Cultural del Estado Mérida (Venezuela, 2015), con prólogo de Pausides Reyes. Editor: Gonzalo Fraguí.

parece pertinente el comentario, digo, porque no se trata de una obra cerrada, sino en expansión, lo digo porque el poeta –así como sus entonces compañeros de avanzada traficante, cada uno ya en su registro– continua trabajando y con muchos proyectos bajo la manga, tal vez a la espera de su mejor momento de aparición; y por eso mismo, para cerrar mi acercamiento a su poesía, traigo un fragmento de un libro suyo inédito, *Donde quiera que estés*, donde hace una evocación que contrapuntea y complementa la que abre estas exploraciones. Anota Márquez, ya en clave memoriosa:

La amistad con dos grandes poetas de mi país, Juan Sánchez Peláez y Alfredo Silva Estrada fue duradera y estimulante. Bien distintos los dos, en temple, timbre y tono, pero cercanos ellos en lo generacional y en el rigor con el que asumieron la tarea del poeta. Pícaros ambos y ambos con poéticas muy personales, tuve la suerte de tratarlos y gozar de su amistad. Juan siempre con el diablillo travieso y juvenil, y Alfredo con el otro diablillo de la ironía y el conocimiento. Los dos, además de otras, incluyendo la venezolana por supuesto, amaban la poesía francesa y el segundo era un poco más cosmopolita y metódico. Los dos encontraban en la buena poesía el manantial erótico del misterio. Hechiceros, permisivos, tolerantes, que hacían de Breton y de Mallarmé, de Paul Éluard y de Valéry, de Saint-John Perse y de la matemática celeste, urbes vibrantes, enigmáticas y tan sensuales como seductoras. Con Alfredo y Sonia Sanoja estudiamos Armando Rojas Guardia y yo los *Cuatro Cuartetos* y otros poemas más. Alfredo, además de magnífico poeta, fue un profundo pensador de los vínculos entre la poesía y la filosofía. Siempre estaba traduciendo a algún autor de los que quería especialmente y eran varios. Las sesiones en su apartamento de Las Mercedes eran excelentes, y por supuesto estaba Sonia, con esa mirada que venía quién sabe de dónde con tantos mensajes y tanta sabiduría. Silenciosa, observadora y brillante, esta bailarina de genio que marcó la danza contemporánea de nuestro país, amaba la literatura, los poemas y escribía con belleza. Después fui muchas veces más a su casa, a las seis de la tarde era la cita, y era para recitar poemas y hablar de lecturas. Allí solía encontrar a Jesús Alberto León, Hermes Vargas, Luis Enrique Belmonte y mucha gente joven lo visitaba con frecuencia.

Rafael Castillo Zapata: la confianza en la poesía

En *Travesías*²⁰², el diario de RCZ correspondiente al período 1999-2010, aparecen dos significativos epígrafes, justo antes de abrir el capítulo correspondiente a los viajes de 1993 (Providence, Montevideo, Buenos Aires):

Difícil es sacar una noticia de poema ninguno, pero todos los días, sin embargo, hay hombres que se mueren de forma miserable por carecer de aquello que en los versos se encuentra.

William Carlos Williams

[...] toda poesía [...] es [un] acelerador mental tremendo, y por eso se acude a ella. Es la mejor herramienta –o método, si se quiere– de conocimiento de que dispone nuestra especie.

Joseph Brodsky

Ambas citas, a manera de blasones, mucho hablan de una vocacional confianza en la poesía, no solo a la hora de escribirla (aún cuando sus corrientes hayan cesado, o se manifiesten de modo ocasional, según el propio autor), sino también cuando toca comprenderla y leerla, reflexionar sobre ella, teorizarla y enseñarla, incluso en contextos muy particulares, como bien lo pueden ser los grupos literarios y las vanguardias, sea en Europa, o América Latina, incluida Venezuela. Dicho esto la primera cuestión por abordar sobre RCZ en el contexto de Tráfico y su irrupción sería la siguiente: hasta los momentos él aparece, junto con Rojas Guardia, como el memorialista más insistente, tal vez –por qué no– el alma teórica de esta breve avanzada en el territorio conversacional de la poesía venezolana, desde la aparición del inquisitivo, polémico y al parecer ya suficientemente glosado manifiesto. Esta vertiente de la escritura de RCZ se hace presente a partir de sus

²⁰² Op. cit (p. 147).

múltiples piezas ensayísticas²⁰³ y diarios, un género que en los últimos años se le ha impuesto con mayor naturalidad. Esta anotación sobre *la confianza* en la poesía y sus facultades me ha parecido necesaria hacerla notar en RCZ, incluso antes de hacer una incursión –como lo he hecho hasta ahora, con cada uno de los autores que formaron parte de Tráfico– en sus obras, particularmente sus poemarios, como esa “herramienta” que permite las más diversas avanzadas y aceleraciones –que a su vez son rememoraciones– en la progresiva conformación de una educación sentimental. En el caso de RCZ se da de golpe en su libro inaugural²⁰⁴ y es justo en este sentido que *Árbol que crece torcido*²⁰⁵ es

²⁰³ *La espiral incesante* es un apasionado examen sobre uno de los números más fecundos de José Lezama Lima: la creación de la revista *Orígenes*. Hay un acto de estrategia “política” en Lezama a la hora de crearla, pero no se trata precisamente de una política ruidosa y aturdidora; no, se trata de otra política, más silenciosa, sugiere RCZ, la que se teje dentro de los inciertos corredores de las letras, en infinitas sucesiones de afinidades, soterradas recurrencias y diálogos de los poetas, en su necesidad de congregarse en grupos, familias, clanes, manadas, comunidades de escritura que pretenden, unas veces con suerte y otras no tanto, remover y hasta dinamitar las máquinas de la cultura, sacar a flote sus malestares, exponerlos, ejercer crítica y *legislación* de los lugares que habitan, ordenar y escribir una ciudad literaria, acorde con sus ideales y deseos. Un precedente está en su libro sobre Mariño-Palacio: *El legislador intempestivo*; en su frecuente y dúctil alternancia entre el crítico y el ensayista, el pedagogo y el poeta, rastrea RCZ las angustias políticas de Mariño-Palacio, genio de San Agustín, ante una república desbaratada (de aquí proviene el principio del poeta como legislador de las ciudades que habita). Mariño-Palacio, igual que Lezama y muchos vanguardistas, confió en la revista, cuando no el manifiesto, como el instrumento más moderno y necesario para propagar sus ideas, y la de sus pares; hacer una literatura, fundarla, y a la vez, criticar los males de la república, o del campo literario; tarea compleja, sin duda, al tratarse de un año tan crítico para Venezuela como lo fue 1945, por no hablar de la Cuba precastrista de Orígenes y la Venezuela saudita de 1981. Pero estas obras ensayísticas de RCZ, hay que decirlo, han surgido a partir de otras conversaciones que también se fueron gestando en sus seminarios: aquí él acomoda su método investigativo, sabe de la preferencia de Lezama por las conversaciones, las sobremesas, las distensiones y divagaciones sobre las espirales de la oralidad, como si en el acto de la respiración se conjugaran la fumada y el aliento de la escritura, el vaivén de lo hablado flotando y preparando su aterrizaje en algún poeta en situación de escuchar y atrapar lo que está por los aires. Así me parece que se componen los estudios que ha publicado RCZ, a partir de las palabras volando en los pasillos, correos cruzados y salones de clase, yendo y viniendo hacia múltiples direcciones; otras veces, van guiadas las intuiciones que desembocan en lectura placentera, tendida por el profesor en sus mejores clases, Blanchot, Derrida y Deleuze mediante, ya asentadas, o pasadas, como diría Lezama, por los calores *del horno transmutativo de la asimilación*, en el aéreo devenir de la conversa en alternancia con la escritura. Así lo dice en las palabras iniciales de *La espiral incesante*: “reflejo de las prolongadas sesiones de seminario en las que, con entusiastas y confiados interlocutores, exploré en comunidad muchas vetas de este territorio enorme que es el territorio lezamiano” (Fundación Celarg, 2010, p. XI).

²⁰⁴ En esta línea, tratándose de alguien que ha trazado no pocos puentes entre su expresión poética y la ensayística, habría que tomar en cuenta para esta relación, por ejemplo, un libro como *Fenomenología del bolero*.

²⁰⁵ Hay dos tirajes: el primero corre por cuenta de Ediciones del Guaire (Caracas, 1984); y el segundo, de la editorial Kalathos (Caracas, 2014), viene con un breve prólogo del propio autor y un epílogo de Alejandro Castro, quien a su vez sigue de cerca las propuestas de Saraceni en *La soberanía del defecto*.

fiel al impulso conversacional encausado dentro de una escritura que va encontrando sus raíces en la infancia recreada, cuya marca fundamental está en los versos que siguen:

A mí la poesía
me viene de mi madre
que más que nada fue costurera
pero escribía poemas en secreto
y lloraba en verso sus amores contrariados.

Envuelven una confesión y claras filiaciones que han encausado no pocas y valiosas lecturas críticas sobre *Árbol que crece torcido*. La madre, entonces, su universo personal, como la dadora de la poesía, y por qué no, a partir de esa *confianza* –devota– y la apertura de eso que irónicamente aparece en el poemario como “lo torcido” abre en él la puerta de su personalísimo llamado (sensible, intelectual, homoerótico). Por esta región se mueven muchos de sus poemas y no pocas entradas de sus diarios, pero sobre todo persiste la recreación de la infancia del niño que lee y se descubre ganado para la imaginación y la lectura, a la par que vislumbra el universo familiar, incluida la presencia de la figura paterna, cuya impregnación también se hace presente como otro de los terrenos posibles de exploración. Decía entonces: hay escenas que resultan elocuentes para dar con las pistas de esta primera educación sentimental que anuncia *Árbol que crece torcido*. Bien vale reparar en el *feeling* que circula y los poemas que conforman este libro recogen: las raíces de la poesía son marcadas por la madre, costurera y escritora de poemas secretos, que son llantos de amor contrariado, va diciendo el poeta, lectora que suele además copiar poemas de Nervio y Darío en cuadernos con zanjones y marcas de lágrimas desesperadas por algún amor evocado, al ruido de la Singer con la que “cosía”, tal vez, los propios desasosiegos, las penas que el poema solo anuncia y deja veladas, pero lo suficientemente abiertas para que la voz de la infancia que va emergiendo en este libro identifique la escena anterior con

una suerte de “defensa” personalísima que la madre ponía en práctica, todos los días, sin soltar la puntada de las tareas cotidianas, como si en ese acto constante de pasar por la máquina las telas y las prendas, a su vez, se conformara la materia prima de esos poemas secretos y contrariados; a la vez, en la fabulación del poeta, hay otra vida posible para la madre y *Árbol que crece torcido* la tantea, hace venir una posible vuelta –o torcedura– en el tejido de la vida materna:

Victoriosa en su llanto
porque antes las mujeres se defendían así
a fuerza de llanto y de morir calladas
un poco más de mundo digo yo
y un poco más de escuela
hubieran hecho de ella
una Juana de Ibarbouru mía
una Gabriela Mistral en casa
una Enriqueta Arvelo
una Alfonsina Storni en la familia.

Ahí termina el poema inicial del libro y cuando de pronto pudiera esperarse cierta continuación de esa vida materna –que el poeta identifica en su infancia– hay una parada, la evocación se esfuma y la escena íntima, casera, se desdibuja, pareciera abrirse el telón de las intermitencias del corazón en la casa para mostrar una intensa panorámica urbana: el poeta, un poco antes, parece que ha situado la mirada, al menos imaginativamente, en lo que podría ser una azotea. Desde ahí “le vienen” las evocaciones que va haciendo en las ramas de su personal genealogía:

De tanto estar en azoteas de pequeño
llevando sol entre la ropa tendida en lo más alto
es que deben venirme estos relumbrones de la mente sin aviso
estos encandilamientos que me dan de golpe y me devuelven
a los perros poderosos que tuvimos/cazadores callejeros
Pizzirilo y Negrito y sus ladridos claros
devoradores de chancletas de cálidos hocicos
o a los papagayos y a la pepa y palmo
y al rayo y caballito que jugamos
en un patio de tierra al fondo/ sin coleo y sin temor

o al viejo Dodge de dos puertas vino tinto/ que teníamos brillando
del lavado del domingo y de pulirlo afuera
sobre la acera larga del frente familiar
y al mecánico toero de mi padre oficinista
metido siempre de cabeza/ entre las tuercas y la lata
bajo el capó meditabundo
hay grasas en la bujía / falla el freno
el trueno acelerado del croché / el ruido ronco del escape del motor
o la pinta de las FALN borroso me devuelven a los tiros
pidiendo libertad para Fabricio Ojeda sobre un muro en letra roja/guerrilleros
y al Tome Hit de la bodega en un costado
un muchacho en una esquina / fuma un Lido
y a las carruchas despeñándose por esas calles en bajada / a los patines
y a los asaltos al abasto
y al *métase temprano para adentro* / a los domingos
de Cine Ávila y cotufas de sol

Justo desde ese lugar, donde aparecen los “relumbrones de la mente sin aviso”, los sucesivos “encandilamientos que me dan de golpe” –por eso la palabra “intermitencia” me parece acorde para las evocaciones que traigo a cuento de *Árbol que crece torcido*– pareciera que RCZ hace su primer asomo exteriorista a la ciudad y elabora en sus visiones una relación que Jaime Gil de Biedma explora en “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”²⁰⁶. Este ensayo del catalán me llevará a una digresión necesaria para comprender las rutas de *Árbol que crece torcido*. Bien entonces puede decirse que RCZ recrea pasajes de la infancia, a la par que los recupera y los actualiza desde la circunstancia personal (en ligazón

²⁰⁶ Recogido en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo (Barcelona, 1980). Este exteriorismo “a la española” tiene una raigambre muy *anglo*, pues Gil de Biedma parte no solo de Eliot, sino de Rober Langbaum y *The Poetry of Experience* (bajo este enfoque, sostiene el poeta, inician la llamada “poesía de la experiencia” Wordsworth y Coleridge). Otro elemento importante reside en el monólogo dramático. Por eso Gil de Biedma anota: “resulta perfectamente concebible un monólogo dramático cuyo protagonista sea el propio autor. La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada. La persona poética es precisamente eso, impersonación, personaje” (p. 341). A Langbaum lo refiere además Luis Antonio de Villena en su antología *10 menos 30: la ruptura interior en la <<poesía de la experiencia>>* (Pre-Textos, 1997). En esta sintonía valdría la pena mencionar el prólogo que RCZ le hizo a una antología venezolana de Gil de Biedma: *Las personas del verbo* (Monte Ávila Editores Latinoamericana, Colección Altazor, 1993).

con el proyecto conversacional traficante²⁰⁷), tal y como propone Gil de Biedma en los pasajes iniciales de su ensayo:

Le génie –decía Baudelaire– *c'est l'enfance retrouvée à volonté*. Quien no sepa en algún modo salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho, muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad.

El desarrollo natural de la conciencia tiende, con ayuda de la educación, precisamente a lo contrario: a la parcelación de la sensibilidad en campos y a la localización dentro de ellos del estímulo; naturalmente que ésta jamás llega a ser completa, pero el mero hecho de que alcancemos a distinguir entre idea, sentimiento y sensación es indicio de que el proceso se halla en una fase muy avanzada²⁰⁸.

Un campo lleno de continuidades, entonces, capaz de prolongarse desde las primeras impresiones que impregnan la sensibilidad infantil, hasta tocar y asentarse en la mente adulta, cuando existe la posibilidad de recrear, rescatar unificadas sus regiones sensibles, expresarse con su mejor hondura en aquel *topos* raigal donde no mandan las razones sino el movimiento sinuoso y a veces volátil de la memoria²⁰⁹. Justo cuando se activan sus intrincados y misteriosos cursos, cuando los campos perceptivos se expanden, en ese lugar, ahí, cuando las evocaciones pueden salir de lo más profundo de la psique para emerger, tocar y afectar, justamente, las regiones más solidificadas de la “mentalidad adulta”, ocurre lo que podría llamarse la *mitificación* de lo que fue, no literalmente, sino cómo surge, cómo viene al presente y es en este sentido que la poesía se ofrece como la *vía regia* en sus corrientes sucesivas de extrañamiento que afectan al poeta y a su necesidad expresiva. En palabras de Gil de Biedma puede constatarse la profundidad y la complejidad de esta

²⁰⁷ En la más reciente edición de *Árbol que crece torcido*, cabe acotarlo, RCZ hace un pórtico que a su vez es una rememoración afectuosa: allí reflexiona sobre sus vínculos con los postulados traficantes y el talante confesional de su libro: “doloroso y lúdico autorretrato en una experiencia de crecimiento y madurez anímica humanamente compartible”.

²⁰⁸ Op. cit (p. 51).

²⁰⁹ Por eso se suele decir en los estudios en Literatura y Vida que la poesía es asunto de las musas, las que donan el milagro del canto y el habla, para decirlo con una metáfora de Walter Otto en *Las musas*; pero para evitar digresiones demasiado largas, no me referiré ahora a las musas y sí hablaré, a la manera más moderna, de imaginación y memoria.

interesantísima relación a partir de la poesía, la memoria y la capacidad que tiene un poeta para reformular imaginativamente los “campos” que la inteligencia tiende a separar, más aún cuando la voz que en ese momento escribió su “árbol” circula dentro de una determinada tradición literaria, con la cual tenía una relación al menos –necesariamente– tensa; pero a lo que Gil de Biedma se refiere va mucho más adentro en la vida del poeta, a su plano anímico:

La poesía aspira a afectar nuestra sensibilidad completa, aboliendo las aduanas y los puestos de vigilancia a que nos tienen acostumbrados las exigencias de la vida práctica, y situándonos en estado de total inmediatez a una realidad en la que el habitual divorcio entre las cosas o los hechos y las significaciones ha sido finalmente superado, mediante un proceso de mitificación. Y la mitificación –que es la forma en que propiamente se manifiesta la sensibilidad continua– descansa casi siempre en la prolongación de la trayectoria de un estímulo hasta operar en campos distintos del suyo original²¹⁰.

Y aquí parte del hecho más crucial: si la sensibilidad infantil vuelve por relámpagos y relumbrones, a fin de cuentas es el poeta, ya adulto, en su circunstancia –dentro del paisaje poético-político evocado en estas indagaciones– trata de lidiar con la materia de su memoria y unificar en su expresión lo que va apareciendo en sucesivos retazos, bajo la pauta escanciada de los versos largos, capaces de narrar:

La afinidad entre el niño y el poeta viene modificada por una diferencia fundamental, acaso implícita en la segunda parte de la afirmación baudeleriana: en poesía, la sensibilidad continua es actuada a través de una moderna mentalidad de adulto. Mientras que la visión infantil se revuelve en lo que al niño le aparece como un sistema de significaciones objetivas, válidas más allá de su experiencia, la visión poética se agota en sí misma y sólo alcanza su validez objetiva dentro del poema que la expresa y del cual es imposible abstraer²¹¹.

Para Gil de Biedma, entonces, en esta relación entre la infancia y la poesía, ocurre “una tentativa siempre renovada por conciliar dos opuestas postulaciones: sensibilidad infantil y

²¹⁰ Op. cit (p. 52).

²¹¹ Op. cit (p. 53).

mentalidad adulta”²¹² (podría decirse también: entre las sensaciones y las razones, entre las imágenes y las clasificaciones muy juiciosas). Bastaría, por los momentos, con volver a detenerse en otro pasaje de *Árbol que crece torcido* y observar cómo, de manera progresiva, el poeta va “saliendo” de la casa, palpando y describiendo todo lo que *ve*, a medida que su atención va explorando y alejándose del espacio donde se originan los “relumbrones”. Lo anterior vendría a formar parte de un claro ejercicio exteriorista: la voz asimila en un solo trazo expresivo el paso de lo más íntimo –la atmósfera hogareña– a los “ruidos” que percibe el mecánico, aunados a los de la historia, cuyos malestares los expresa –tal ha sido siempre la fuerza del grafiti y la poesía que sabe integrar y jugar con su retórica– en sus muros. Aquí empiezan otros territorios para el poeta, los que justamente le tocan recorrer al padre cada vez que sale, con el cuerpo (no con la mirada), en principio evocado como una figura distante, pero dispuesta para el trabajo, así se perfila en los primeros tramos del libro y el niño que habla en *Árbol que crece torcido* –poco a poco se descubre cada vez más ganado para el mundo de los lápices y los cuadernos, los libros y los buenos oficios del estudiante y lector de poesía, ensimismado en los relumbrones de su *sensibilidad infantil*– lo percibe distante, con incursiones ocasionales en la escena doméstica, aunque ese mismo padre –bajo circunstancias muy especiales, como las celebraciones del final del año– sepa mostrar otras disposiciones anímicas: aparece, ciertamente, como un hombre que día y noche se prepara para ejercer mejor su oficio, la administración, por eso va muy ocupado con sus *libros* bajo el brazo (“burócrata puntual de ministerio/que diariamente se desvive en su oficina”); ausente de los trajines y las turbaciones secretas de la casa, lo cual el niño –su voz de *niño-poeta*– percibe “en el *ya me voy se hace tarde de cada mediodía*”, no sin antes soltarle unos billetes para el pago de los servicios y llevarse un florero por delante de la

²¹² Op. cit (p. 54).

prisa que tiene, o bien solicitarle a la madre una puntada veloz de costura en la vestimenta; pero de pronto, en el final del año, cuando llega la hora de las celebraciones y “le da por beber”, *esa distancia* en la descripción parece ceder un tanto y convertirse, tal vez, en cierta perplejidad; y al final, por qué no, entraña un punto de empatía comprensiva hacia el padre y sus peripecias:

quiere mitigar de boca en un segundo
toda esa diaria ausencia / con una perorata infinita de milenios
con palmadas en el hombre / bocanadas
de White Horse
y se convierte entonces con tanto palo encima
en un piropeador de Dios me libre en un cohete
que estalla cuando suena el cañonazo como un loco dando abrazos
y hasta baila y se enternece y amanece
que de puro bienmesabe su mirada nos envuelve con su miel
como cuando con menos angustias en la casa
sobre la primera página de El Mundo
aprendimos a leer entre sus piernas.

Decía entonces que esa confianza en la poesía en *Árbol que crece torcido* lleva no solo al descubrimiento del niño que se vuelve un adolescente e identifica dos de sus llamados, el intelectual y el homoerótico, sino también a la “narración” –la reimaginación– del ámbito más familiar. Para esto es propicia la poética exteriorista que se hace manifiesta, desde las prisas y las maniobras paternas para la subsistencia hasta la madre que busca desahogarse en las a veces contrariadas faenas con la Singer. De pronto, en este paisaje familiar, otra vía sensitiva la muestran unos tíos que van al cine: la voz de la infancia que aquí se mueve –tal vez en su fase tardía, casi adolescente, en el sentido más pavesiano²¹³– los imita, porque

²¹³ Habría que recordar aquí, aunque sea brevemente, dos textos en prosa de Pavese, “Estado de gracia” y “La adolescencia”, la sensibilidad del poeta italiano se detiene en ese momento en los que aún no ha entrado de lleno en el campo del saber y la mentalidad adulta, pero ha recogido dentro de sí un conjunto de experiencias, impresiones, imágenes, voces y visiones, las cuales comienzan como a refractarse y a entrar en ligazón con los mitos que están más arraigados en su tierra, los cuales el poeta es capaz de *animar* y a su manera mitificar. En una carta a Fernanda Pivano, enviada desde San Stefano Belbo, el 27 de junio de 1942, Pavese anota: “Hace falta que los paisajes –mejor: los lugares, es decir, el árbol, la casa, la vida, el sendero, etc– vivan como personas, como campesinos, es decir: que sean míticos” (esta carta, vale recordarlo, la cita y traduce Milano, la autora del prólogo y la versión al español de los *Diálogos con Leucó* editada en Argentina).

quiere lidiar con el despecho, la sensación de fracaso amoroso y se adentra en una solitaria salida al cine. Y digo *adentrarse*, sí, porque en el pasaje próximo de *Árbol que crece torcido* se insinúa el acercamiento entre la poética exteriorista compenetrada con lo que podría llamarse una sentimentalidad latinoamericana y la materia que ya en la década siguiente –valga la otra “torcedura” propiciada a partir de la poesía– RCZ explorará en su *Fenomenología del bolero*. Pero el otro asunto, tal vez más medular aquí, tiene que ver con esa nueva “salida”: esta vez la mirada relumbrante no se mueve desde la azotea hacia la calle, sino que se identifica y adentra –cual personaje de Woody Allen– en lo que está viendo, tal vez para apaciguarse mejor, o mitigar la soledad; se trata, pues, de una *sobreimpresión*:

Pienso en esos tíos míos de otro tiempo
tratando de olvidar despechos en las vespertinas del Rialto
con una película de Tarzán o de Resortes
tratando de ahogar sus lágrimas en la catarata sonora de las rockolas
oyendo a María Luisa Landín o a Vicentico Valdés / para olvidar
para olvidar y no dejarse golpear así no más por la vida
para darle frente de algún modo entre rones y tercios
averiguándose como podían
para olvidar.

Pienso en esos viejos que alcanzaron a ver los tranvías
y el Hotel Majestic todavía en pie
y cómo me veo repetido hacia atrás en el tiempo
cuando me refugio en un cine / como ellos
para olvidar yo también mis despechos / y fracaso
también como ellos fracasaban y perdían
en la sala del Ayacucho / en la Sala Principal
porque aunque no quiera
te llevo / como una rémora en la vida
te voy llevando
y sobre los ojos de los protagonistas
veo tus ojos sobreimpuestos / tu imagen siguiéndome
y en esas bocas extranjeras veo tu boca
que me habla en perfectísimo inglés y que me besa
como en las películas de guerra los soldados
en los muelles de bambú / besaban a las geishas
en la primera noche de ronda que tenían
después de la batalla ésa en que morían
no sé cuántos alemanes / japoneses

submarinos que estallaban / cataclismos de peces
y regresaban triunfantes / siempre los otros
de El Alamein lejano o de Sicilia.

Los tíos evocados llevan a la imagen del amor imposible que encuentra su asidero en las fantasías que brinda la pantalla de cine, sobre el cuerpo –los ojos– de los protagonistas la voz que aquí busca decir su pena logra superponer la presencia del cuerpo ausente y así corren parejas la película junto con las impresiones de las más dolorosas fantasías que surgen ante una ausencia que a veces se muestra, quizás consolada, como la espectadora de su propio deseo. Otro poema de *Árbol que crece torcido* formulará esta misma inclinación –“una necesidad necesaria de pasar y mirarte ahí/siempre ahí”– que también tendrá su lugar en *Estación de tránsito*. Vale recordar aquí: estos pasajes están en más de un sentido conectados con el “Sí” de Tráfico, dado que en su programa coloquial la salsa, los danzones, las rancheras, el guaguancó, las telenovelas, “nuestro viejo bolero emocional”, como reza el manifiesto traficante, todo el repertorio musical latinoamericano, junto con sus modos de elaborar la sensibilidad, tienen una presencia medular –sin duda determinante– en la poética de *Árbol que crece torcido* y de algún modo pasan, mucho más tamizadas, a *Estación de tránsito*. Pero antes de entrar en este segundo poemario de RCZ, quiero agregar otra consideración que me permite poner al poeta en el contexto de sus entonces compañeros de avanzada: si bien *Árbol que crece torcido* es el libro más apegado a la vertiente melómana que expone el manifiesto de Tráfico, al mismo tiempo guarda afinidades con los libros más conversacionales de Barreto y Pantin, pero también con *Circulación de la sangre*, *Cosas por decir* y el Rojas Guardia más apegado al jazz de *Yo que supe de la vieja herida*. Digamos que en este sentido hay una filiación tonal, pero elaborada de modos diversos, siempre a partir del talante lírico vuelto hacia lo

Aquí, en el primero de los cuatro movimientos que tiene este poema, es posible asistir a la otra vida inventada que surge a partir de la fascinación contemplativa que comenzó en *Árbol que crece torcido*: este pase me interesa, porque en sus distintas modalidades, viene a ser como un rasgo que se hace muy presente en la poesía de RCZ. Y no siempre, dicho sea de paso, pues nunca está de más la alusión ante cualquier intento de literalizar la *poiesis*, el punto de partida se produce en el deseo carnal, pero también puede ocurrir ante *las cosas* (se sabe: Ponge, Silva Estrada, la fenomenología), o un paisaje. En el caso de *Providence*²¹⁵, por ejemplo, se da una fusión: el paisaje que es la ciudad nevada se vuelve cuerpo y a su femenina presencia el poeta levanta su canto de encandilados relumbrones. No deja de ser curioso: como si por migajas, fragmentos, guiños, pequeños, a veces casi imperceptibles, los elementos que se anuncian en un libro se mueven hacia el siguiente y hacen su aparición con mayor elocuencia, porque ya en *Estación de tránsito* comenzaban los primeros acercamientos a la nieve y el cielo; por eso digo que la poesía de RCZ, leída así, ofrece la posibilidad de abordarla dentro de una serie de acumulaciones y agolpamientos que producen una riqueza sensitiva, lo cual pone el acercamiento a su obra poética en una región en la que lo más interesante es captar dónde y cómo se van produciendo los trasvases, los guiños transicionales, las marcas que en su progresión desembocarán en la conformación de una lengua personal, un estilo, pues, presto, inclinado a la fenomenología y al encanto de las facultades intelectuales e imaginativas. Un poema

²¹⁵ La primera impresión es de Angria Ediciones (1995) y la segunda forma parte de un conjunto más amplio, llamado *Estancias*, compuesto por dos libros adicionales: *Parte de piedra* y *Mecánica celeste* (Editorial Equinoccio. Universidad Simón Bolívar. Colección Papiros, serie Poesía, Valle de Sartenejas, Baruta, estado Miranda, 2009).

como “Contemplar el mundo agudamente no redime” marca esta inclinación que quiero esbozar y lo mismo ocurre con el siguiente pasaje de “Vivir” (bastaría recordar y trazar las analogías con el capítulo dedicado a Rojas Guardia, a propósito de lo que él llama “la promesa visual”):

Que los libros
no te atrapan, ninguna trama,
ninguna red te envuelve ni seduce
nada, ni Dios, ni culto,
ni apetencia deportiva, salvo
el rendirte al sol
sobre la arena del domingo: el apacible
deporte de contemplar los cuerpos
prepotentes en el bronce de la piel y en la implacable
carne sometida por elásticos
trajes de baño de colores eléctricos.

Hasta aquí, bien podría decirse, la incursión que he podido realizar a la región más exteriorista de RCZ y su poética: *Árbol que crece torcido* y *Estación de tránsito*, ambos poemarios funcionan como un díptico de auténtica poesía de la experiencia y a la vez marcan el tránsito de la “sensibilidad infantil” a la “mentalidad adulta”. Los relumbres persisten, cambia la intensidad, la modulación y la forma de oscilar desde cierto *allegro* hasta tonos, quizás, más *bajos*, tocados por el escepticismo, la duda, cierta pena, diría que matizada, que nunca se traduce en un lamento estrepitoso, ni excesivo (curiosamente no toca el *pathos* del “bolero” y recuerda, a veces, cierta levedad, cierto desparpajo, más cercano a Catulo, Marcial, Horacio). De hecho, lo insinuaba muy al principio, *Rasgos comunes* toma en cuenta este costado conversacional de RCZ, pero dentro de los límites que impone una selección, y tan amplia, pues no es poca cosa compendiar un siglo de poesía, no aparece registrada la que me gustaría llamar la *segunda región* en la poesía de RCZ, insisto, la que empieza justo en *Providence* y se viene anunciando, discretamente, en *Estación de tránsito*. Aquí se abren varias posibilidades, porque puedo leer *Providence*

como un solitario cuaderno de poemas en prosa, o hacer lo propio dentro de *Estancias*, quiero decir, en relación directa con los otros dos conjuntos que lo componen: *Parte de piedra* y *Mecánica celeste*. En principio, iré abriéndome camino en *Providence* y poco a poco iré estableciendo las relaciones con una intrincada trama paratextual elaborada por el autor dentro de este ciclo, sin duda, más entregado a la pasión imaginante y lírica, pero antes me permitiré otra recapitulación más, dado que a partir de ahora el “programa” conversacional en RCZ se ve interrumpido y en la diferencia generada por ese movimiento tonal se da un trasvase interesante hacia el terreno de refinada prosa poética que se abre con *Providence*: hablarle, entonces, a *ella*, una ciudad, llamada “providencia”, no es poca cosa; de ser así, me digo, pareciera un tanto cuesta arriba hablarle en un tono “directo”, espontáneo, coloquial, literal; hace falta, pues, cierta reverencia, cierto sentido de la sacralización, cierto impulso proclive a la mitificación, cierta perplejidad ante el trasfondo telúrico que puede mover en el poeta ese canto que (se) entona al presentir su imantación providencial, divina, para lo cual hace falta un tono, pues, algo asombrado, embelesado, casi plegaria, de donde salen –en la edición de Angria– veintidós prosas bien talladas y repletas de “relumbrones”, vistazos a un terreno que a veces pareciera el de la ciudad y otras más bien el tanteo al cuerpo femenino providencial:

El cielo desplomado te embellece, Providence. Te miro cuanto puedo bajo esa luz hasta cansarme y equivocarme tu rostro en su espejismo.

No sé si estás allí en verdad; si eres tú todavía; pero te amo.

Como bajo una lámpara complaciente tus señas ocultas bajo el día reaparecen de pronto, por un instante, y te recubro, pura, peleándole a la noche que comienza ese retazo de esplendor inesperado.

Vale apuntar que los veintidós poemas en prosa correspondientes a la primera edición de *Providence*, según leo en las guardas, se corresponden con el invierno y la primera del año

1993. El dato sería cuando menos circunstancial, pero se convierte en indicativo de no pocos hallazgos, porque remite a un “índice oculto” –para decirlo con Benjamin– que me hace volver a *Travesías*: los epígrafes que refiero al principio son la puerta de entrada al diario correspondiente, como dije, al período de Providence, Montevideo, Buenos Aires, entre los cuales pueden encontrarse más de veinticinco páginas repletas de fragmentos aluvionales, de impronta más que lírica, todos, absolutamente todos, sobre *Providence*, el libro que según la experiencia del diario fue escrito al rapto durante esos días en la ciudad norteamericana. Quiere decir entonces que la rapsodia de *Providence* en su primera edición es un anticipo a lo que esconde realmente ese momento de la poesía de RCZ: el fraseo, la dicción, va ajustada, pero en la versión de *Providence* que aparece en *Travesías* es posible constatar un flujo casi incontenible, un rapto de la imaginación, de nuevo, absolutamente aluvional, derramado (“una plegaría”, llega a decir en el diario), un verdadero corrientazo de escritura poética que se dio *dentro del diario* y valdría la pena atender y asumir como la médula de una escritura que ha brotado entre la sorpresa y la preparación de otro proyecto más, esta vez condenado al “fracaso”, según ha dicho el autor, relacionado con la escritura del cielo, pero no me quiero adelantar tanto, porque en *Travesías* encuentro una entrada, considerablemente larga, por tratarse de un poema en prosa, casi dos páginas, correspondiente al 28-29 de enero –así lo asienta el autor– que extiende aún más la impresión que asenté un poco más arriba, en torno al cuerpo femenino de Providence, la plegaria que el poeta le ofrece a la ciudad, para nombrarla y así “tenerla”, habitarla. Copio solo dos pasajes:

Ya me dirás, Providence, con tus propias palabras, cómo sabe la noche bajo tus camisas desconchadas. Te veré desnuda, Providence, como a una muchacha. Me dirás tu nombre junto al oído y yo arrancaré su sonido de un solo cuajo para resguardarlo. Lo repetiré en voz baja cuando atraviere tus calles y el viento de tu invierno quiera hacer con mi cabeza una pelota de trapo. Tu nombre será mi salvoconducto. Todos reconocerán lo que conozco

porque me lo has dado tú misma sin que yo te lo pida y me abrirán los postigos de sus casas como a un viejo conocido que regresa.

[...]

Cuando hablo contigo, Providence, en la intimidad de la casa apenas iluminada, vuelvo a la lengua de mis padres y despliego sus sonidos como una sábana valiosa exponiéndola ante ti para seducirte y reconocerte bajo el puente de tus brazos. Afuera aprendo a deletrear tu nombre en el idioma de los otros y te llamo como un extranjero. Adentro somos compatriotas, entre las paredes Stimson Avenue, bajo tus besos.

RCZ, al salir de la ciudad norteamericana, rumbo a Montevideo, deja entrever en *Travesías* que dará una conferencia sobre los prospectos de un libro de poesía emparentado sin duda con *Providence: Mecánica celeste*. De hecho, cabe la precisión bibliográfica, *Parte de piedra* aparece previamente publicado en la revista *Veintiuno*²¹⁶ y luego recogido –como ya se dijo– en *Estancias*. Es, de hecho, la primera de las tres secciones que abarca *Estancias*. Luego viene, *Mecánica celeste* y cierra *Providence* (en la versión de Angria). Cabe recordar que en el año 2008 la revista de poesía *El salmón*²¹⁷ publica –con introducción de Gina Saraceni– fragmentos de *El cielo interrumpido*, otro libro de RCZ vinculado a esta misma genealogía. Ahora, visto lo anterior, toca atar los cabos que unen estas tramas y vuelvo nuevamente a los pasajes de *Travesías* que muestran la primera versión de

²¹⁶ Revista de la Fundación Bigott. Año 4, número 17. Junio/julio, 2007. Aquí se reproducen los fragmentos del 1 al 25.

²¹⁷ Año 1, número 2. mayo-agosto, 2008. Aquí, en cambio, se reproducen del 30 al 51. Saraceni, en su introducción, llamada “Escombros de una mecánica”, llama la atención sobre cómo RCZ trata el tema del cielo: “no está en la palabra que lo nombra, sino más bien, en la falta de nombre que la poesía revela”. Un poco más adelante, el propio poeta agrega sobre *El cielo interrumpido*: “un libro que ha surgido del lento pero rotundo desbaratamiento de un libro anterior, *Mecánica celeste*, levantado a lo largo de casi veinte años de derivas para que, un buen día, se viniera al suelo estrepitosamente. De su ruina nació otro, heredero de su ceniza”. Sea lo que sea, pese a las explicaciones posteriores, a lo William Carlos Williams, queda ahora quedarse en *aquello que en los versos se encuentra* y tampoco puedo dejar pasar que estos trabajos de RCZ tienen un paralelo en las artes visuales en la muestra de Vasco Szinetar –emparentado, además, por la rama materna con los hermanos Márquez– *Deconstrucciones salvajes*: el fotógrafo, tras exponer sus retratos, los tiró al suelo y los arrugó, al punto de casi triturarlos; y sobre esas “ruinas”, de nuevo la palabra, volvió a captar nuevas tomas que generaron un grupo de imágenes melancólicas, rotas, angustiosas, con una intensa carga expresionista, al crear en la desfiguración sus propios rastros nuevos rostros, casi irreconocibles si se comparan con las primeras y originales tomas.

Providence, para así contrastarla con la edición de Angria. Y lo hago porque en las entradas de *Travesías* dedicadas a la creación de Providence –en la misma ciudad– puede captarse más de un detalle significativo. Por ejemplo: el autor, previo a ese largo tramo de escritura poética ya anunciado, escribe sobre los libros que acompañarán el viaje y su escritura, como si de una calistenia se tratara, previa al presentimiento del rapto (Rilke, Mallarmé, Ashbery, Schneider, Quignard, desde luego Ponge). En algunas ocasiones, pocas, la escritura se interrumpe y aparecen algunas citas que podrían estar vinculadas en algún sentido con el tono anímico que RCZ va encontrando en su diario encomendado a la poesía. Aunque parezca paradójico, la fantasía de la preparación y el prospecto que acompaña la mención de estos autores que acompañan el viaje de RCZ vienen a revelar el estado por el que irá su escritura. Cuando refiere un pasaje de la biografía que Schneider le hace Gould, por ejemplo, puede constatarse en esta cita una interrupción en la escritura de *Providence*, pero al mismo tiempo un respiro para continuar:

Gould escribía así, a ciegas, como si se encontrara en la oscuridad, o en medio del frío, la mano crispada en un gesto que él hubiera deseado más exacto, más rápido, la mano como única cosa viva en ese desastre de vivir que con su lucidez de insomne rechazaba irónicamente.

Ese andar por la escritura, así, *a ciegas*, hasta cierto punto podría estar relacionado con la deriva lírica que RCZ registra dentro de sus *Travesías*. El mismo recurso, llama la atención, persiste cuando el autor se traslada desde la ciudad de Providence hasta Montevideo. Tal vez, sí, con menor intensidad, pero sigue persistiendo la aparición de fragmentos de prosa poética, como si ese flujo se estuviera deteniendo lentamente para adentrarse, así lo narra el autor, en la conferencia de Uruguay sobre *Mecánica celeste*, de la cual no hay demasiadas referencias, aunque sí varias notas en tono prospectivo en las que abunda sobre el tema de un proyecto literario fracasado (el tema de la conferencia, justamente). Bien, ahora, para

volver a *Providence*, me gustaría mostrar cómo la escritura de este poemario aparece en *Travesías* mucho más derramada que en la edición de Angria, dominada más por la contención expresiva, la brevedad, la talladura. La entonación, sí, es similar. Los primeros dos pasajes corresponden a *Travesías* y el segundo a la edición de Angria (lo pongo en cursivas para distinguirlos):

Toda la nieve tendida. Tal derroche de telas para cubrir a la dormida que calla. A la soñolienta. A la hecha de piedra. A la casada con el silencio bajo manojos de zarzas oscuras y de ramas secas. Abandonada por los pájaros. Pálida. Sin sangre. Desconocida.

Hace menos frío, es cierto. Pero la mano todavía golpea sin respuesta y la lámpara derrocha sus aceites alumbrando nada. Es larga la noche de la durmiente de sueño pesado como losa. Es largo el cautiverio. Larga la hazaña del que esculpe su nombre en la piedra con sus míseros nudillos. Todos te dan por muerta, y tu jardín es ahora un cementerio. Sólo el que conoce tu secreto sabe que estás viva y aguarda, velándote.

Ha caído la noche con sus fogatas invertidas. Sus mil ojos están contemplándote, Providence, abriéndose paso por entre la espesura de la espina de tus bosques. Me guiarán mejor que las lámparas sus luces. Hacia tu orilla remota.

Los dos fragmentos que acabo de referir tienen continuidad dentro del diario y pueden abarcar varias páginas. Bien podrían tomarse estas consideraciones como muy laterales y suplementarias, pero intentan más bien acercar cada vez más al lector a la posibilidad de ver los distintos cursos que puede adquirir una obra y las no pocas preguntas que el mismo autor –y su posible editor– podrían atravesar a la hora de reunir sus poesías²¹⁸. El que se enfrente a *Estancias*, tal vez sin hacer el previo trazo de los hilos que conforman la poesía

²¹⁸ Claro está, de manera parcial, en una antología; o en una edición más amplia. Se ha visto, en el caso de cada uno de los poetas aquí referidos, cómo las consideraciones varían, sobre todo cuando se trata de escrituras que aún no han pasado por un proceso de edición que brinde una visión de conjunto, casi total, sobre sus obras, como ha pasado con Pantin, Rojas Guardia y Barreto. En el caso de Miguel Márquez, por ejemplo, ocurre que no ha editado un libro que recoja varios ciclos de su poesía, pues *La memoria y el anzuelo* es una antología personal y apretada. Con Alberto Márquez las consideraciones son otras, puesto que la mayoría de sus textos ensayísticos permanecen dispersos en revistas y publicaciones digitales. Queda así, abierta, la cuestión. En cualquier caso, para volver a la obra de RCZ, remito los consabidos anexos, allí podrá encontrarse el texto de Saraceni a los fragmentos de *El cielo interrumpido* que aparecen en *El Salmón*. Todas estas cuestiones, sin duda interesantes, abren un espectro amplia de posibilidades para el estudio y la investigación que exceden mis fuerzas y mi ánimo, apenas dejo el repaso de estas trayectorias, suerte de a veces paralelas vistas desde la literatura y la vida amistosa que desencadenó, así sea brevemente, el “Sí, Manifiesto”.

de RCZ, podrá advertir, quizás, lo siguiente: al estar dotados de similar ritmo e impronta sensitiva, *Parte de piedra* y *Mecánica celeste* funcionan, en la edición de Equinoccio, como dos antesalas a *Providence*. Y si *Árbol que crece torcido* y *Estación de tránsito* conforman, como lo dije ya, lo que me gusta llamar un “díptico conversacional”, la versión de Angria de *Providence*, justamente la que aparece en *Travesías*, con *Parte de piedra*, *Mecánica celeste* y *El cielo interrumpido*, forman lo que me gustaría ya mismo llamar el ciclo más "experimental" de RCZ, porque las lecciones del traficante exteriorismo aparecen ya interiorizadas, transmutadas, vertidas en una suerte de "objetividad", en el sentido de que el autor “le habla” a la ciudad providencial, a la piedra, a la "mecánica" de los cielos, pero en el fondo, tal vez, por qué no, su "objeto" *es otro*, más inasible, más inestable y más escurridizo. Ya T.S. Eliot, por cierto, en su brillante reflexión sobre “Hamlet y sus problemas” ha explicado su visión del "correlato objetivo" (bien vale la pena volver sobre el asunto): que la objetividad, más que una fría distancia, consiste en la elección de un “objeto” sobre el cual verter la emociones²¹⁹, pero aunque pueda avizorarse el "correlato",

²¹⁹ El autor de *La tierra baldía*, a propósito de Shakespeare, anota: “Descubrimos al Hamlet de Shakespeare no en la acción ni en ninguna de las citas que podríamos seleccionar, sino en el inequívoco tono que inequívocamente no aparece en la obra precedente. La única manera de expresar una emoción adoptando una forma artística es encontrar un correlato objetivo; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que ha de ser la fórmula de una determinada emoción; a tal punto que cuando son dados los hechos externos, que deben culminar en una experiencia sensorial, la emoción es evocada de inmediato. Si se examina cualquiera de las más exitosas tragedias de Shakespeare, se hallará esta exacta equivalencia; veremos que el estado mental de Lady Macbeth cuando camina dormida nos ha sido comunicado desde antes gracias a una habilidosa acumulación de impresiones sensoriales imaginarias; las palabras de Macbeth cuando se entera de la muerte de su esposa nos golpean como si, dada la secuencia de eventos, fueran automáticamente despedidas por el último evento de la serie. La inevitabilidad artística yace en la completa adecuación de lo externo a las emociones; y esto es precisamente lo que resulta deficiente en Hamlet. Hamlet (el hombre) está dominado por una emoción inexpresable en tanto resulta excesiva por su relación con los hechos tal como se dan en la historia. Y la supuesta identificación de Hamlet con su autor es genuina en este punto: porque el desconcierto de Hamlet por la ausencia de un equivalente objetivo de sus sentimientos, es una prolongación del desconcierto de su creador al hacerle frente a su problema artístico”. Si bien el tema es extenso y por lo demás apasionante, dado que se trata de un fenómeno que ocurre en el teatro –dado que los personajes asumen un papel, lo interpretan y se “distancian”, en los mejores casos– y pasa a la poesía. Alejandro Oliveros también ha reflexionado sobre estas cuestiones y en un ensayo suyo –“Dos dramas de Eugene O’Neill: 1.- El viaje de un largo día hacia la noche”, publicado en Prodivinci– hace la siguiente anotación: “Hasta cierto punto, la pulcritud de las teorías de la modernidad no dejaban de ser saludables. Habían surgido

la literal alusión, lo que está refiriendo directamente, autobiográficamente, diría, es imposible de precisar, sería un atentado a la imaginación y una forma de destruir lo que de poesía y misterio abunda en estas imágenes sutiles, traviesas, escurridizas, como arrojadas a las piedras, a los vientos y a los cielos, bajo la égida de Ponge, unas veces evidente, otras no tanto, pues también hay que recordarlo: estos poemas proseados parecieran habitados por un conjunto de imágenes que de pronto lanzaron al poeta hacia un inquietante silencio. ¿Será por el fuerte bandazo que dio al moverse de un registro a otro? ¿Podrá alguien más, si no el mismo poeta, dar cuenta de ese movimiento *por las bandas*, que bien pareciera como un pase de la psique hacia su zona más *cerrada*? Así lo evidencian, pues, los cantos que componen este ciclo, pues ahí, en ese llamado al que RCZ se abandona, podría encontrarse una respuesta capaz de impregnar con su ritmo las amplias regiones de su prosa. He aquí su rapsódica deriva. En este punto, cabe considerarlo, bien vale deslizar sobre la mesa –como si se tratara de una carta oculta a la que ahora le toca hablar– la inquietud que mueve tanto de lo dicho hasta ahora: si la poesía *solamente* puede reducirse y situarse (sitiarse) dentro del terreno de los géneros literarios y los escándalos *manifiestos*, si la poesía no puede verse *también* –y agregaría: sobre todo– como un asentimiento y una presencia, una vibración proveniente de ese otro terreno, *también recorrido a ciegas*, llamado *psique*, vida anímica,

como una reacción a los excesos del yo romántico, sintetizada en el *dictum* poundiano: “Nada de babosa emoción”. Y su discípulo, T.S. Eliot, añadía que la única manera de expresar las emociones era a través de lo que llamaba correlato objetivo, esto es de manera indirecta. El criterio de la impersonalidad fue el dominante en Inglaterra, Estados Unidos y buena parte de Europa, por cuatro largas décadas. A comienzos de los años cincuenta, el granítico criterio comenzó a presentar ligeros signos de fractura. La irreverencia de poetas como Allen Ginsberg o la originalidad de otros como W.D. Snodgrass, los llevaron a disputar la necesidad de una lírica tan ascética, oblicua, impersonal”. *Aparte*: en lo anterior podría agregarse que la indirección presente en el recurso del correlato puede darle espacio y contener la expresión de la voz, sin la necesidad de caer siempre en la parquedad ascética, la cual posiblemente dependa de otras consideraciones, más relacionadas con la tensión y la intensidad entre el poeta y lo que logra sacar dentro de sí en tanto *forma*. Disponible en: <https://prodavinci.com/dos-dramas-de-eugene-oneill-1-el-viaje-de-un-largo-dia-hacia-la-noche/> (fecha de consulta: 16/09/2019).

o como quiera llamarse, justo ahí, esa zona donde laten *las necesidades* y revienta el canto cuando ya no puede permanecer más agazapado, como un mero y callado goteo. Y lo digo ahora, justo ahora, porque me interesa deslindar a la poesía de la discusión en torno a los géneros literarios, dado que el mismo autor que aquí me convoca en el final de estas indagaciones –junto con Rojas Guardia– me lleva a estos vislumbres, tal vez intuitivos; pero si la poesía tiene que ver con una presencia, un asentimiento y una vibración que hace posible que llegue del ánimo a la boca el canto, es posible empezar a recorrer mucha de la prosa de RCZ –y dentro de esta línea que abre mi baraja que ya sacó recuerdo ahora pasajes de *El dios de la intemperie*– y constatar que muchos *momentos* de sus ensayos y demás prosas reflexivas parecen tocadas por cierto ritmo, cierta imantación, cierto entusiasmo que sin duda hacen presentir que el asiento de sus inquietudes está en la poesía y en una confianza tal ilimitada hacia sus flujos; incluso, al ser aislados muchos de sus textos en prosa y reparar en el ritmo que sostiene todo su tramado expositivo, podrían funcionar como esos pequeños guijarros que RCZ dejó a su buena –según parece– en *El cielo interrumpido*; tal consideración hace comprender y asimilar el trasvase que hay en los libros de RCZ, el desparpajo con el que los “ejecuta”, no como un juez (porque el juicio aquí no tiene lugar, en todo caso el *work in progress* incesante, el juego de variaciones y derivas), sino de modo funambular, lo cual hace entrever cómo se mueve –con qué dinamismo– *esa presencia* en ensayos de tonos más rigurosos e inclinados a satisfacer los petitorios de cierta *doxa* (bastante golpeada en sus bases, por cierto), pero que en cierto momento saben escurrirse por donde la inclinación volatinera así lo llama y siente. Este rasgo lo comparte RCZ con Rojas Guardia y con Barreto, pues son los que de esta galería de poetas que aquí he comentado han estado más proclives a una prosa que de pronto pierde deliberadamente su brida para entrar en una región mucho menos controlada (habría que

agregar a estas consideraciones no pocos pasajes de *La épica del padre*, cierto es). Entonces son estas mínimas certidumbres que aquí asomo las que hacen posible no pocos malabarismos de RCZ: habría que reparar con cuidado en los fragmentos sueltos de *El cielo interrumpido* para constatar nuevamente que la coartada de la suspensión hace que el autor encuentre otra variante de su voz que lo hace adentrarse desde *eso que se da de antemano fallido*. Saraceni, al entrar en esa región paradójica, percibe que la palabra poética de RCZ “se sacrifica en su intento de registrar la vastedad celeste y de cómo lo inevitable del lenguaje –su laguna, lo no dicho– constituyen la ocasión para que el poeta escucha el cielo en la página en blanco”²²⁰. Sí, *escuchar el cielo en la página en blanco*, dejar de mirarlo o tantearlo en su lugar natural para intentar hacerlo venir como sonido, de nuevo, vibración presentida que el poeta identifica con la providencialidad (el cielo y las piedras que cantan *en una ciudad*). Un fragmento de estas interrupciones que encontraron su decir anuncian: “Aprendemos a levantar la voz desde lo árido. Cielo, cómo sueñas ahora a dicho terrenal y adusto, a cosa magra, santa reservada”. Y otro: “No se puede intentar la narración de unos prodigios. Tampoco su descripción. Ni su alabanza. Sólo queda hablar de su imposible. Así se lo revela, diciendo su indecible”. Así es dado considerar una diferencia con respecto a los pasajes de *Providence* vistos hasta los momentos: aún, diría, compartiendo cierta tonalidad común, aunque en una muy mínima medida, el empuje reverente, “providencial”, celestial, ha cedido, sin duda, para darle espacio al habla del fragmento y la imposibilidad (la voz y lo árido, el habla que revela su imposible). Para buscar el encantamiento en su momento más fuerte, insisto, hay que volver a las dos versiones de *Providence* y asomarse a *Mecánica celeste* y *Parte de piedra*, es decir, toda la escritura previa al “cortocircuito expresivo” (RCZ *dixit*). Hace poco anoté la palabra *momento* y quizás *el movimiento* que he

²²⁰ *El Salmón*, “Escombros de una mecánica” (op. cit. p. 38).

intentado describir –asociado a la palabra vibración– tiene que ver con la espera sin esperanza *de ese momento*, así como la sorpresa de su partida, ahí donde anida el “cortocircuito” y el temporal de la necesidad baja, amaina y desaparece; así el *witz* le abre paso a una dicción más discursiva, menos desencadenada; entonces, propongo, para seguir constatando la unidad de *feeling* que noto en esta segunda región de la poesía escrita y publicada hasta ahora por RCZ, volver a la edición de *Estancias* y hacer el siguiente ejercicio: leer un poema de *Parte de piedra* y otro de *Providence*, uno de *Mecánica celeste* y retornar a *Providence*; después, por qué no, podría la ronda repetirse pero con esta variación: ir a *Parte...*, cruzar *Mecánica...* y permanecer en *Providence*; una tercera y última ronda podría consistir en alternar la lectura de un poema de *Parte...* y otro de *Mecánica...*, hasta terminar ambas secciones y desembocar en la versión de *Providence* residente en *Travesías*. Sea cual sea el curso que se elija, es mi conjetura, podrá constatarse la unidad sensitiva que guía esta *segunda región conformada por el aliento de un largo poema en prosa que se ha mostrado por partes, fragmentariamente, escanciadamente, hasta tocar el silencio y la exploración de sus escombros*; tomo aquí una variante más simple de la primera tentativa que propuse y dejo al lector –y su imaginación– el resto:

Parte de piedra

Era, bajo los olivos, la única serena en el declive hacia la playa que azotaba un viento. Todo bramaba en este acantilado verde de Provenza. Niza ardía, era una tarde. Y la piedra confiada sobresalía. Supe cómo triunfaba de la polvareda entre la hierba arrasada. Y el cielo era su látigo. O el amor.

Mecánica celeste

¡Bienvenida, pupila! Claraboya del día que bosteza junto a la noche dominada y se levanta la falda de repente para mirar la luz que se arrodilla entre sus piernas como un río indeciso que alguien acaba de echar a andar, allá, con un preciso golpe de llave. ¡Oh, fuente! ¡Ah, esclusas maravillosas que dan paso a la mañana: contrafuertes del mundo levantado, heredad circunstancial del día vasto que se asoma!

Providence

Ya pienso en tus encajes, y anticipo las fogatas y el oro que rodearán tu cuerpo el día en que te levantes empujada por el hambre y la sed de tus labios clausurados. El día en que te decidas a robar el alimento que ahora pide tu sangre sin que se atreva a sublevarse todavía. Pero ya pienso en tus excesos, en tus danzas, en tus tobillos desnudos floreciendo entre la hierba.

Sé que no es la hora todavía.

Pero me adelanto a tu alegría al reencontrarme con el mar: tus bodas con la luz, tus gulas animales, los muslos de bronce del calor una mañana, redondos, sobre ti.

Rodeo y montaje, entonces, montaje y rodeo, buscando el *punctum* que atravesase estas tres obras que no en vano se editaron *juntas*: puede cambiar el objeto, o el correlato que las anima, pero se trata de un mismo dinamismo expresivo apasionado que logra encausarse, hasta la llegada del silencio, aunque estos registros que he expuesto, ya no de forma paralela, sino yuxtapuesta, para hacer más evidentes sus vínculos y zonas de contacto fecundo, pudieran responder en gran medida a la *mecánica* del collage: los papeles cruzados, las líneas y las tipografías encontradas, los rasgos del tiempo y las rasgaduras manuales, las estampillas y los sellos, puestas en relación de contigüidad, componen *una naturaleza* (un paisaje, sí), presto a ser recorrido, tal y como yo lo he intentado hacer con estas obras llenas de sugerencias tentadoras:



(RCZ, fragmento de collage reproducido en la portada de *Travesías*)

Apéndices²²¹

²²¹ Esta sección refiere un conjunto de textos alusivos a Tráfico, su manifiesto y los poetas que lo conformaron. Muchos los he encontrado en la red, los archivos de *El Nacional* y en la frecuentación de las más variadas bibliotecas, puestos de libros, remates; otros documentos han sido enviados por los mismos poetas, quienes siempre estuvieron dispuestos a colaborar conmigo en este sentido, tal es el caso de Rojas Guardia, y Pantín, quien me prestó por mucho tiempo una voluminosa carpeta con los archivos de Tráfico, desde las minutas del grupo, hasta recortes de prensa, cartas, textos afines; no todos estos materiales están aquí reproducidos, pues forman parte de un libro sobre el grupo que está en proyecto desde hace décadas; yo apenas tomo de ese archivo los textos que van acordes con mi investigación traficante y los cruzo con los ya mencionados al principio.

Escombros de una mecánica

POR GINA SARACENI

Abordar *El cielo interrumpido* de Rafael Castillo Zapata significa enfrentarse con una suspensión, con algo que quiso ser y no alcanzó a hacerse, con una construcción que, en su voluntad de levantarse, asumió la impotencia y el derrumbe de su propia voz.


Se trata de un conjunto de fragmentos que surgen de los escombros de un libro anterior —*Mecánica celeste*— nunca terminado o, más bien, que fue escrito para ser demolido, para devenir-borradura de sí mismo, escritura del desastre, desastre de la palabra derrotada por su propia insuficiencia ante el intento de “decir” el cielo.

Historia de un “cortocircuito expresivo” que conduce, según su autor, a “la renuncia a un modo grandilocuente de decir, de describir, de intentar fijar lo huidizo del cielo” y que funda otra voz, ahora, modesta, parca, “desnuda de lujo”, “sin alardes”, balbuciente. Voz-escombro, que se “levanta desde lo árido”, desde un paisaje extenuado, reducido a tierra y a piedras, para arriesgarse a hablar de otro

modo, sin la pretensión de restituir algo de ese cielo, sino, más bien, a sabiendas, de que nombrarlo significa su destitución.

Ese lugar intraducible que es el cielo ahora se aborda mediante un acercamiento torpe, aproximado, insuficiente de la lengua que, a pesar de su “ruina radical”, no renuncia a nombrarlo, a nombrar lo indecible que lo conforma.

Historia también, la de este libro, de cómo la palabra poética se lava a sí misma, se depura, se vuelve “magra” y escéptica, se sacrifica en su intento de registrar la vastedad celeste y de cómo lo inevitable del lenguaje —su laguna, lo no dicho— constituyen la ocasión para que el poeta escuche el cielo en la página en blanco, en los escombros de ese aparato discursivo fallido, y se proponga desafiar el sentido a través del trazado de otra ruta en su lengua que halla, su potencia expresiva, en la dificultad misma de escribirse.

El cielo entonces no está en la palabra que lo nombra, sino más bien, en la falta de nombre que la poesía revela. 

Toda una vida

El *tiempo hendido* de Antonia Palacios en la escritura de Roberto Martínez Bachrich

Rafael Castillo Zapata

1. *Para desmentir la desmemoria.*

Ante la contemplación de las ruinas de lo que fuera la ya mítica quinta Calicanto de Altamira, escenario magnífico de los encuentros y desencuentros anímicos y creativos que constituyeron el taller literario conducido por Antonia Palacios entre finales de los años 70 y mediados de los 80, un fragmento primordial, sin duda, de nuestra historia cultural contemporánea, a Roberto Martínez Bachrich, el biógrafo empecinado de la autora de los *Textos del desalojo*, no le queda otra que exclamar, entre hiperbólico y pesaroso, frente a ese vasto espacio cruelmente desalojado, lo siguiente: “Aquí no hay espacio para la memoria. Memoria oscurecida, memoria desterrada. Borrón y cuenta nueva: gesto dominante de un país, todo él, un poco en ruinas, deleznable, sin sostén” (*Tiempo hendido*, 320).

Por fortuna para nosotros, y para el propio Roberto Martínez Bachrich, *Tiempo hendido* (Caracas, Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2012) es un maravilloso desmentido a esa supuesta desmemoria nuestra: *Tiempo hendido* es un libro que nos sirve y nos ha de servir, en principio, para desmentir nuestra desmemoria. Eso me propongo insinuar.

Hay dos máquinas de memoria que se han echado andar entre nosotros en los últimos años y que, a mi modo de ver, son dos de las más dichosas empresas culturales de este siglo XXI nuestro, tan desastrado y desastroso. Una es la extraordinaria aventura anamnésica de la revista de poesía *El Salmón*. La segunda es la no menos consistente y afanada Biblioteca Biográfica Venezolana de El Nacional, capitaneada por Simón Alberto Consalvi.

Pues bien, el *Tiempo hendido* de Roberto Martínez Bachrich fue, en sus inicios, un proyecto emprendido para esta segunda empresa memoriosa, raigal y crucialmente venezolanista: su libro iba a ser una biografía de Antonia Palacios, con las dimensiones modestas en volumen, aunque no en sustantividad y contundencia, que se estilan en esta potente colección. Pero *Tiempo hendido* es un libro que se le fue de las manos a su autor.

2. *Un libro que se va de las manos.*

Se le fue de las manos a Roberto Martínez Bachrich la vida que estaba escribiendo porque esa vida lo arrastró y se lo llevó por delante como un torbellino, y le entusiasmó tanto escribirla que de biógrafo que debía ser se convirtió en novelista e inventó una vida que es un mundo posible tan tenso y tan intenso que exigió volverse más y más extenso. No contento con eso, porque ese mundo lo demandaba, desbordado, *transgenérico*, Roberto Martínez Bachrich tuvo que convertirse también en cronista, en reportero, en crítico literario y yo creo que hasta en poeta terminó por convertirse en el tránsito en trance de escribir esta vida (y no es que no fuera él todo esto ya de manera maravillosa –narrador, poeta, ensayista, cronista al mismo tiempo– sino que por la seducción que le produjo la vida de Antonia Palacios, esa hechicera, Roberto Martínez Bachrich tuvo que trastocar las mismas estructuras de la biografía más o menos convencional y engendró este libro que no podía caber en una biblioteca biográfica decente y respetuosa de los formas y las buenas maneras en cuanto a

género y decoro). Así pues, el libro que se le fue de las manos se le convirtió a Roberto Martínez Bachrich en este *Tiempo hendido* de casi 500 páginas. Un libro que se le va de las manos al autor, un libro que, al mismo tiempo, es un libro que no se quiere ir de las manos del que lo lee. Libro que se va, libro que se queda.

3. Un libro que no nos quiere soltar.

Tiempo hendido lo que quería era huir de la vigilancia de su autor para seducir y aferrarse a los incautos lectores que lo toman entre sus manos: el libro se agarra de uno y no lo suelta (sino es, más bien, que obliga a quien lo toma con las manos a no soltarlo). A mí me pasó así. Me daba rabia tener que dejar de leerlo por cualquier causa doméstica o académica. (Leyéndolo se acentuó mi nostalgia de lector libre, de lector pobre e indocumentado, anónimo; de lector a salvo de las demandas profesionales de lectura en las que me he visto envuelto desde que puse un pie en la Escuela de Letras, y hasta el sol de hoy, de entrañada fatiga mía de Sísifo escriturario).

Éste es un libro vivo, pues. Se escapa de las manos de su autor y se agarra de nosotros los lectores. Esto demuestra lo apasionado y apasionante que es. Para demostrar por qué lo es, voy a permitirme acotar dos aspectos de la sustancia y la composición de *Tiempo hendido* con dos anécdotas.

4. La página perdida.

Cuando el libro ya estaba encuadernado y entregado a algunos privilegiados lectores, Roberto Martínez Bachrich descubrió que se había perdido una página: en vez de la página 254 un diablillo de la imprenta había colocado en su lugar la página 354, que no es lo mismo ni se escribe igual. Cualquiera diría que una página más o menos no sería tan trágico, pero el hecho es que, en un libro tan bien armado como *Tiempo hendido*, esa página faltante era un hueco demasiado vertiginoso como para dejar a salvo el perfecto balance de su equilibrio sintáctico. Aunque esto pudiera decirse, en verdad, de cualquier página de un libro de sus características, en este caso la pérdida era más significativa porque era allí donde William Niño Araque dejaba escurrirse uno de esos comentarios suyos tan llenos de picardía y salpicado de exageraciones amables y grandilocuencias escenográficas, si no cinematográficas, y sin el cual el retrato que va haciendo, moroso y memorioso, cauteloso y minucioso Roberto Martínez Bachrich de Antonia hubiera quedado incompleto:

Antonia era un ser totalmente fuera de serie en comparación con la imagen y la cotidianidad de la mujer venezolana. Ninguna mujer de las que yo conocí tenía la presencia que tuvo ella. Su taller funcionaba como un set cinematográfico. Y ella tenía el talante de una actriz legendaria del cine hollywoodense, de esa transición entre el cine mudo y el cine hablado. Además de ser una mujer extraordinariamente atractiva, era muy inteligente, tenía un gran sentido del humor, era muy sutil: un ser excepcional. Ella era una actriz fantástica. Nosotros éramos sus cámaras. En Caracas, Antonia Palacios es el ser más deslumbrante que ha habido. Era un volcán, indomable, muy especial. Tenía como un estilo muy afrancesado. La manera de utilizar sus joyas –collares sobre collares, latón y oro, perlas originales con perlas de plástico, un estilo propio de ser y vestir, muy femenino. Antonia le sacó mucho partido a su feminidad.

Esta acotación entre frívola e hiperbólica, propia de quien, por amor y veneración, recuerda en clave mitológica a sus seres más queridos y nos regala neta la imagen del aura que despedía siempre la figura de Antonia ahí, con su presencia, llenando siempre de manera desconcertante el espacio que ocupara, muestra además el talante de la amplitud de la incorporación de voces y visiones que constituyen la dinámica y precisa polifonía que caracteriza a *Tiempo hendido*, y señala, por añadidura y como ya dije, la apretada integración de las partes que en su extensión escrita tan bien se parten y se reparten

Yo digo que por eso, por esa diversidad de discursos y de representaciones, *Tiempo hendido* es un libro poliédrico y prismático, y por eso no podemos soltarnos de él: nunca nos aburre, siempre nos tiene preparada una sorpresa. Como dirían los antiguos al referirse a los buenos narradores (Aristóteles sobre Homero, por ejemplo), su relato de la vida de Antonia está lleno de *peripateia* y *anagnórisis*: despliegue dosificado y bien calculado de enigmas y reticencias, de revelaciones y sugerencias; una mina divina.

5. Estilo indirecto libre.

Una de las cosas que me ha costado siempre mucho a la hora de enseñar teoría literaria es hacerme entender cuando intento explicar cómo funciona el llamado *estilo indirecto libre*: ese modo de mención de lo que dice un personaje y gracias al cual el narrador se desdobra y, sin dejar de narrar, nos hace creer que es el personaje quien habla. Este prodigio de simulación e impostación de la voz del personaje en la voz del narrador, que sólo puntillosos y melindrosos artífices del relato, como el gran Flaubert, han logrado desarrollar y llevar a su perfección ejemplar; este prodigio, digo, es el que, muy precisamente, impregna buena parte del relato memorioso que constituye *Tiempo hendido*. Basta leer las preciosas páginas en las que el biógrafo inventa la escena de una pelea entre Antonia y su hija Mariantonia (a la que por ningún medio podría haber accedido de modo confesional, testimonial o referencial, a no ser que fuera mediante la metempsicosis) y nos hace creer, con una patencia irrefutable, que tuvo que ser así aquella conversación decisiva, que aquellas dos mujeres intensas y rabiosamente devotas la una de la otra, madre e hija trágicas, tuvieron que decirse aquellas palabras definitivas. Y lo maravilloso es que en realidad nunca las dicen: esas palabras las dice Roberto Martínez Bachrich, pero las dice de un mundo que uno cree que son ellas las que las dicen, que son ellas las que hablan y no el narrador por ellas. También por cosas como éstas es que digo yo que no queremos soltar el condenado libro.

Por ésta y por otras muchísimas razones. Pero dije que sólo iba a dar dos ejemplos que explican por qué este libro nos atrapa, y ya los di. No obstante, antes de dejar mi perorata quiero añadir otro elemento, ahora sí enteramente personal y que me ataño: y es que si este libro no me ha dejado desprenderme de él hasta no empinármelo de un trago, si lo he gozado y me ha regocijado de cien maneras, al mismo tiempo este libro me ha dolido, me ha dolido duro, porque también este es un libro que duele.

6. Un libro que duele o La herida Tráfico.

Ya conocía yo esta parte en donde *Tiempo hendido* me daba más duro, porque esas páginas precisas me las había facilitado Roberto Martínez Bachrich cuando yo preparaba un seminario sobre el

grupo Tráfico. Fue leyendo el que era, por entonces, sólo un manuscrito, donde me percaté, con doloroso despertar de la conciencia, de que yo le había hecho daño a Antonia y haberle hecho daño a alguien que uno ha querido y respetado tanto, duele, duele mucho y avergüenza. Cuando leí esas páginas donde Roberto Martínez Bachrich, a través de implacables y amargas cartas de Antonia a Carol Prunhöber, muestra la herida traumática que le ocasionamos a nuestra poeta cuando abandonamos Calicanto para armar el zafarrancho de Tráfico, me sentí muy mal conmigo mismo y me embargó una suerte de pena retrospectiva. Y eso que yo apenas estuve unas pocas semanas en el taller de Altamira. Pero esas pocas semanas fueron suficientes para que yo también, como todo el mundo que la conocía, me enamorara de ella. Y, les confieso ahora, yo no quería irme, lo juro. Yo no quería dejar la maravilla que era Calicanto. Pero me dejé arrastrar por la fuerza de mis compañeros a la aventura de aquella conspiración parricida de la que ahora ellos se desmarcan dejándome a mí con la bandera de nuestra cándida comuna poética entre las manos. Cosas de la vida.

En fin, señoras y señores, que por esto también no podía soltar yo este *Tiempo hendido* que me hendía a mí en el mío. Los buenos libros también duelen. Leyéndolo, digamos, exorcicé un fragmento de mi pasado, reconocí el carácter de mi daño y ahora ando digiriéndolo para que me acompañe como aprendizaje y, quizás, con el tiempo, me dé algo de sabiduría. Y un libro que nos hace más sabios, ¿no es un libro ejemplar? Éste, sin duda, lo es. Corran a hacerse con un ejemplar.

Caracas, 12 de junio de 2012

Armando Rojas Guardia, poeta manifiesto

Rafael Castillo Zapata

...la obra de arte sólo tiene valor
cuando tiembla de reflejos de futuro.

André Breton

1

Quiero proponer, de entrada, que leamos el *Sí, Manifiesto* del Grupo Tráfico como obra de Armando Rojas Guardia. Quiero que lo leamos no como una escritura pretendidamente colectiva, donde seis conjurados conjugan sus doce manos para escribir el texto gregario que los congrega para afrontar y confrontar unánimes y unísonos un determinado malestar de la cultura. Quiero que lo leamos como una emanación natural y necesaria del proyecto expresivo que Rojas Guardia había iniciado con su primer poemario, *Del mismo amor ardiendo*, en 1979, y que, luego de la redacción del manifiesto, en 1981, se continúa con la esplendente y contundente armadura de *El Dios de la intemperie*, publicado cuatro años después pero, sin duda, concebido y elaborado a lo largo de esos años donde ejerce su influjo la longitud de onda desatada, en dimensiones divergentes y convergentes a la vez, por la recepción, por una parte, del poemario y, por otra, del propio manifiesto. Como una tajada de carne jugosa entre dos paredones sólidos de masa nutricia, el manifiesto se impregna con las materias conceptuales, espirituales y estilísticas que se comunican entre sí el poemario inicial y el grave y sólido ensayo que, filosóficamente, lo expande y lo continúa. Como lectores, como sujetos distantes y distintos del escritor y del acto de escritura, tenemos el privilegio de leer hacia atrás y de arrogarnos el derecho de poner a resonar la materia del manifiesto no sólo con el texto que lo precede sino también con el texto que lo sucede, como si en su construcción circunstancial el manifiesto se reflejara en el texto que lo continúa y nos permitiera verlo a la luz de lo que esa extraña refracción provoca en nuestra mirada. Como texto de Rojas Guardia el *Sí, Manifiesto* del Grupo Tráfico muestra, entonces, las marcas distintivas del pensamiento filosófico y poético que se elabora pacientemente en ambos libros de borde que él bordea desde adentro y por el medio, *Del mismo amor ardiendo* y *El Dios de la intemperie*.

2

Partiendo de estas premisas, lo lógico sería que a continuación yo iniciara, tal vez, un pormenorizado cotejo entre los componentes de semejante tríada discursiva. Razones de tiempo y de espacio, pero también de gana y de gusto, me lo impiden. Por una parte, está el hecho de que no he alcanzado todavía una perspectiva lo suficientemente profunda y refinada del juego de interrelaciones existente entre los tres textos implicados como para arriesgarme a semejante juego de confrontaciones en un alarde de comparativismo para el que no estoy ni preparado ni dispuesto, al menos por los momentos. Por otra parte, en este momento me interesa más llamar la atención

sobre algunos aspectos teóricos más bien generales que se derivan de una primera lectura provisional acerca de esta interrelación textual evidente y a ello voy a limitar las escasas y breves páginas de este escrito tentativo.

3

En las primeras páginas de *El Dios de la intemperie*, Armando Rojas Guardia afirma la pertinencia existencial y espiritual de la oración en una época en la que la oración, ha caído en descrédito entre los incrédulos. Como creyente, Rojas Guardia se atreve, como él dice, a caer “en el ridículo de proclamar la vigencia de ese extraño anacronismo”, y desafía a su apático auditorio con una afirmación rotunda: “Sí”, dice. “Si me atrevo a ser un mínimo objetante en mitad de ese universo, si tengo la osadía de decir que aquel tipo humano, el orante, tiene cabida en el marco de nuestra contemporaneidad desocupada por los dioses, es sencillamente porque la experiencia más importante de mi vida es ésta: el Dios incómodo de la oración me hace salir desnudo a la intemperie”. Este “Sí” convicto y confeso ya se hallaba proclamado en el título mismo del manifiesto de 1981. También en este momento venezolano las proclamas y los movimientos literarios son presencias anacrónicas: nadie espera entonces manifestaciones públicas de nuevos ideales estéticos proferidos a contracorriente del establecimiento cultural imperante. Por eso, los que comienzan a traficar entonces con una “nueva manera de entender la poesía”, se acogen a la contundencia de ese “Sí” rotundo que es la marca de una esperanza radical en la inminencia del cumplimiento de la promesa que plantean. Como la oración, el manifiesto es también apelación del Otro, del Otro mesiánico que se hace advenir con el reclamo de una palabra confiada que apela e interpela y que, con la fuerza de su invocación, se instala en esa tensión imparabla del cumplimiento que caracteriza a la *potencia activa* aristotélica, impulsión *performativa*, creadora, hacia el porvenir que ella insinúa. De este modo, *Sí, Manifiesto* se inscribe, desde su título mismo, en el ámbito de una experiencia espiritual con implicaciones trascendentales. Rojas Guardia dice que el “arranque de la experiencia espiritual” puede ser entendido “como una salida, como un éxodo”. Como la oración, el manifiesto es esta salida de sí mismo del poeta que escucha la interpelación del Otro en su exterioridad radical y la atiende, abriéndose receptivo a escuchar aquello que en la comunidad de los hombres de su tiempo lo convoca y lo interpela. En el fondo y el trasfondo de la afirmación expositiva del *Sí, Manifiesto* está, sin duda, fluyendo el concepto cristiano, defendido por Rojas Guardia, de una “espiritualidad de la audición”: “Para nosotros –dicen los conjurados de 1981- ser poetas representa salir, en éxodo consciente, del monólogo dentro del cual quiere encerrarse buena parte de nuestros contemporáneos de generación. Creemos que en poesía [...] lo que constituye la clave estética del poema, [...] [es] la forma en la que accede al oído de los otros la voz de una experiencia humana”. Más adelante el manifiesto añade: “[...] optamos por la voz, por la interlocución que pone a circular el poema en el circuito de un diálogo concreto, no con un lector sin rostro, sino con los hombres y mujeres que [...] han perdido la costumbre [...] de escucharse a sí mismos en el vértice unánime de la voz de los poetas”. Y concluye con esta frase ambiciosa que nos pone en el camino de una reflexión crucial sobre los alcances políticos de ese anacronismo que, en los años 80, implicaría la formación de un movimiento literario que sale a la calle con la redacción, una vez más, de un manifiesto. Para los traficantes, en efecto, el poeta habría sido, “antes de que la modernidad nos dejara hablando solos, el intérprete de vivencias colectivas, aquel cuya palabra congregaba los ecos de la ciudad y los caminos”. Este reconocimiento anacrónico del poeta como mediador e intérprete de la experiencia comunitaria en un momento en que, precisamente, la modernidad había empujado a los poetas a aislarse y ensimismarse, sumiéndolos en egocéntricos monólogos autistas, resuena en la misma longitud de onda en la que vibran las más intensas

formulaciones de la ética cristiana defendida por Rojas Guardia en *El Dios de la intemperie*. Baste, por ahora, citar un fragmento consistente y sustancioso como el que sigue: “Si la audición, como base de nuestra vida espiritual y de nuestra existencia ética, no acontece solamente en el espesor interno de nuestro psiquismo sino que es también un fenómeno histórico, en la medida en que la palabra del Dios que interpela se despliega en el acontecer concreto y cotidiano de los hombres (sólo aprehendemos el Tú divino en la presencia insoslayable de los otros hombres, donde ese Tú se encarna), resulta necesario decir que aquel radical acontecimiento cultural al que me refiero viene a ser interpelación dirigida a la escucha existencial, por la cual nos abrimos ante la revelación apostrofante del Otro, que es Espíritu vivo en la historia humana”.

4

Cuando Rojas Guardia escribe estas palabras en 1985, está muy consciente de hasta qué punto el *Sí, Manifiesto* de 1981 está todavía inconscientemente contaminado con elementos del optimismo revolucionario de los años sesenta. Por eso cree oportuno advertir que “un abismo mental casi infranqueable” los separa de “las primaveras revolucionarias” de aquellos años y ya no es posible actuar con la misma “inocencia paradisiaca” de aquel momento en que “todo parecía posible y al alcance de la mano”. Pero esta lúcida constatación, realizada cuando ya los impulsos más vehementes del movimiento promovido por los traficantes se habían remansado y la experiencia creadora de cada uno de sus integrantes los empujaba a confrontarse con la dura realidad de los límites de su propia praxis, no invalida, ni mucho menos, los alcances emancipadores de la propuesta central del manifiesto. El propio Rojas Guardia lo reafirma en *El Dios de la intemperie* al señalar que el cristianismo reconoce la precariedad de las condiciones del hombre contemporáneo por resolver el doloroso reclamo de la pregunta acerca de la justicia, pero que es precisamente ese reconocimiento el que le permite, al mismo tiempo, alimentar un *optimismo trágico* gracias al cual es posible todavía “atreverse a apostar” por una “nueva infancia de la esperanza”. Reclamando el poder y la vigencia de la “reserva utópica” del cristianismo, Rojas Guardia reescribe en 1985 el *Sí, Manifiesto*, desde una nueva perspectiva, si se quiere, más realista. *El Dios de la intemperie* es, en este sentido, un segundo manifiesto, más lúcido y más contundente, de un poeta que asume el anacronismo de la oración y de la manifestación para expresarse, ahora, desde un ensayo que modula la vehemencia de la proclama desafiante con una formulación más pausada y más cuidadosa de unos ideales que de 1981 a 1985 no han variado apenas en su sustancia ética y política. De cualquier forma, al final del *Sí, Manifiesto*, los traficantes de la hora álgida acompañaron a Rojas Guardia en el reconocimiento de su propia precariedad. Allí reconocieron, en un cierre que es al mismo tiempo una apertura, que no podían intentar otra cosa que “sincerar al máximo la relación del poeta con Venezuela”, sin impostar la voz, hablando desde su condición de “hijos de una clase media cuyos paradigmas” vivían, entonces, “mitad como cómplices y mitad como renegados”.

5

Hay una formulación especialmente seductora en *El Dios de la intemperie* que me gustaría colocar al final de esta desencontrada reflexión. Dice así: “La espera consiste en dilatar de tal manera la calidad interior del escuchar, en aquilatar de tal modo la atención, que un nuevo tiempo espiritual se nos imponga solo, desequilibrando la incansable diacronía de nuestra cotidianidad moderna, subvirtiéndola e introduciendo en ella la gracia de una lentitud expectante”. Si el *Sí, Manifiesto* sigue siendo un texto vivo es porque, en tanto que promesa de una poesía capaz de alcanzar la

reconciliación final del deseo, está signado por la gracia de una lenta expectación del porvenir revolucionario que se dispone, como leemos en *Del mismo amor ardiendo*, “tenso hacia el final sin nombre” que anuncia la insurrección de la belleza futura.

Junio de 2015.

Armando Rojas Guardia

Mi generación debe enjuiciar a los poetas del 60

■ Con dos libros recientemente publicados, se atreve a confesar que se ha reconciliado con los cuatro rostros de su marginalidad y que los poetas de los años 60 se olvidaron de la historia

Santos López

"Hace tiempo que me reconcilé con la marginalidad de mi destino personal". Comienzo a escuchar la voz de Armando Rojas Guardia en medio de la sala, tragado en un sillón, entre toses. "He estado muy mal en estos días", alcanzamos a oír.

"Y ¿qué otra cosa es la enfermedad sino un aprendizaje de los límites?", repito dentro de mí uno de los pasajes de *El Dios de la Intemperie*.

De Rojas Guardia acaban de aparecer en estos días dos libros: *Yo que supe de la vieja herida* (poemas), publicado por Monte Avila, y *El Dios de la Intemperie*, (ensayo testimonial), editado por la novísima Editorial Mandorla de Juan Liscano.

En este último libro, Rojas Guardia propone un (su) recorrido espiritual, interior, donde él hace de guía y talismán al mismo tiempo. Su Dios se impone o reina, no por la fuerza del dogmatismo, sino gracias a su poder mágico; poder que se traduce en fuerza para revelarse, descubrirse con la palabra.

—Creo que en "*El Dios de la Intemperie*" tú haces como Edrás, cuando recuerda la revelación hecha a Moisés: "Estas palabras, dice Dios, tu las transmitirás, y estas otras tú las buscarás". ¿Cuál es esa palabra que tú quieres conseguir o representar en este libro?

—Lo que busco en *El Dios de la Intemperie* es una palabra caracterizada por dos notas esenciales: primero, una palabra que nazca de ese punto ígneo de intersección, donde se cruzan la experiencia y el lenguaje; y segundo, una palabra que se caracterice por ser la epifanía de la voz de un hombre que habla a otros hombres. Yo aspiro en este libro a elaborar un lenguaje radicalmente distinto, que nazca de la experiencia concreta y particular.

—En el prólogo que hace Juan Liscano a este libro refiere que tú mismo has calificado esa experiencia como una errancia, la representación de un éxodo...

—La experiencia de un nómada del espíritu, en el sentido de alguien que rechaza como contrario a su ética personal, que es mi caso, toda instalación, toda comodidad

espiritual, toda seguridad, y lo que intenta ofrecer a los otros es precisamente la errancia de su desamparo y de su intemperie.

Poesía de la vida cotidiana

El nombre de Armando Rojas Guardia, en poesía, remite al Grupo Tráfico. Desde el nacimiento de Tráfico y su manifiesto, Rojas Guardia intentaba elaborar un nuevo tipo de lenguaje poético que se aproximara a lo urbano, a lo citadino y cotidiano. Así lo señalaban sus enunciados.

—Al terminar de leer "Yo que supe de la vieja herida", la primera interrogante que se me impuso fue: ¿Qué pensará Rojas Guardia del lugar común dentro de la poesía? ¿Lo asumes como un reto?

—A mí se me presentó el problema de la relación con el lugar común, también por el hecho de que lo que intentábamos crear en Tráfico era una poesía de la comunicación y a su manera específica, de sentir del mundo. Todo eso implicaba encontrarse de frente con el lugar común. No podía huirle porque hubiera sido desleal con el espíritu de lo que quería aportar en poesía, pero no quería asumirlo críticamente por razones obvias. Lo que intenté fue reelaborar, redimensionar el lugar común; aceptar los clichés y estereotipos de la manera de sentir del hombre común para jugar con ellos tierna e irónicamente.

—¿Crees que lo lograste?

—Yo creo que sí. Porque frente al común denominador de una poesía tan enrarecidamente abstracta, donde hay ejemplos notables de una alta química verbal, la única manera de neohumanizar la lírica venezolana, de inyectarle humanidad caliente y concreta era no temerle al lugar común y relanzarlo en el poema para que el lector sintiera que la poesía estaba comenzando a acercarse a nombrar más específicamente la vida cotidiana.

—Tú señalabas en la presentación de una *Mínima Antología de Jóvenes Poetas Venezolanos* ("Imagen", noviembre 1984): "La poesía que realiza la mayoría de los poetas venezolanos cuya edad es menor de 40 años no representa una auténtica ruptura respecto a la elaborada por la principal corriente lírica de la generación de los años 60". ¿Crees que las generaciones se plantean expresamente determinadas búsquedas en su tiempo?

—Sí. Lo que caracteriza esencialmente al hecho generacional es la búsqueda común, diferente a la de las generaciones anteriores. En ese trabajo que citas yo asumía con cierto espíritu crítico, y aceptando las limitaciones del caso, el planteamiento generacional de Ortega y Gasset. De lo que se desprende que el hecho generacional implica una simbiosis entre la edad biológica y los acontecimientos históricos.

—En ese mismo trabajo insistías: "podemos decir

que la poesía venezolana escrita por la mayor parte de los creadores que, cronológicamente vienen después de los 60 no representa en verdad una fractura de aquellas particularidades expresivas de la lírica que en aspecto generacional la antecede". ¿En poesía, como en plástica, no es más exacto hablar de una continuidad, de un fluir?

—Yo creo que se debe hablar de las dos cosas, que no debe haber una especie de militancia terrorista por la ruptura en poesía. Hay poetas que dentro de una generación continúan y profundizan lo adquirido estéticamente por generaciones precedentes; de igual manera hay poetas que se sienten convocados a cuestionar críticamente la herencia estética que recibieron. Ninguna de las dos posturas tiene una parcela privilegiada de la verdad. Simplemente, uno como poeta se adscribe a una de ella, respetando profundamente la otra opción.

—¿Es prematuro enjuiciar, en este caso, el legado de la generación del 60?

—No. Creo que no. Yo milito a favor de la idea de que los poetas de mi generación deberíamos procesar críticamente el legado teórico y práctico, ideológico y procedimental que heredamos de la generación del 60.

—Y ¿Cuál sería uno de esos tantos procesos que hay que hacerle a la generación del 60?

—Esta fue una generación que con algunas brillantes excepciones se propuso mayoritariamente modernizar y universalizar la lírica venezolana. Lo que ocurre es que al querer poner a latir la poesía venezolana al ritmo del corazón de la gran poesía moderna occidental, los poetas del 60 tendieron a concebir la palabra poética moderna como mera magia verbal, como alquimia lingüística, que trasciende lo inmediatamente fenoménico para alcanzar una transustanciación de la realidad, transustanciación mágica, y en este sentido se les olvidó la historia. Lo que yo propongo e intento es una vuelta no exclusivista ni dogmática, pero vuelta al fin a esa historicidad olvidada en poesía.

Armando Rojas Guardia permanece como un bocado del sillón. Apenas si se mueve para aplacar la tos, la enfermedad, uno de sus rostros: "Hace tiempo que me reconcilé con la marginalidad de mi destino, marginalidad que tiene 4 rostros. La marginalidad del poeta, en un país que no propicia estados de conciencia donde se haga posible esta experiencia; la del cristiano, en un medio en que intelectual cristiano es un binomio semántico atípico, excéntrico y exótico; la del homosexual, en una sociedad falocrática y machista; y la del paciente psiquiátrico que ha experimentado en sí mismo la realidad policial de la psiquiatría institucional. Hace tiempo me reconcilé con esta cuádruple marginalidad. A lo que en el mundo tengo más temor es a no estar a la altura de la misteriosa y extraña dignidad de ese destino."

Tráfico: un balance²²²

Miguel Márquez

I. El conjunto de poetas que nos agrupamos bajo el nombre de Tráfico fue el producto de diversos factores, entre los cuales vale destacar, por ahora, los sólidos lazos de amistad entre los integrantes, y la común participación en un proceso literario que comienza en los talleres del Celarg, pasa por el taller Calicanto y concluye en una Estética grupal que tuvo como rostro más visible el manifiesto que publicáramos el año 81.

El marasmo acrítico que parecía consustancial a los poetas que comenzamos a publicar a mediados de los 70, sin tomar en cuenta elementos más generales, estaba determinado, a mi juicio, por algo no menos poderoso: el deslumbramiento ante la poesía de los creadores del 60. Cadenas, Crespo, Silva Estrada, entre otros, eran leídos por nosotros con una morosidad que fundamentaba, ante todo, el reconocimiento explícito al alto nivel de su escritura. Continuar por la senda abierta por ellos, además, parecía ser lo más natural para acceder al fenómeno poético. Veíamos e interpretábamos el mundo con sus ojos; valorábamos la poesía a partir de unas premisas incuestionadas, puesto que estaban más allá (¿o más acá?) de nuestro alcance. En este sentido, nuestro acercamiento a la poesía seguía los pasos del rito iniciático, y quizás por eso en los talleres (en los buenos) existía cierto carácter religioso de la escritura. Esta relación me parece importante subrayarla, ya que el gusto nuestro por esa poesía, nos revelaba algo: esos signos, vistos ahora, de alguna manera nos interpretaban, decían algo con lo cual nos identificábamos. Esa escritura le daba voz a una modernidad de la que nosotros también éramos parte, y plantearnos el salir de su órbita, como lo hicimos, de una forma abrupta, radical, no sólo nos situaba frente a un quimérico arranque a partir de cero sino que nos abría las puertas a un problema mayor: volver atrás, a un tiempo donde la palabra no había sufrido aún los embates de la crítica, a las ingenuas creencias del realismo. Esto no lo tuvimos en cuenta a la hora de escribir el manifiesto. Nos interesaba afirmarnos, expresar lo que sentíamos como exigencia del momento: el lugar de la historia en nuestros textos. Pero me estoy adelantando demasiado, regresemos.

Como telón de fondo de esa lenta toma de conciencia que nos llevó a la conformación del grupo, estaban: la crítica literaria de cuño marxista, con su interés por una lectura que no se detuviera exclusivamente en el estudio de la arquitectura verbal de los poemas (función predominante del taller) y se aproximara a una lectura más amplia, que prestara oídos al nivel ideológico de los textos; la experiencia nicaragüense de Armando Rojas Guardia, donde se confronta con el exteriorismo de Ernesto Cardenal y, a través de éste, con la poesía norteamericana; la polémica sobre las generaciones que tuvo lugar en las páginas del “Papel Literario” de El Nacional; las voces aisladas que surgían de pronto para alertar sobre los peligros de una literatura afincada en lo formal, cercana al silencio y al vacío; por último, el cansancio ante una poesía, la nuestra, que presentíamos por la vía del agotamiento, repitiendo sin más los cánones de los sesenta.

Poco a poco fuimos llegando, por un lado, a una conclusión elemental: éramos una generación distinta y, por otro, a una constatación inquietante, por decir lo menos: no teníamos rostro. Y los rasgos de nuestro carácter comenzaron a modelarse con la incorporación a nuestro discurso de categorías heréticas para la poética dominante, tales como: la historia, la cotidianidad, lo urbano, lo conversacional; así como en la lectura de autores latinoamericanos que no circulaban en los

²²² Disponible en: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHAH06marquez.htm> (fecha de consulta: 29 de septiembre, 2019).

ambientes literarios; como también con el distanciamiento de la poesía francesa y la cercanía a la poesía española y norteamericana.

II. ¿Fue la idea de Igor, de Armando, de Yolanda? Poco importa, estaba en el ambiente y prendió rápido. Pronto nos encontramos en nuestra sede (el nombre de la fuente de soda habla por sí mismo: “El León”) y de allí al manifiesto no hubo más que un paso, pero un paso meditado. El título (“Sí, manifiesto”) habla de ese intervalo en el cual calibramos la conveniencia de aparecer en público con un discurso (el manifestante) que en el contexto de los talleres, de la entrega total a la artesanía del texto, del individualismo creador, del gusto formalista, del escepticismo, iba a resultar anacrónico y disonante. Esto nos entusiasmó, no sólo por su carácter irritante sino por algo más decisivo: ese discurso (a pesar de emparentarnos –en la forma de aparición– con el grupo de escritores del cual queríamos tomar distancia; y a pesar también de vislumbrar los riesgos que todo manifiesto entraña, en especial: sus límites programáticos), ante todo, y era lo que afanosamente buscábamos, nos daba cohesión, plataforma común, en una palabra: cuerpo.

El tono del manifiesto era enfático. Nuestro proyecto: acercarnos a esa calle que quedaba como material de desperdicios en esa “abolición de la historia” llevada a cabo por la línea más influyente de los poetas del 60. Material residual, exiguo, en medio de la noche gerbasiana. Nuestra fuerza mayor: la negación: del textualismo, del trascendentalismo, del poeta chamán, del poeta solitario, del ahistoricismo, del hermetismo. Y nos opusimos a éstos: rescatando la figura del escritor comprometido con los problemas de su tiempo; proponiendo una poesía que, con el deseo de reencontrar los hilos perdidos de la cotidianidad, llamara a las cosas por su nombre; insistiendo sobre lo necesario de una poesía de la comunicación. Su debilidad: la certeza aparente que surgía de ese planteo de oposiciones; puesto que el proyecto concreto, en cuanto a la práctica poética se refiere, era un norte sinuoso apenas alumbrado por lo que llamáramos, a falta de otro término, “realismo crítico” y cuya metáfora más afortunada fue “la calle”. Al manifiesto podemos tomarlo como el punto de partida del grupo, pero de ahí hasta su disolución se desarrolló un proceso reflexivo, de autoconciencia, que nos colocó, después de la etapa idílica inicial, frente a la complejidad del fenómeno que habíamos puesto en marcha. Dicha complejidad, es cierto, se llevaba mal con la claridad de nuestro inicio. En el manifiesto había demasiadas respuestas para darle una habitación a la duda, y en este sentido su carácter normativo era dogmático. El problema surgía al constatar cómo algunos se iban alejando “peligrosamente” del proyecto (que si bien no especificaba la forma y el contenido preciso de lo que debería ser nuestra escritura, sí establecía parámetros claros en relación a lo que no debería ser) u otros comenzaban a sentirse constreñidos por el espíritu y la letra del mismo. La poesía refutaba la teoría y si en algún momento coqueteamos con la figura del censor, bien pronto adoptamos el camino inverso al de Procusto: dejar que la experiencia organizara el mundo a su manera, y si las extremidades de nuestro cuerpo no cabían en el lecho, la respuesta era sencilla y angustiosa: teníamos que inventarnos otra cama. Si no se toma en cuenta dicho proceso –que bien se puede encontrar, como casi todo lo nuestro en la prensa–, la experiencia de Tráfico se amputa y reduce a un momento (el inicial) que no me parece el de mayor valor y significación. Ya que sólo registrando dicha evolución es posible comprender nuestros esfuerzos por no caer en el realismo chato, y es lo que me parece más importante (por la magnitud del reto y su vigencia), el legado de la modernidad, nuestra herencia irrenunciable, con el reclamo de ese presente insatisfecho, para dar lugar a una poesía que refleje nuestra circunstancia histórica, nuestro universo cotidiano. No regresar a las ingenuas creencias del realismo, pero tampoco instalarnos en la matriz esencialista del idealismo. Buscar la historia, el país perdido, pero no para verlo ni recrearlo con el soneteo. Esta tensión es la que no se encuentra en el manifiesto y es la ausencia que, con razón, ha dado mayor pie a los equívocos.

Sin embargo, el diagnóstico era correcto: la mayoría de los creadores de la poesía dominante de aquella generación o de la nuestra, estaban envueltos con el manto de Apolo. Protegidos de la

ciudad hostil y viendo, quizás para su suerte, pájaros luminosos de otros cafetales, misterios extrañísimos, imantaciones sublimes de palabras, el país les pasaba a su lado como una presencia fantasmagórica. Pero no hace falta acudir a la caricatura para afirmar, con Joaquín Marta Sosa, que el mérito de Tráfico y Guaire consistió y consiste en ampliar los registros, en democratizar el discurso poético, en abrirle otros horizontes de posibilidades al decir, al mirar. Desnaturalizamos una óptica, desmontamos una axiología y al ubicarla en el momento histórico en el cual surgió (donde la meta fundamental era modernizar el discurso) tomamos la distancia necesaria para comprender nuestra propia situación. Pues algo parece claro: nuestra circunstancia es bien distinta. La Venezuela que hemos vivido los de mi generación es otra y su característica es el predominio de lo urbano. Del pasado agrario (de ese tiempo que la generación que nos precede guarda frescos recuerdos y que se expresa de forma magnífica y dramática en *País portátil*) no conservamos más que el anecdotario sabroso y aburrido de nuestros padres. Y esta situación es la que fundamenta, a mi manera de ver, las exigencias de la época: ver este mundo, interpretarlo, organizarlo. Un mundo contradictorio, que guarda en sus costumbres valoraciones e ideales que pertenecieron a nuestros abuelos, que aún no se moderniza plenamente y lleva consigo tiempos históricos diversos. Este mundo, levantado por las torres del petróleo y a punto de derrumbarse por las mismas, es el que reclama nuestra mirada, el que exige de nosotros respuestas diferentes. Es por esto que Tráfico y Guaire, en la medida que simbolizaron –incluso con sus nombres– una mirada contemporánea, una mirada cuyo interés explícito es el presente, sigue manteniendo su vigencia, más allá de habernos disuelto y más allá también de que podamos darle forma a esa exigencia.

III. Ya entrados en el terreno de la especulación, me pregunto si hubiéramos logrado esa misma repercusión que tuvimos en el ambiente intelectual de nuestro país de no haber escrito el manifiesto. La respuesta me parece obvia: jamás. A Venezuela no le importan los poemas, los textos no son noticia. Con ese manifiesto dijimos “aquí estamos” y llamó la atención, “movió el suelo”, por la sencilla razón de que atacaba directamente no a la “poética dominante” o cuestiones por el estilo sino a los poetas del 60 y aquí, eso sí, en este país amante del boxeo (yo incluido, por supuesto) cazar una pelea es un “tubazo” periodístico. A esto se debió nuestro “éxito”. Mas la aparición del grupo Guaire, así como de otros grupos menos conocidos y también de la existencia de poetas aislados que tienen a lo urbano, lo cotidiano, lo conversacional, etc., como puntos de referencia de su quehacer poético, confirma que lo planteado por nosotros no era un puro boom orquestado por los diarios. Más aún: allí están los libros que han sido producto de ese horizonte de posibilidades que antes señalaba. ¿Acaso son poesía de la experiencia, conversacional, exteriorista, del yo, de circunstancia? Quién sabe, ya lo dirán los críticos. Pero lo cierto es que son otra cosa y esto, al menos, ya es algo, ¿no creen?

La poesía jamás se queda inmóvil

Miguel Márquez

Hace treinta y tres años publicamos en la revista Zona Franca, que dirigía Juan Liscano, el manifiesto del grupo Tráfico. Su título era “Sí, manifiesto”, y su lema: “Venimos de la noche y hacia la noche vamos”.

Hoy, 19 de noviembre de 2014, en la bella, conspiradora y querida ciudad de Mérida, quiero agradecerle a Gonzalo Fraguí, a Pausides Reyes, a Alberto Rodríguez Carucci, que me hayan invitado a hablar en homenaje a Tráfico, dentro de un contexto específico de esta feria del libro que rinde homenaje a los grupos literarios del siglo XX.

Antes de iniciar propiamente la exposición debo aclarar y referir algunos asuntos. Primero, de las tres acepciones del diccionario de la Real Academia, creo que una es la más adecuada a nuestro propósito y dice: “Acto o serie de actos que se celebran en honor de alguien o de algo”. A su vez, de las varias posibilidades en relación a lo que del honor se trata, me parece que la idea de destacar, de colocar a algo en el sitio que le corresponde según la estima obvia del convocante, creo que es la más pertinente. Y esto me permite celebrar esta iniciativa desde la memoria colectiva de nuestra tradición intelectual, pues bien sabemos el número abismal de nombres y de obras que en nuestras letras pasan al limbo con una rapidez asombrosa. En este sentido, creo que las bienales literarias y esta misma Filven han tenido el buen criterio de homenajear a autores, para estudiarlos, tenerlos presente. Por esta razón, aplaudo en esta oportunidad al creador del libro *El quiriminduña de los ñereñere*, es decir, a mi amigo César Chirinos, homenajeados de esta Filven 2014. Segundo, si estoy aquí y con todo mi agrado, es porque lo considero una responsabilidad, en el entendido de responder a esta invitación, a este homenaje, como escritor comprometido con las políticas que puso en práctica Hugo Rafael Chávez Frías desde que llegó el pueblo al poder, y como alguien que todavía lee las páginas de ese manifiesto del grupo Tráfico con un gran entusiasmo; similar al que viví hace ya treinta y tres años. Tercero, si estamos hablando entonces de un homenaje que busca colocar al grupo Tráfico en el sitio que le corresponde dentro de la escritura del siglo veinte venezolano, y de este modo evitar que la barcarola del olvido haga su trabajo con la eficacia que la caracteriza, necesario es decir que, además de ser el nombre de un colectivo, expresa también a quienes en él participaron, me refiero así a los magníficos creadores: Armando Rojas Guardia, Yolanda Pantin, Igor Barreto, Rafael Castillo y Alberto Márquez. Con la particularidad siguiente: la presencia de Armando fue decisiva en más de un sentido, en el aspecto ideológico, político, ético, histórico, filosófico. Y quiero aquí recordarlo como al elemento aglutinante, pero sobre todo recordarlo como a un autor fundamental de nuestras letras.

Aclarados estos puntos, creo obligatorio saber de qué hablamos cuando hablamos de Tráfico, sobre todo para informar a un público más joven y más amplio. ¿Qué proponía?

El repertorio era ambicioso: uno, que el poeta regrese al mundo de la historia, a la vida concreta de los hombres y mujeres; dos, salir del esencialismo y de los ismos dominantes para el momento (telurismo, surrealismo, magicismo, trascendentalismos, etc.); tres, reconocer públicamente de dónde sale esta necesidad del movimiento, así decía el manifiesto: “nace de una necesidad poética – política– histórica, la necesidad que atraviesa nuestra Venezuela de hoy, confundida entre el marasmo y el derroche, entre el lujo fastuoso y las carencias apremiantes de la capa marginal”; cuatro, ir metafóricamente al centro de Caracas, a las ciudades satélites, al interior entero, al pueblo

y su manera de sentir y de pensar, saliendo de esta manera de la geografía política del este caraqueño; cinco, una respuesta crítica al medio estético socio-cultural; seis, otro tipo de poeta, oigamos: “Para nosotros ser poetas representa salir, en éxodo consciente, del monólogo dentro del cual quiere encerrarse buena parte de nuestros compañeros de generación. Creemos que en poesía no es la rotación de los signos en el texto lo que constituye la clave estética del poema, sino la forma en la que accede al oído de los otros la voz de una experiencia humana”; siete, un diálogo con “los hombres y mujeres que en la fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han perdido la costumbre (costumbre secular que extravió el rumbo) de escucharse a sí mismos en el vértice unánime de la voz del poeta”; ocho, ubicarse en una tradición literaria latinoamericanista, así dice: “El poeta, antes de que la modernidad nos dejara hablando solos, era el intérprete de vivencias colectivas, aquel cuya palabra congregaba los ecos de la ciudad y los caminos. En América Latina, sobre todo, ¿qué escandalosa "profesionalización" del oficio poético quiere separarnos ahora de la más entrañable tradición moral de nuestra letras: la que concibe la palabra como quería Martí, echándose a la suerte de compartir su canto con los oprimidos de la tierra?”; nueve, “la exigencia de una poesía que sirva, repleta de una contundente eficacia, la misma que ostentan un vaso, un arma o un automóvil, porque el arte empieza allí donde los hombres necesitan responder desde la plenitud de su conciencia a las exigencias de la situación particular”; diez, una poesía necesaria y solidaria; once, “levantamos la causa de una poética que se atreva a explorar a fondo, sin batas ni guantes de químico incontaminado, pero también sin flux y sin corbata, la sentimentalidad que exhibimos frente al mundo nosotros, los bastardos latinoamericanos, los salvajes periféricos de Occidente: nuestra sentimentalidad de telenovela y de ranchera, nuestro viejo bolero emocional, nuestro tango impenitente, el patetismo que nos brota en procesión de Viernes Santo o en reyerta de taberna, la cursilería que se entreteje con la red social de nuestra manera específica de vivir el afecto”; doce, una poesía “de sociología y de política, de economía y de historiografía, de giro de lengua oral y de estribillo musical, de estadística y argot de suburbio. Poesía, entonces, situada en el centro hirviente de la vida social y no en los desiertos ontológicos donde proliferan breviaros de la podredumbre”; trece, “Nosotros creemos que la vieja consigna de Vallejo se mantiene: si el cadáver, ay, sigue hoy muriendo ante nuestros ojos impotentes, sólo será la masa compacta de los expoliados lo que lo resucite desde el único lugar donde es posible concebir el vértigo radical de las transformaciones: desde abajo, desde la base. Cuando Lázaro se levante otra vez de su sepulcro para movilizar, como hace dos décadas, las aspiraciones populares del país, nosotros sabremos que la poesía, la poesía concreta y no la virtuosista de los textos, estará gobernando la insurgencia”; catorce, “Mientras tanto, en esta hora incolora, a menudo nauseabunda, de la democracia petrolera, sólo nos queda sincerar al máximo la relación del poeta con Venezuela”; quince, “elegimos sincerar desde ahora mismo la voz de nuestros poemas y decimos que, no pudiendo asumir como nuestro -porque sonaría a eterna impostación en nuestro textos- el timbre vocal de un proletariado, de un campesinado, de una población marginal de los que nos separó la sociedad clasista a través de familia, colegios y universidades, queremos y debemos hablar en nuestra obra como lo que efectivamente somos: hijos de una clase media cuyos paradigmas vivimos mitad como cómplices y mitad como renegados”. Abre y cierra el manifiesto esta frase, esta paráfrasis: “Venimos de la noche y hacia la calle vamos”.

Viendo esta posición y estas propuestas, creo ineludible recordar que estas palabras, aunque Luis Herrera Campins haya dicho en su acto de juramentación en el Congreso Nacional, 1979, lo siguiente: “Me toca recibir una economía desajustada y con grandes desequilibrios estructurales y presiones inflacionarias especulativas, que han erosionado altamente la capacidad adquisitiva de las clases medias y de los innumerables núcleos marginales del país. Recibo una Venezuela hipotecada”; decía que estas palabras del manifiesto se escribieron en 1981, cuando todavía ejercía

su hechizo la ficción de la Gran Venezuela, con dólares a cuatro treinta, la del Ta barato, la del Mayami nuestro. Ese año, una noche tan bonita como esta llegaba al paroxismo: la Barbie venezolana ganaba el Miss Venezuela y el Miss Universo, y Pilín León el Miss Mundo. Vienen a Venezuela Freddy Mercury y el grupo Queen; se inaugura el primer Burguer King del país; éramos según el censo de ese año catorce millones de venezolanos, con una enorme renta petrolera y una pobreza crítica inmensa y desgarradora; la pacificación de Caldera estaba asentada y el cansancio de la derrota política de la izquierda derivaba hacia la burocracia política y cultural; los talleres literarios predominaban en el ambiente, los del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Calicanto, la Universidad Simón Bolívar, y el trabajo que allí se hacía era predominantemente formal, estructural. Al mencionar lo anterior lo hago para llamar la atención sobre lo curioso de ese grupo en plena Venezuela saudita, ruidosa en lo económico, pantallera en los modos y maneras, consumista sin límites, deslumbrada con ir al país de las quimeras como decía Otilio Galíndez. Pero efectivamente fue así, el movimiento Tráfico nació de un grupo de jóvenes de la clase media universitaria caraqueña. Grupo que venía como producto de una división en el Taller Calicanto, que dirigía la querida e inolvidable Antonia Palacios, con el deseo de denunciar un sistema político local injusto, desigual, vendido y perverso, ejercer la crítica frontal en diferentes ámbitos, hacerle frente a las inquietudes estéticas de renovación en los modos y maneras de la poesía, de darnos un rostro generacional que no existía por el predominio de la generación del sesenta, de darle una respuesta a la acuciante necesidad de confrontar el reclamo sociopolítico de esa hora, de latinoamericanizar un ambiente sobre todo europeizante, y calma chicha en general dentro de las artes literarias, especialmente en la poesía, tal como la vivíamos en Caracas en ese momento.

Ampliando el contexto, me parece importante recordar la composición política en nuestro sur para la fecha de 1981. Tenemos a Augusto Pinochet en Chile, a Galtieri en Argentina, a Strossner en Paraguay, y en Uruguay, a Gregorio Conrado Álvarez Armelino, ex militar y presidente de facto. Además, por el lugar de las quimeras y las guerras, Ronal Reagan asume la presidencia con Kissinger en la Secretaría de Estado. Y de inmediato, la Administración Reagan inicia la guerra de los "contra" para destruir el gobierno sandinista en Nicaragua. Es decir, en este universo tan complejo hay que también ubicar la crítica a la actitud solipsista, experimental, trascendentalista, de muchos de los creadores, y además abúlica, egocéntrica, distanciada de los conflictos nacionales e internacionales, de la historia, del mundo, de la gente. También creo que en este sentido podemos leer mejor, o escuchar en esta caso, unas palabras del manifiesto donde se critica la continuidad modernizante sin revisión alguna por las nuevas generaciones, pues Tráfico decía: Representa una postura que, por inaudita que parezca en esta Venezuela de 1981 -donde la individualidad y la disgregación son el imperio sustentador de ese otro imperio, el real: económico, político, cultural-, quiere asumir la responsabilidad de ser la expresión de nuestro movimiento.

Digo yo ahora, de lo dicho y recientemente apuntado, y con el deseo de sintetizar el contenido político de Tráfico, que se trató de un movimiento de izquierda, igualitario, solidario, comunitario, popular, crítico, y democrático. En este sentido, este grupo literario asumió su compromiso con la historia, con su momento, con la interpretación de la época, con las propuestas para democratizar el discurso poético señalándole otras posibilidades de escribir, de encontrarse con la realidad, con la historia, con la poesía latinoamericana, con la tradición contestataria y militante, con la tradición política de la misma literatura venezolana, que por cierto muy poco circulaba en las editoriales nacionales como Monte Ávila, donde prevalecía una estética, para decirlo rápido, que jamás publicó los versos del Chino Valera Mora ni los de Ludovico Silva, por el proyecto modernizador y político que llevaban adelante sus dirigentes.

A estas alturas del juego de la vida, me parece que Tráfico supo tomarle el pulso a la situación del país, manifestar el malestar que muchos no podían, no querían o no les interesaba expresar en el medio cultural caraqueño y más allá, captar los ríos subterráneos que estaban puestos en marcha y que se harían sentir muy pronto en la vida nacional.

Tráfico fue también más que su manifiesto, y allí están las obras de sus integrantes, que sumadas con sus contradicciones ideológicas o estéticas, incluyendo las de quien escribe por supuesto, con sus hallazgos estéticos y humanos, dan un resultado inmenso y de primer nivel, y espero y deseo que a quienes se acerquen a él, al grupo en su conjunto y a sus individualidades, les despierte un enorme interés para estudiar, pensar y escribir. Pues de esto es que se trata, ¿no es verdad?

Venimos de la noche y hacia la calle vamos.

Caracas, 10 de noviembre de 2014.

Sí, Manifiesto²²³

Sí, Manifiesto. Venimos de la noche y hacia la calle vamos. Queremos oponer a los estereotipos de la poesía nocturna, extraviada en su oficio chamánico de convocar a los fantasmas de la psique o de lanzar hasta la náusea el golpe de dados del lenguaje, una poesía de la higiene solar, dentro de la cual el poeta regrese al mundo de la historia, al universo diurno de la vida concretísima de los hombres, en cuyo orbe cotidiano ningún fantasma enfermo moviliza más fuerza que el horror o la belleza encontrables en una acera cualquiera, y ningún aristocrático golpe de dados del verbo podrá abolir jamás el sabor sanguíneo de todas las palabras de la tribu.

Sí, Manifiesto Representa una postura que, por inaudita que parezca en esta Venezuela de 1981 – donde la individualidad y la disgregación son el imperio sustentador de ese otro imperio, el real: económico, político, cultural-, quiere asumir la responsabilidad de ser la expresión del movimiento Tráfico. ¿Qué buscamos?: poesía. Y aquí está el dilema: inmersos en un ámbito cultural donde el poeta, lo poético, la poesía y el poetizar tienen una caracterización determinada, y por lo tanto normativa, lo que proponemos, no estando identificados con los parámetros de la estética imperante es –desde el punto de vista de nuestro contexto histórico inmediato- una nueva manera de entender la poesía.

Con Tráfico salimos del esencialismo y, como hemos dicho, nos reconocemos en la historia: menos mal que nadie puede calificar de "esencial" el tráfico; pasajeros, somos poetas de transición, como toda poesía es de transición, sólo que algunos siguen aspirando a esa especie de galardón que significa conquistar, con la palabra esencial, la salida de la historia, el supuesto hallazgo de la eternidad. Pasajeros transitorios, diurnos, poetas: nuestra propuesta nace de una necesidad poética – política- histórica, la necesidad que atraviesa nuestra Venezuela de hoy, confundida entre el marasmo y el derroche, entre el lujo fastuoso y las carencias apremiantes de la capa marginal. El silencio y el juego textualista no pueden ser una respuesta crítica a nuestro medio, en última instancia constituyen posturas que, si no de manera consciente, al menos en forma disfrazadamente ideológica, le hacen el juego a nuestra democracia petrolera.

La poesía que propugnamos servirá, en cambio, de percusión para enseñarle a la "Armonía" la inclemencia de la súplica en los botiquines del centro. Se trata de fundirle la caja en el Gran Prix de Caricua, hacer estallar los radiadores de las letras a 250 Km. p/h. Reclamarle al cinetismo textual la burguesía óptica con la que pretende erigirse "críticamente" sobre una ciudad que se divierte, desde las mesas de Sabana Grande, con la ingeniosa geometría de los cultos. Nuestra calle no se complace en estos juegos de la noche ni tampoco en el silencio.

Los trapevistas de la imaginación suspiran por mantenerse en la "realidad" descrita por la ruta de sus acrobacias, en la medida en que se olvidan de la portentosa capa de la historia bajo la cual se desplazan. En el circo el mago es rey: basta un esotérico gesto para que proliferen los pañuelos (los duendes, la súbita aparición de los espíritus).

²²³ Aparece por primera vez en: *Zona Franca*, III Época, No. 25, julio-agosto de 1981 (p. 7-9); y de nuevo, años más tarde, en el *Papel Literario* (sábado 09 de julio de 2011); la siguiente página web, hasta hace poco, publicó el manifiesto y los textos que aquí le siguen, que circularon en Facebook, suscitados en ocasión de los famosos 30 años de Tráfico; ya no están en línea, pero en todo caso dejo la dirección: <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/265-poetas-finlandeses/polemicas/1936-041-polemicas-contra-el-si-manifiesto-venezuela>

Pero, magos: ¿hasta cuando el engaño? Frente a ustedes surge nuestra mirada realista (no es un realismo inocente, de ojo adánico, de "inocencia objetual" y cosas por el estilo). Una mirada para la cual el poema traduce los olores más intensos de la calle. Un realismo, sí, pero realismo crítico. No queremos desobjetivar nuestras palabras, desdibujar nuestro paisaje, nuestra circunstancia histórica concreta, por cansados aquelarres.

Además, ya lo sabemos todos: cuando se han ido los espectadores, cuando la carpa se hace alta, no hay hechizo: el elefante es elefante, los conejos son conejos, el trapecista es español, el mago vuelve al camerino. Los circos cierran a las 6.

Si hemos hablado de una nueva manera de entender la poesía, nos referimos también a otro tipo de poeta. Para nosotros ser poetas representa salir, en éxodo consciente, del monólogo dentro del cual quiere encerrarse buena parte de nuestros compañeros de generación. Creemos que en poesía no es la rotación de los signos en el texto lo que constituye la clave estética del poema, sino la forma en la que accede al oído de los otros la voz de una experiencia humana. Estamos hartos de combinatorias infinitas de palabras que se frotan para arrancarse chispas que no pasan de ser un fuego fatuo (sí, infatuado en su aspiración de hacernos creer que es el Fuego). Repetimos: contra el signo, el craso signo icónico del texto, optamos por la voz, por la interlocución que pone a circular el poema en el circuito de un diálogo concreto, no con un lector sin rostro, sino con los hombres y mujeres que en la fábrica y el rancho, la escuela y el cuartel, la universidad o la oficina, han perdido la costumbre (costumbre secular que extravió el rumbo) de escucharse a sí mismos en el vértice unánime de la voz del poeta. Este último siempre fue, antes de que la modernidad nos dejara hablando solos, el intérprete de vivencias colectivas, aquel cuya palabra congregaba los ecos de la ciudad y los caminos. En América Latina, sobre todo, ¿qué escandalosa "profesionalización" del oficio poético quiere separarnos ahora de la más entrañable tradición moral de nuestras letras: la que concibe la palabra como quería Martí, echándose a la suerte de compartir su canto con los oprimidos de la tierra? A una poesía que se ufana en la "gloriosa inutilidad", en la "casta ineficacia" que demasiados hombres confunden con la naturaleza misma del espíritu, deseamos oponer también, sin miedo al barro impuro del cual sale toda la epopeya espiritual de los hombres, la exigencia de una poesía que sirva, repleta de una contundente eficacia, la misma que ostentan un vaso, un arma o un automóvil, porque el arte empieza allí donde los hombres necesitan responder desde la plenitud de su conciencia a las exigencias de la situación particular, y no después, allí donde la cotidianidad dicen que termina y nace el reino abstracto –mármol y alabastro- de una trascendencia "noble" dentro de la cual sólo cabe una "gratuidad" que ya no acompaña a nadie en la tarea diaria de vivir, que ya no formaliza las experiencias del hombre común, que ya no constituye sino un vasto silencio donde bostezan el vacío o la "oquedad metafísica". Nos empeñamos, así, en promover una poesía necesaria, que nuestros interlocutores perciban como palabra de uso y compartida, palabra para la cual toda trascendencia anémica, dispéptica, se disuelve ante el poder de convocación que sube, por ejemplo, de las rocolas de los bares, palabra que tiene mucho que aprender de la imponente con la que la línea exactísima de un hit congrega el gozo del stadium, haciendo levantar un eco humano que, en el fondo de los fondos, se parece al llanto o a la risa que todavía allá, en pleno siglo XII, podían recoger de su auditorio los versos de Berceo.

Por eso mismo, frente a la lírica de la subjetividad absoluta, y en este sentido cada vez más abstracta, lírica que tanto le debe a la racionalidad burguesa de Occidente, lírica cerebral de un eterno laboratorio de palabras en las que la situacionalidad y la carnalidad afectiva son mero vidrio de probeta –irreconocibles ya para sí mismas-, levantamos la causa de una poética que se atreva a explorar a fondo, sin batas ni guantes de químico incontaminado, pero también sin flux y sin corbata, la sentimentalidad que exhibimos frente al mundo nosotros, los bastardos latinoamericanos, los salvajes periféricos de Occidente: nuestra sentimentalidad de telenovela y de ranchera, nuestro viejo bolero emocional, nuestro tango impenitente, el patetismo que nos brota en procesión de

Viernes Santo o en reyerta de taberna, la cursilería que se entreteje con la red social de nuestra manera específica de vivir el afecto. De este modo, asumimos el horror que siente la poesía tradicional frente a nuestro sentimentalismo híbrido, mestizo de puro guaguancó o quena indígena, con la ironía desdeñosa que nos inspira toda la discreción burguesa, quirúrgicamente fría para sentir relaciones viscerales con el mundo pero implacablemente "racional" a la hora de expoliar lo que no siente.

Contra la mampostería intelectualista que sostiene el mito del poeta solitario, tan caro a una modernidad que no sabemos por qué debe ostentar para nosotros el carácter de un paradigma único, insurgimos con nuestra apuesta por una poesía solidaria, repleta de humanidad latinoamericanísima, gozosa o doliente, una poesía que no teme subirse al último sector del cerro donde termina el barrio y no llega jamás la policía, así tenga que pagar peaje al pie de la escalera, como corresponde; una poesía que no se asustará ante la tarea de embadurnarse de salsa y de cerveza en al afinque; una poesía que buscará a los hombres de San Fernando o El Callao donde estén y como estén, sin exigirles que se presenten a la cita del poema con el traje "primitivo", "telurista", o ya neciamente "mágico" con el cual los disfrazaron las poéticas que sólo se veían a sí mismas cuando pretendieron mirar de frente a aquellos hombres; una poesía que intentando recuperar, como después de un largo entumecimiento gestual, los hábitos del habla y los ademanes concretos de las muchedumbres que nos rodean, opta por los grandes espacios donde todo narcisismo verbalista se revela pigmeo de la inteligencia y de la sensibilidad y del lenguaje: los espacios por los que la poesía puede oxigenarse de disonancias y de miseria irreductible, de sociología y de política, de economía y de historiografía, de giro de lengua oral y de estribillo musical, de estadística y argot de suburbio. Poesía, entonces, situada en el centro hirviente de la vida social y no en los desiertos ontológicos donde proliferan "breviarios de la podredumbre" (ah, el Cioran que hoy tanto acaricia el masoquismo de la pequeña burguesía intelectual) y ojerosas "culturas del desengaño" para las cuales la esperanza es un compañero cadavérico, muerto de bruces en una calle cualquiera a finales de los sesenta.

Nosotros creemos que la vieja consigna de Vallejo se mantiene: si el cadáver, ay, sigue hoy muriendo ante nuestros ojos impotentes, sólo será la masa compacta de los expoliados lo que lo resucite desde el único lugar donde es posible concebir el vértigo radical de las transformaciones: desde abajo, desde la base. Cuando Lázaro se levante otra vez de su sepulcro para movilizar, como hace dos décadas, las aspiraciones populares del país, nosotros sabremos que la poesía, la poesía concreta y no la virtuosista de los textos, estará gobernando la insurgencia.

Mientras tanto, en esta hora incolora, a menudo nauseabunda, de la democracia petrolera, sólo nos queda sincerar al máximo la relación del poeta con Venezuela. Y es que sucede que, en épocas inmediatamente anteriores (allí tenemos a la generación de 1958, por ejemplo), el trabajo poético en nuestro país actuó sobre el fondo de un distinguido camuflaje. Poetas que en sus actitudes públicas mostraban un franco compromiso ético con la exigencia del cambio social, eligieron, sin embargo, para la voz de sus poemas las modulaciones más esencialistas de la lírica de la modernidad: la lírica que, nacida en parte como respuesta esteticista al mundo comercializado y banal de la burguesía, trabajaba no obstante secretamente a su favor, porque hablaba desde su marco gnoseológico profundo y con sus categorías. Se dio así el caso de que una peligrosa confusión, una trampa ideologizante vino a ocultar las verdaderas cartas con las que el poeta apostaba su palabra en el juego social de la cultura: Mallarmé fingió darle la mano a Marx, la opción rimbaudiana de "cambiar la vida" se olvidó de la matriz elitista de la que había salido (y dentro de la cual aún pernoctaba su nostalgia de transformación) y pretendió que su causa poética podía conjugarse, sin más, con los paradigmas sociales y políticos de aquella marea de obreros, desempleados, liceístas, universitarios medios, marginales, que se enfrentaba a la represión gubernamental en las calles y avenidas. El lenguaje de esa élite poética había pagado demasiado tributo al idioma de una

modernidad por esencia aristocratizante: la pequeña burguesía intelectual radicalizada que entonces quiere contribuir a la toma del poder por las masas no se sincera como tal ante esas mismas masas en el desamparo del poema. Disfraza su equivocidad, la artificialidad de su intento de integrar el arte y la vida sobre la base de la trampa modernizante, universalista y elitesca, con la magnificencia de su barco ebrio que zarpa al viaje sin regreso de la alquimia del verbo y la magnetización recíproca de todas las vocales, al final del cual, ya lo sabemos, espera la Abisinia donde el poeta convertido en comerciante hace el saldo de su asimilación definitiva al universo burgués.

Nosotros no queremos, pese a la aparente magnitud que representa formular esta herejía, el destino de Rimbaud: no queremos que nuestra intervención en la Comuna –la cual, a pesar de todas las derrotas, nos sigue convocando- sea una simple escaramuza pequeño burguesa que termine en viaje de negrero, en escepticismo contante y sonante, en ebriedad que ya no ostenta el arma de los anticonvencionalismos sino que deviene ocasión de confraternidad con el Poder.

Queremos para nosotros, para la vocación poética en Venezuela, un resultado diferente; por eso, elegimos sincerar desde ahora mismo la voz de nuestros poemas y decimos que, no pudiendo asumir como nuestro –porque sonaría a eterna impostación en nuestro textos- el timbre vocal de un proletariado, de un campesinado, de una población marginal de los que nos separó la sociedad clasista a través de familia, colegios y universidades, queremos y debemos hablar en nuestra obra como lo que efectivamente somos: hijos de una clase media cuyos paradigmas vivimos mitad como cómplices y mitad como renegados.

Venimos de la noche y hacia la calle vamos.

Contra el “Sí, Manifiesto”

Igor Barreto

¿Por qué celebrar la última trastada utópica de una vida cuando hoy vemos cómo la utopía engendra sólo monstruos de pensamiento único? Y, los monstruos hacen lo que saben hacer, vivir de la muerte y de la pobreza. Sin rodeos, el Manifiesto de Tráfico fue un gesto romántico que pretendió imponerle al poema una idea de realidad y una obligación moral, alejada de la pluralidad necesaria que reclama cualquier acto de creación. Fue un Manifiesto cuasi-autoritario, recordemos aquello de la “Higiene solar” que bien podría ser la expresión de un alto prelado del vaticano en tiempos del apoyo a Mussolini. Se trataba de un Manifiesto centrado en un acto de simulación (queríamos ser radicales de izquierda), una puesta en escena ideológica que podía ser leída como la fiel prolongación del discurso de una generación (la del 58) derrotada por un poema de Cadenas que se valió del individuo y sus vulnerabilidades humanas como único escudo defensor contra las estratagemas de un poder emergente. Y pienso en estratagemas, porque estos intelectuales fidelistas y otros advenedizos suscribían cuanto documento ideaba la supuesta “democracia corrupta”. Nunca olvidaré el documento firmado por la mayoría de los escribas bolivarianos apoyando la candidatura de Jaime Lusinchi, abanderado de Acción Democrática, durante la campaña electoral de 1983, una foto fija del oportunismo, que hoy suscriben con igual entusiasmo criminales políticas de apartheid. Sería interesante preguntarles, si fuera posible, cuáles eran las razones de aquel apoyo: dinero y poder, como el cinismo de estos días. Y es que la utopía ha sido una idea en la cultura venezolana que ha terminado engendrando pesadillas: literarias, universitarias y sociales. Por resistir contra esas formas de poder que se comen a los poetas en tajadas, fue que Yolanda Pantin y yo emprendimos muchos años después la edición de la revista El Puente. Junto a destacados amigos defensores de la idea democrática, quisimos, entonces, resistir al intento de uniformar al individuo, evitar la pérdida de su rostro, como ocurre en las fotografías de Aziz+Cucher o en los últimos cuadros de Malevich con sus neutros campesinos soviéticos. ¿Cómo despojarnos ahora de la heroicidad de las afirmaciones del Sí, Manifiesto para no tener en lugar de nariz, un cuerno de rinoceronte (recuerdo la pieza de Ionesco), o morir de vanidad sobre un trono?

La penúltima trastada

Rafael Castillo Zapata

En la cuestión de la polémica a propósito de la conmemoración de los 30 años de la aparición del manifiesto del grupo Tráfico, cuya polvareda quiere llegar hasta las costas mexicanas por el camino expedito de las corrientes cibernéticas, la expresión "pulsión utópica", empleada por mí en una réplica, ha sido vapuleada a placer no sólo en un texto, digamos, orgánico como el que Igor Barreto, uno de los miembros del grupo, escribe bajo la forma de una "carta circunstancial" que me dirige, sino en los comentarios que surgen espontáneamente y proliferan en los circuitos de las llamadas redes sociales donde algunos otros miembros del grupo tienen visibilidad virtual. En su carta, Barreto afirma simple y claramente que la "pulsión utópica" de la que yo hablo es, sin mediaciones, "un entramado circuito de vergüenzas". Yolanda Pantin, otra integrante del grupo (éramos seis: junto con ellos dos, Miguel Márquez, Alberto Márquez, Armando Rojas Guardia y yo mismo llevamos adelante lo que Barreto, en su alegoría matrimonial, califica poco menos que de farsa, de impostado y patético sainete lírico en la Venezuela saudita de los primeros años 80); Yolanda, digo, en su muro de Facebook, se ha lamentado amargamente exclamando con tristeza: "¡mira a dónde nos han llevado las pulsiones utópicas!". Verónica Jaffé ha comentado, en el mismo muro y con el humor contundente que la caracteriza, que "pulsiones utópicas o locuras románticas o mesianismos místicos... todo se parece y da resaca al día siguiente". Frente a esta unánime repulsión de una pulsión, no tengo nada que contraponer, porque sería caer en una suerte de círculo vicioso. Entiendo pues que, tal como dice Yolanda, "esa convocatoria (...) para celebrar los 30 años de Tráfico reventó lo que quedaba del grupo, arrastrando muchas cosas". Es triste que se hayan roto de ese modo los únicos hilos que sujetaban la memoria de una aventura que yo sigo defendiendo, al parecer bastante solo. Barreto dice muy claramente en su carta que a los venezolanos nos cuesta "sintonizar con el presente y su carácter provisorio". Será que soy muy venezolano, porque yo nunca he sintonizado con el presente. Es más, yo creo que un poeta no sintoniza nunca con su presente y claro que reconoce su carácter provisorio y precisamente por eso se aferra a la idea de una pulsión utópica de cambio. Pero no nos entrapemos. Que los poetas mexicanos entren también en la arena de un diálogo que ellos, como todos los poetas, conocen; un diálogo tan viejo como nuestra cultura moderna, tan viejo como los idealistas románticos de Jena, Hölderlin entre ellos, tratando de hacer realidad la alocada idea de ese otro volado de Schiller creyendo en la pendeja utopía de la educación estética del hombre y de la poesía como puta maestra de la humanidad. Diálogo viejo, pero no por eso rancio, ni concluido. No hace mucho tiempo, poco antes de la aparición de Tráfico en Caracas, unos melencólicos envenenados por esa vilipendiada pulsión utópica inventaron en México una conjura efímera, la conjura infrarrealista. Entre ellos estaba un chileno medio loco, Roberto Bolaño. Años después de esta aventura que dejó tras de sí tres magníficos manifiestos fácilmente hermanables con el "Sí, manifiesto" nuestro, y un puñado de sustanciosos y sustanciales poemas (léase Mario Santiago), Bolaño, desencantado, soñó un día que "estaba soñando y que en los túneles de los sueños encontraba el sueño de Roque Dalton: el sueño de los valientes que murieron por una quimera de mierda." En Caracas, Yolanda Pantin ha dicho (creo que citando a alguien) que "es preferible el silencio a los bellos edificios de palabras". Yo pienso que una quimera de mierda no invalida a todas las quimeras; que más vale un bello edificio de palabras que se desmorone (pues siempre quedan al menos las palabras desmoronadas) que el silencio, que siempre corre el riesgo de convertirse en cómplice de algo o de alguien.

(enviado al gmail el martes 26 de julio de 2011 a las 12:27 hs.)

Carta circunstancial a Rafael Castillo Zapata
(sobre el grupo Tráfico y la pulsión utópica conveniente)

Igor Barreto

Querido Rafael, esta es una respuesta a destiempo, y muy a la venezolana,
por ser anacrónica, como casi todo lo nuestro.

Tanto nos ha costado sintonizarnos con el presente y su carácter provisorio.

Te cuento que en enero de este año viajé al Festival de poesía de Rosario, en Argentina,

y de regreso dormí todo el trayecto, y al llegar

me quedé con la cobija celeste que me prestaron en el avión,

y la he guardado (sin lavarla) durante muchos meses, hasta que hoy

entiendo que su olor, y color, ya no son los de aquel sueño,

y que sólo sirve para arropar a un muerto.

Pienso en algunas cosas que yo podría asociar a eso que tú llamas “la pulsión utópica”.

Podría, se me ocurre, en este juego de asociaciones,

imaginar un matrimonio que celebra sus cuarenta años

y duermen en cuartos separados sus Bodas de Plata,

y los diez cuatriénios maritales transcurrieron así,

sin una pizca de eso que el poeta Rafael Cadenas llamó “Conciencia de fracaso”.

Para remate, la infeliz pareja

en su hipotético y teatral banquete (cual la reunión de poetas traficantes en el Celarg)

recordaron su primer encuentro, el abrazo -que no fue tal-

y la inconveniencia de unas decisiones y unas promesas.

Todo se encadena para mí, de semejante manera, como en el poema de Blaise Cendrars

donde se escapa con una putica en el tren transiberiano por la vieja Rusia:

Dime Blaise, estamos lejos de Montmartre, Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?:

era, “La pequeña Juana de Francia”.

Igual que el viaje de los intelectuales latinoamericanos durante el siglo XX
y su romance con el marxismo: hackers
entregados al loco placer de experimentar con el software de la historia.
A mí me hablaron en algún momento de Salvador de la Plaza
y sus cátedras en la Universidad Central sobre “La evolución de las clases sociales en Venezuela”:
el Monje Rojo volaba con su inteligencia sobre la gran tarta de los pupitres ucevistas,
y su vuelo, que algo tenía de mágico como la cobija celeste
que me traje de Rosario, me abrigó largas horas de sueño,
pero hoy, sólo me sirve para tapar a un muerto.
Y la “pulsión utópica” es un entramado circuito de vergüenzas
como la Bodas de Plata cubanas
que finalizan en pucheros de militarismo y dictadura.
Virgilio Piñera se burlaba con razón de Lezama Lima, y su insularidad candorosa:
que si un mulo en un abismo:
y hasta un puñetazo le dió.
Y es que todo viene a cuento Rafael, el Manifiesto de Tráfico
podría ser leído cual tardío amadrinamiento intelectual con el marxismo,
y un poeta como Miguel Márquez y el santurrón de Rojas Guardia
tienen toda la razón al querer reivindicar El Manifiesto desde esta perspectiva
de una pulsión utópica conveniente a la nomenclatura socialista de turno:
que es como decir, la pulsión utópica conveniente a una jerarquía insular de turno.
Pero yo,
que repetí en solitario y a coro
aquellas líneas,
contra los balbuceos democráticos de mi país,
me doy cuenta

hoy, que ya no lo haría, que ahora ¡NO!

De un traficante a otro

Rafael Castillo Zapata

Un espacio rico de matices y confrontaciones dinámicas se abre en torno al tema de la utopía que planteas en tu texto, Igor. Sin pulsión utópica no hay pasión de cambio, de transformación. Es porque el *topos* tópico de la vida dada e impuesta nos resulta insoportable por lo que activamos sueños de *topos* del porvenir. Sin pulsión mesiánica no hay historia, no hay devenir. Si esa pulsión utópica se deforma y se convierte en control autoritario de la vida (como ocurre ya en potencia, es cierto, en los delirios de Fourier, en Bacon, en el propio Tomás Moro) es una cosa lamentable, pero eso no puede hacernos renunciar a la energía que se deposita en ella, energía de emancipación y de liberación en todos los órdenes de la existencia humana, en todos los ámbitos de su acción. Los románticos de Jena, las vanguardias históricas, el pensamiento de Walter Benjamin, serían inconcebibles (y no tendrían su solidez ética y política) si no estuvieran conectados a ciertos flujos de pulsión utópica.

En fin, yo creo que "Sí, manifiesto" tuvo su razón de ser en su momento, fue un nudo de potencia utópica que dialogaba con ciertas instancias de la vida venezolana que clamaban, sí, como dice Benjamin, el místico marxista, por nuestra "débil potencia mesiánica". Éramos románticos y no me avergüenzo de ello. Lo que se celebra hoy es ese impulso sin el cual no habría eso que el propio Benjamin llamaría, también en su lenguaje teleológico, potencia de "redención". Fuimos ingenuos, fuimos ilusos, fuimos sentimentales. Tampoco me avergüenzo de ello. Entiendo y acepto que por esa misma ingenuidad, ese mismo sentimentalismo, y ese mismo arrojito ilusionado cometimos errores enormes de concepción y definición que, sin darnos cuenta, nos vinculaban a experiencias autoritarias: esa "higiene solar" que recuerdas oportunamente, Igor, por ejemplo. De eso, por supuesto, todos nosotros (o la mayoría de nosotros) nos hemos distanciado. Hemos aprendido mucho en estos treinta años de derivas anímicas y sociales, de derivas poéticas y políticas. Lo que estamos celebrando es el valor desafiante de un gesto lleno de esperanzas, de un gesto comprometido con el ideal de que la poesía es una potencia de intervención cívica, de que la palabra inspirada puede abrir camino a una cultura integrada y más sólida, más democrática, más tolerante a las diversidades y a las diferencias. Esa es la misma fe, la misma confiada confianza de un Lezama Lima, de un Brodsky. Y es la misma fe mía. Y no por ello he sentido que el poeta sea, por eso, un ser elegido, ni un ungido, ni un hombre sagrado: el don de la palabra nos exige una responsabilidad extrema, nos exige responder, dar respuesta al otro que nos interpela.

Estas ideas están en el fondo de ese intento quizás trasnochado de los traficantes de 1981 por sacar la poesía de los salones y los talleres de autocomplacencia artesana, ese intento por lanzarse como locos a llevar la poesía a una calle que apenas conocíamos. La boutade anti-gerbasiana fue sólo eso una boutade: el gesto alegremente parricida de todas las conjuras históricas contra el orden establecido. No había en ninguno de nosotros, creo, ninguna veleidad terrorista de decapitación colectiva. Pero teníamos que abrir espacio para respirar de otro modo y lo hicimos cuando teníamos que hacerlo, cuando éramos jóvenes, y todavía el sistema no nos había atrapado, engranado de diversos modos a su máquina. Lo que celebramos es aquella temeridad fraternal, aquella emoción de una manada de poetas confiados en la potencia transformadora de la poesía.

Yo sigo creyendo en eso. En mis clases enseñé literatura con la misma candorosa fe en esa potencia: creo que si no fuera así no lo haría, si no creyera que la poesía transforma al mundo, por vías infinitas y secretas, pero indudables y evidentes, a la corta o a la larga.

Yo tampoco refrendaría muchas de las cosas que el enfebrecimiento de la pasión nos hizo decir entonces con un tono que hoy puede resultar anacrónico. Pero rescato, repito, el espíritu que animó

nuestra efímera conjura: levantamos una leve y breve polvareda, pero ahí están los poemas. Tú mismo, Igor, has seguido escribiendo, traficando con muchos de los ideales que nos unieron hace 30 años. Tus libros más recientes, enormes, contundentes, magistrales, lo muestran. Y así lo muestran, a su modo, también la poesía de Yolanda, la poesía de Armando, la de Miguel, cada uno en su propia longitud de onda. "El puente", que tendieron tú y Yolanda en un momento crítico de nuestra más inmediata experiencia colectiva está enraizado en el suelo que abonó la euforia y el optimismo de aquellos días de tráfico irreverente con palabras llenas de malos olores y de mugre urbana. En ese puente, digo, veo la resonancia de muchas de las mejores pulsiones emancipadoras que nos unieron entonces.

Yo no me siento atado a la nostalgia: veo hacia adelante, pero sé que no caminaría del mismo modo si no fuera porque hace 30 años, cuando tenía 23 y era un ingenuo de muy flaca estampa, tuve la experiencia de fraternizar con estos cinco amigos míos que me abrieron los ojos a la realidad y a una poesía deseosa de encarnarse y participar de esa realidad, transformándola.

En eso yo sigo en mis trece de hace treinta, pues siempre que sea necesario hay que poder volver a decir, si los tiempos lo exigen, que sí, que nos manifestamos, porque algo anda muy mal, porque algo tiene que cambiar, porque el mundo está fuera de quicio y no nos vamos a callar ni a cruzar de brazos mientras se nos viene encima la barbarie.

Contra las jaurías de ayer, de hoy y de mañana:

LA POESÍA COMO CUBREFUEGO

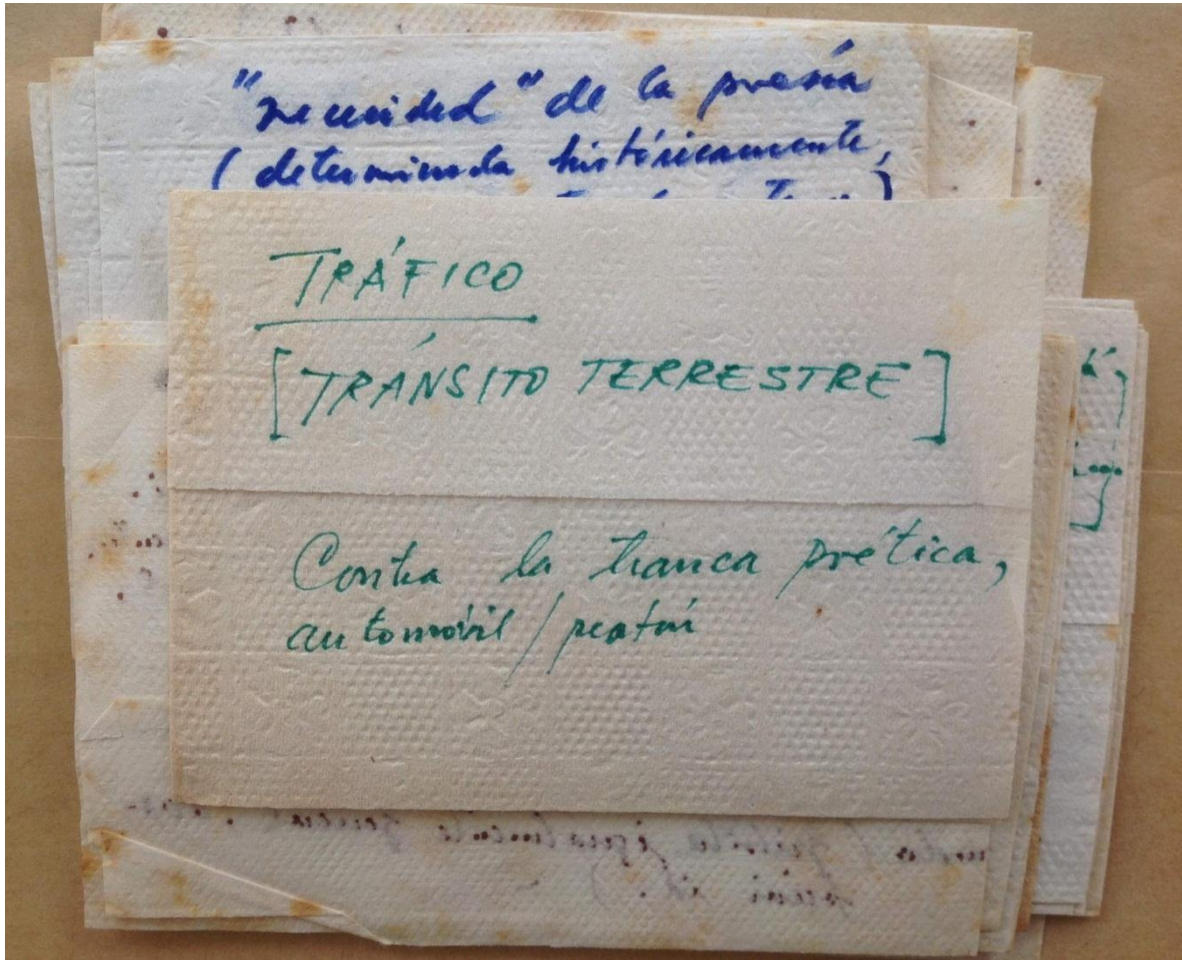
contra las andanadas ominosas de los que celebran la muerte
contra el lugar común en la casa del idiota
contra la burocracia mental
contra el sectarismo
contra el fanatismo
contra la ceguera gregaria
contra la intolerancia
contra la ineptitud de los que mandan y desmandan
contra los sumisos
contra los que aplauden
contra los que insisten y persisten en mentir

Junio de 2011.

Respuesta a Rafael

Yolanda Pantin

vivo y escribo desde el presente. miro hacia atrás con mucha nostalgia y con terror miro el futuro. estoy cercada por el presente y al presente reacciono. lo que he podido escribir, lo que puedo pensar, lo que puedo hacer no es ajeno a lo que nos está ocurriendo. muchas veces me he preguntado si ser poeta es estar sobre las cosas. no lo digo con ironía, es algo que me angustia. yo no puedo sustraerme de lo que ocurre. lo que me ocurre adentro, lo que ocurre en mi casa, en mi calle, en mi barrio, en mi pueblo, en mi país, lo que ocurre en el mundo que puedo leer en la prensa, cuando puedo leer. puede que a este afán de tratar de comprender el signo del presente esté sacrificando la escritura, contaminándola de cosas espúreas. puede que así sea. todavía me encuentro haciendo el duelo de mi juventud, el tiempo vivido con asombro. quizá la poesía estaba en ese tiempo que perdí. ahora me encuentro en el desconcierto del presente y no puedo evitar saber lo que puedo saber cuando puedo leer y comprender o no comprender y quedarme sin palabras. perdí la fe junto con mi juventud pero en la madurez gané un puñado de preguntas y la falta total de respuestas. gané el silencio y la parálisis. pero ni por esa dura ganancia quería estar en el limbo como una adolescente eterna.



Rafael Castillo Zapata, servilleta en los archivos de Tráfico

hojas de calicanto 10

*¿existe una crítica teatral en
venezuela?, rubén
monasterios, leonardo
azparrén giménez /
teatralidad de lo cotidiano,
josé ignacio cabrujas / la
poesía en casa, yolanda
pantín / diálogo con francine
du plessix gray / poemas,
eugenio montejo, amaldo
acosta bello, vasco szinetar,
igor barreto, yolanda pantín,
eleazar león, hugo achugar /
narrativa, eduardo liendo,
sergio dahbar, armando
rojas guardia.*



hojas de calicanto 10

Este número de la revista en
comemoración del
centenario de la
Independencia de Venezuela
se dedica a los
hechos que marcaron la
historia del país.
El presente número
está dedicado a los
hechos que marcaron la
historia del país.
El presente número
está dedicado a los
hechos que marcaron la
historia del país.



HOJAS DE CALICANTO
Nº 10, año 2, Septiembre 1980
Dirección: Quinta Calicanto, 1era. Av.
bis. entre 9na. y 10a. transversal
Altamira, Caracas - Venezuela
Teléfono: 33.28.03

Precio: Bs. 7,00

Son responsables de esta publicación, los
integrantes del taller Calicanto:

Alejandro Reig
Armando Rojas Guardia
Alberto Guaura
Blanca Strepponi
Eleazar León
Hugo Achugar
Igor Barreto
Julián Márquez
María Elena Ramos
Sergio Dahbar
Yolanda Pantin
Vasco Szinetar
Jack Gerardi
Stefania Mosca
Antoinette Roche

Guía del taller: Antonia Palacios

Fotografías: Vasco Szinetar
Diseño Gráfico: Blanca Strepponi
Portada: Fotograma "Los Milagros de La
Divina Pastora" Amabilis Cordero (1928)
Impresión: Gráficas León
Impresión Dibujos Suscriptores
Patrocinantes: Sr. Ramón López

Las colaboraciones, fuera de los integrantes
del Taller, serán rigurosamente solicitadas.

Las HOJAS DE CALICANTO pueden finan-
ciarse parcialmente gracias al aporte de sus
suscriptores patrocinantes. Cualquier perso-
na puede serlo mediante el pago de cincuen-
ta bolívares bimestrales. Importantes pinto-
res como: Jacobo Borges, Edgar Sánchez,
Margot Romer, Marisabela Ermíny, Oswaldo
Vigas, Mercedes Pardo, Mary Brandt, Cole-
tte Delozanne, Iván Estrada, han contribui-
do con sus dibujos a fin de obsequiar repro-
ducciones autografiadas a cada uno de los
suscriptores patrocinantes. En este décimo
número dichos suscriptores recibirán junto
con la revista un dibujo de Toña Vegas.



la poesía en casa *yolanda pantin*

Primer acercamiento a la poesía venezolana de los años setenta.
Hipótesis para una tesis de grado.*

En el ensayo titulado "El devenir de la palabra poética en Venezuela" (1) Vilma Vargas recoge las conclusiones a las cuales llegó el debate organizado en 1953 por la revista "Cruz del Sur" acerca de algunos problemas presentados hasta entonces en la poesía venezolana: a-Nuestra poesía tiene por delante una realidad muy amplia, un horizonte ponderable; b-El poeta venezolano ha tomado conciencia de que hasta ahora —los años cincuenta— se ha contentado por repetir los ecos que vienen de Europa y Latinoamérica; y c-Reconocen que las "Formas" no importan, que se puede hacer poesía rimada o no, esto nunca será obstáculo para la creación, de allí la total libertad del lenguaje.

De las tres conclusiones nos interesa particularmente la segunda, en relación a la toma de conciencia del grupo de escritores que formó parte de dicho debate. Si para ellos resultaba evidente el hecho de que en algunos momentos el poeta repite ecos foráneos a su particular experiencia vital, resulta más evidente que la actual promoción de poetas venezolanos, que surge en los años setenta y se continúa en la nascente década del ochenta parece no percatarse

*Excluyo de este acercamiento crítico a la obra de aquellos poetas que habiendo publicado sus primeros libros en la década del sesenta continúan publicando hasta la presente fecha.

se de un afán, conciente o inconciente, de repetir modelos escriturales que se afianzaron y definieron en Venezuela en el período comprendido entre los años 1958-1968.

En el ensayo citado, Vilma Vargas apunta las directrices hacia las cuales se manifiesta la producción poética del sesenta, teniendo como parámetros inmediatos a la obra de Rafael Cadenas y de Ramón Palomares. Con Ramón Palomares se evidencia, según Vilma Vargas, un tipo de literatura que ella califica de "encantatoria"* en donde los "planos de la realidad objetiva y los planos del mundo mágico y mítico conforman una realidad total". Por otra parte citando a la nombrada ensayista, la poesía de Rafael Cadenas instaura un lenguaje en el cual "emanará una densidad entre intelectual y espiritual" convergiendo en una crítica a la poesía para dar lugar a una preocupación propia del poeta moderno. A estas dos tendencias se añade una tercera de proposiciones francamente subversivas en las cuales la referencia poética es explícita y directa, prescindiendo preferiblemente de la metáfora encubridora con el objetivo de cuestionar un proceso social determinado.

Los tres lineamientos anteriormente expuestos (a los cuales es posible señalar una herencia surrealista) obedecen a un condiciona-

**Por un lado se abre una nueva poesía que, en cierta manera, es parte de esa línea encantatoria de la literatura latinoamericana, (...) hablamos de Palomares, quien parece inaugurar ese lenguaje mágico encantatorio." Vilma Vargas, Art.Cit. p.p. 73.

miento de tipo histórico, que en definitiva modifica y determina la propuesta poética.

Existió en la década del sesenta un compromiso tácito del escritor frente a la sociedad que lo conformaba a partir de diferencias encontradas desde el punto de vista ideológico que originaron enfrentamientos abiertos con el orden imperante. Esta relación conflictiva entre la palabra y el entorno social dio cabida a una revisión sistemática de los medios expresivos con el objetivo explícito de abrirse a un "espacio social propio (el lenguaje) desde el cual declara su problemática pertenencia a un mundo convulsionado que desde su instalación plantea al arte en general —y a la poesía en particular— la exigencia de renovación de sus categorías expresivas" (2). La poesía renovadora de los sesenta nació pues como necesidad de respuesta ante la urgencia de atacar un entorno socio-cultural fijo y cuestionable. El derrocamiento de la dictadura de Pérez Jiménez significó un cambio de apertura hacia distintas concepciones político-ideológicas. A este cambio, se abre la literatura y las demás artes.

Sin embargo, a pesar de la relación implícita de arte y revolución (en el contexto que hemos venido aludiendo), existió dentro de la izquierda intelectual venezolana lo que Alfredo Chacón en su trabajo "Trayectoria ideológica de la izquierda cultural venezolana. 1958-1968" (3) llama la "fractura entre lo vivido, lo actuado y lo dicho"* a partir de una "abultada correspondencia entre la actividad vanguardista y el condicionamiento ideológico de las clases dominantes" dando lugar a una conflictiva contradicción, en el orden de la paradoja, entre lo que se deseaba hacer y lo que se hacía. De cualquier manera es de rigor señalar que, a partir del año 1960 cuando da comienzo el enfrentamiento propiamente dicho entre guerrilla y gobierno, se afianzó una participación abierta entre intelectuales y grupos de choque:

"Las viscosidades de la violencia (...) actúan sobre los jóvenes de la vanguardia cultural no solamente como estímulos de la radicalización ideológica y la solidaridad con los políticos que día a día se jugaban la vida en acciones peligrosas, sino como un factor de acercamiento entre ellos mismos. Mientras tantas cosas personales, grupales o colectivas perdían su sentido, *el espíritu de desafío y riesgo revolucionario se afianzaba como valor y como fundamento de la metáfora viviente entre creación estética y lucha por la creación de un mundo diferente*"
(el subrayado es nuestro)

4

Es esa última idea la que nos interesa destacar a los objetivos de nuestro trabajo: la correspondencia entre creación estética y contexto social. Haya o no habido propuestas realmente revolucionarias es un problema que escapa a los fines del presente trabajo. Para ello remitimos al ensayo de Alfredo Chacón ya citado.

A nuestro propósito conviene destacar además lo que ocurre con la izquierda intelectual para el momento inmediatamente posterior a la derrota de los grupos subversivos.

Al entrar al país en lo que se llamó "política de pacificación"

*Es posible aventurar que la contradicción entre lo vivido lo actuado y lo dicho sea análoga a la que se dió dentro de ese mismo orden en el seno del movimiento surrealista, en el deseo de éstos de conciliar el sueño y la acción: "Transformar el mundo, dijo Marx; cambiar la vida, dijo Rimbaud. Para nosotros estas dos consignas son una sola". Este es el pensamiento de los surrealistas. Pero la enunciación alcanza aún mayor claridad: "Es necesario soñar, dijo Lenin; es necesario actuar, dijo Goethe. El surrealismo nunca quiso otra cosa, su esfuerzo pretende resolver dialécticamente esta oposición" André Bretón, *Position Politique de Surrealisme*, Sagittaire, Paris, 1935, pág. 68. Citado por Mario de Micheli en *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid 1979, p.p. 176.

28

con el gobierno de Rafael Caldera en 1968, ocurre un fenómeno de adaptación de los intelectuales con el sistema anteriormente atacado. El Estado, ya como Padre Protector, funciona como lo que vulgarmente se llama "bozal de arepa". De esta manera, instituciones tales como el "Inciba", la "Radio Nacional", la "Revista Nacional de Cultura", etc. facilitan al mismo Estado que las promueve un silencio saludable a sus propósitos. El intelectual es absorbido definitivamente:

"Ahora la colaboración con la cultura oficial no aparece abiertamente como una traición a la izquierda cultural, de esas que se denunciaban duramente cuando dicha izquierda vivía su fase de mayor cohesión y actividad: en primer lugar, porque *esta vez no se trataba de casos aislados, sino de una tendencia practicada por una buena parte de los antiguos miembros de los grupos considerados y por muchos otros representantes de las nuevas generaciones*"

(el subrayado es nuestro)

5

La diferencia tácita entre los grupos intelectuales habidos en los años sesenta y la promoción de relevo estriba, entre otras cosas en que mientras en aquellas la participación con la cultura oficial fue producto de un proceso complejo que va de la actividad febril a la frustración; en el grupo de relevo (?), la facilidad que otorga el Estado es el único parámetro vivido, heredado de una generación vencida. El problema se manifiesta cuando dicha facilidad es aceptada comúnmente sin cuestionar los subterfugios y los silencios. No se trata de atacar una forma legítima de ganarse la vida, sino de hacer resaltar algunas de sus causas y consecuencias. De todas maneras, la asimilación por parte de la nueva promoción de lo ya hecho, sin plantearse aparentemente mayores problemas, se manifiesta en el orden de la creación estética.

Cuando analizamos la poesía habida en Venezuela a partir del sesenta y hasta ahora, se nos evidencian algunas características posibles de ser discutidas. En primer lugar una falta casi total (afortunadamente hay excepciones) de propuestas alternas frente a los lineamientos citados al comienzo del presente trabajo; en segundo lugar, y como consecuencia de aquello, una carencia de perspectiva que se manifiesta en el desgase histórico. Es pertinente insistir de nuevo en las diferencias habidas entre la Venezuela convulsionada de los años sesenta y el actuar derroche de la democracia petrolera. El nuevo grupo de poetas (que podría formar una generación) obvia en la mayoría de los casos (por razones evidentes) la poesía subversiva para refugiarse, siguiendo la terminología utilizada por Vilma Vargas, en el poema "encantatorio" y el poema "intelectual", confluyendo en una sola instancia como sería la de limitar la palabra poética a una visión individualista del adentro (el paisaje interiorizado, p.ej.) en contraposición a una visión descarnada del afuera. La carga subjetiva e intimista de esta manifestación poética carece de relevancia ante la urgencia de plantear propuestas que correspondan con el proceso histórico al cual hemos aludido: la democracia petrolera con todas sus connotaciones correspondientes. Más adelante hablaremos del significado ideológico del ámbito cerrado que se pantetiza en parte de nuestra joven poesía.

La poesía novísima carece pues, desde el punto de vista lector-crítico, de interés. Pareciera ser como si una voz cansada y cascada (desvirtuada de aquella que en los años sesenta significó una ruptura con el entorno socio-cultural) nos remitiera siempre a un lugar único, complaciente y efectivo a partir de un criterio esteticista cuando se barajan ciertos vocablos y modismos que convencionalmente se consideran como prestigiosos; así, el brillo, el esplendor, la grava en lugar del barro. Esta convencionalidad donde algunas palabras son de buen ver, nos remite obligatoriamente a un

acomodamiento limitante de la función y manifestación múltiple que puede tener la poesía. De esta manera, algunas propuestas poéticas son preferidas a otras evidentemente distanciadas de aquellas. La poesía pues se ha aburguesado, ha conseguido una estancia ideal, fija e inmodificable. A este juego excluyente, a esta casa cerrada, ha entrado la nueva poesía venezolana perdiendo su capacidad de respuesta frente a la problemática que significa el estar dentro de un contexto real y diferenciado. La poesía se adormece, se esconde bajo el beneficio estético de otorga una gruesa metáfora volcándola sobre sí misma hasta dar la imagen de un hombre que, dada su posición, solo se permite un estar reflejado "sobre sí mismo como un Buda sobre su ombligo" 6.

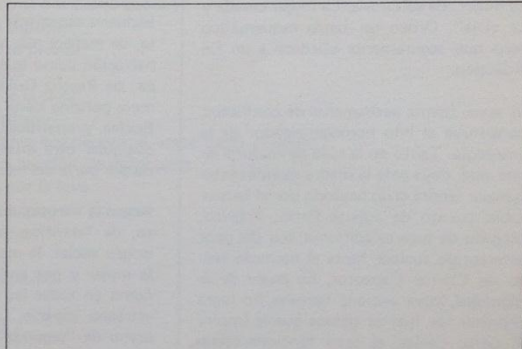
La nueva poesía venezolana (si no en todo, en mucho) es la poesía del adentro, limitada por un microcosmos particular que aspira a lograr la coherencia de sus estructuras significativas. Estamos refiriéndonos pues a la ideología que se manifiesta ante lo que Goldman llama "la estructura afectiva de la realidad", cuando el deseo del individuo por aspirar a la coherencia de su mundo recreado choca con aquella 7.

La poesía en casa (como dijimos, encerrada) obedece al deseo de reestructurar un mundo caótico y agresivo desde el momento en que el poeta es segregado a partir de su singular individualidad. El mundo recreado funciona en ocasiones como un universo ordenado, conocido y abarcable.

El aburguesamiento de esta poesía venezolana se manifiesta a un doble nivel: a un nivel semántico (connotativo) y a nivel de escogencia ante las alternativas escriturales presentadas (en lo que este hecho tiene de cómodo y seguro). Frente al terror que significa una poesía aburguesada (anulada) es preciso correr algunos riesgos, por ejemplo, una poesía que asumiera nuestra característica de ser físico y alienado, inmerso en una ciudad (un país) monstruosa o amable pero real. Que el poeta puede en ocasiones ser evasivo se verifica en su reacción frente a una cultura de la cual es partícipe (ve t.v., toma Coca-Cola, paga luz, teléfono y agua, etc.) Su respuesta frente a un hecho concreto (casi una mortificación metafísica) es significativa desde el momento que conforma un in-

Notas:

- 1 VARGAS, Vilma. "El devenir de la palabra poética en Venezuela". En *Escritura*, año IV, N° 7, Caracas, enero/junio 1979. Pág. 73.
- 2 MARTINEZ, Agustín. "Poesía y crítica (II)" en *Zona Franca*, III época, N° 18 mayo/agosto de 1980. Pág. 38.
- 3 CHACON, Alfredo. "Trayectoria ideológica de la izquierda cultural venezolana. 1958-1968" en *La izquierda cultural venezolana 1958-1968. Ensayo y antología*. Caracas, ed. Domingo Fuentes, 1970.
- 4 *ibid*, p.p. 40-41.
- 5 *ibid*, p.p. 55.
- 6 CERNUDA, Luis. "Juan Ramón Jiménez" en *Prosa Completa*, Barral, Barcelona 1975. Pág. 376.
- 7 GOLDMANN, Lucien. "El estructuralismo genético en sociología de la literatura" en *Literatura y Sociedad*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1971. Pág. 217.
- 8 CERNUDA, Luis. "Historial de un libro" en *Prosa Completa*. Barral, Barcelona, pág. 928.



lizar el universo inmediato, tomando como refespacio excluyente un útero perfecto, intelectual o obvio (como obvio es que pagamos luz, teléfono y agua) que nos da una sensación de atención hacia aquellos

terceros y reorganiza la estancia ideal un espacio mítico. Resulta que la poesía y agua) que no

CONVERSACION DEL LUNES 25/5/81

Reacción contra una situación concreta de la historia literaria venezolana
reacción contra la amenaza de bloqueo y estancamiento de la poesía venezolana, anclada
en cierto número de estereotipos

descubrimiento de miembros del grupo de un desfase entre sus visiones del mundo y la for-
mulación estética de las mismas

reacción ante una postura idealizante de la realidad... contra una visión mistificadora
de la realidad.

literatura de la comunicación

nombrar al país (necesidad de)
una aspiración a formalizar, a nombrar materias no nombradas por la poesía
venezolana tradicional
una poesía histórica
una poesía transformadora

arte y verdad

acercamiento entre el arte y la verdad histórica (adecuación)

de un distanciamiento histórico casi absoluto de la poesía venezolana
al salto de la poesía que propone TRAFICO vinculada históricamente

agotamiento de una visión estética que sólo ha sabido acercarse a la realidad rural, por
ejemplo, desde una postura "mágica"... desde el lente "magicista":
¿ hasta cuándo la visión idílica del campo, hasta cuando el deliberado y parcial empecina-
miento en la visión mágica del campo, de cierto campo (llano y montaña)
privilegio de sólo un sector de la realidad, aspiración hacia la contemplación de otras por-
ciones de esa realidad más alta, contemplada desde otros puntos de vista.

poesía que formalice experiencias concretas del hombre común

una poesía épica

una poesía comunicativa (que no sólo transmite contenidos "asimilables"...) - ? -

X Tráfico

*Los compatriotas dementes
tiran la piedra
y esconden la mano.*

Usan máscaras de usura.

*Un enano con sombrilla
saluda la multitud
montado en un caballo de oro.*

*De las ventanas
salen murciélagos
con alas gelatinosas.*

*Todos caen en las autopistas
y pegados al suelo,
aplastadas sus alas tendidas,
mueven sus pequeñas cabezas satánicas.*

VICENTE GERBASI

Cc Pivos
Cujia

29.6.81.

Aprovecho este receso, querido Armando Rojas, entre el trabajo rutinario y la virosis que me atacó desde el jueves pasado, para contestar la enriquecedora carta suya, tan generosamente concebida, escrita y entregada hace ya unas semanas.

Parafraseandolo pudiera invertir los términos y decirle que en el desolado y chatísimo mundo intelectual venezolano, usted resulta un interlocutor excepcional y estimulante. Desde este mismo punto de vista, la existencia, acción y agresión de Tráfico, sacude y mortifica la modorra bohemia o la pretenciosa consagración de poetas y escritores venezolanos. Aquí nadie parece interesarse por otra cosa que su fama personal y la conquista de posiciones remunerativas en distintas formas, desde el sueldo y la bolsa de ^{sueldo} trabajo ~~mediocrada~~, hasta la obtención de premios. Y cuando se celebran foros o simposios culturales es para debatir temas estereotipados como el de la identidad nacional. Los recientes foros de El Ateneo, por lo menos el ^{1^{er}} con ^{1^{er}} con mi presencia desafortunada y el que integró al panel a Oscar Rodríguez, en opinión mía y suya, pusieron de manifiesto la mediocridad pensante del público y la imposibilidad de elevar el tono. He oído opiniones semejantes sobre los otros. Para compensación suya, una bella mujer de 30 años, Isabel Rojas Guardia, de muy poco cerebro pero de gran espontaneidad y frescura, íntima de mi hija Isabel, me dijo que era usted quien más le había gustado, en una intervención conjunta de poetas donde también participaba Vasco.

No creía que la carta que escribí a Igor pudiera suscitar en usted una reacción tan singular y llena de resonancias como la que traduce su carta. Escribí esa misiva sin pretensiones tan sólo para informar que estaba de acuerdo con lo expuesto por Igor, en referencia ^{con} nuestras diferencias ideológicas, y para dar a conocer unos poemas de juventud, tan cartelarios e imprecatorios como desmedidos en tono y forma, cuyo principal mérito era la sinceridad en bruto y la capacidad profética de vislumbrar lo que sería el imperio de la metrópoli en nuestra cultura.

Debo ~~decirle~~ ^{decirle} que mi formación intelectual fue sumamente deficiente, hecha a golpes e intuiciones, y siempre autodidáctica. De allí que cuando escribo esos vociferantes 8 Poemas, no había leído ni a Bello, con su mensaje agrarista de las Silvas, ni al Emilio de Rousseau, ni a Atala, con su ingenua concepción del hombre natural bueno. Me ha pasado y me sigue pasando, como a toda persona inculta pero inteligente y con cierto grado aguzado de intuición, que redescubro la pólvora. Mis invenciones literarias resultan como las del tío Lillo del Pato Donald. Esa falta de formación cultural e intelectual me impide frecuentemente ahondar en algo que ya está formulado pero que yo descubro por primera vez. Si partiera de lo ya descubierto y expuesto, podría profundizar más y mejor en ciertas temáticas contemporáneas y lineamientos críticos. En este aspecto soy un típico intelectual latinoamericano sin preparación crítica, sin formación universitaria, con enormes deficiencias en los estudios primarios y secundarios, sin las grandes lecturas en el proceso de iniciación y con el lastre de una familia si bien adinerada completamente ajena a todo ~~lo que se refiere~~ al mundo de las artes o del espíritu. Hoy en día, en que se quebrantó la ciega confianza en sí mismo de mi juventud, me doy cuenta de los inmenso vacíos que me rodean y añoro la cultura de un Borges, de un Paz o de alguien como usted mismo, fruto de 7 años de Seminario y de una formación jesuítica. Por eso voy reduciendo cada vez más el campo de lectura, para concentrar la energía que me queda en un objetivo preciso. Renuncio a muchos conocimientos que, orgánicamente no me nutren. Perdí el interés en parecer polifacético y en lograr interesar a alguien en

o a muchos, en lo que escribo siempre a contracorriente. Por ejemplo, ¿quien puede entusiasmarse con esa reacción personal contra el peso y las monstruosidades históricas, contra esa obsesión de hacer historia a cualquier precio, contra esa ambición de ser llevado en hombros por la historia? Ni siquiera quienes, como usted, han pensado en la liberación interior, la cual tiene que ser necesariamente, ahistórica. Por cierto, me decía usted en su carta, su desacuerdo en relación con un artículo mío en el que comentaba la frase de Haig sobre la paz. Haig sostenía que había cosas más importantes que la paz. Ahora bien, ¿qué ideólogo y creador de poder histórico-político, en Occidente, para limitarnos a nuestro funesto mundo judeocristiano, o a las etapas anteriores, no ha pensado igual? Los papas guerreros, Napoleón, Hitler, Mussolini, Lenin, los fundadores de imperio, los promotores de guerras religiosas o políticas, nunca se detuvieron ante la privacidad de la vida personal, para alcanzar a costa de genocidios implacables, sus objetivos de predominio y hegemonía. ¿Por qué Haig va a ser ^{particularmente culpado} discriminado dentro de una galería de asesinos?

Leí en esta enfermedad un libro fácil de Planeta que confirma lo dicho: La Primera Víctima. Es la historia novelada del atentado contra el archiduque de Austria, el cual desató la Primera Guerra Mundial. Usted sabe que el gesto homicida de Princip me obsesiona. Pero yo pensaba en una acción terrorista individual y ahora me informo que Princip fue el simple detonante con dos compañeros más de su misma edad de una conspiración paneslava urdida con implacable tenacidad, para que estallara la Guerra. Los terroristas paneslavos, los komitadji, los militantes de La Unión o la Muerte, capitaneados por el coronel Dragutin Dimitrievitch, Apis en la clandestinidad, era el jefe de La Unión y al mismo tiempo de los Servicios de Espionaje del Ejército Servio. Quería la guerra contra Austria, contando con la intervención de Rusia, para obtener la liberación de los pueblos eslavos del Sur. Lo logró. Y lo que le inquietaba más era que el archiduque viajó a Sarajevo para informar a los eslavos de las reformas agrarias que les devolvían las tierras, una revolución reformista en suma. Había que impedir ésta y había que impedir también que Servia evitara el crimen y, una vez cumplido, ^{que} acusara y desmembrara a La Unión. ¿Pensó Apis, por un momento, lo que implicaba la guerra? Sí, lo pensó. Pero la quería para fines de liberación eslava. Porque para él, como para Haig, "hay cosas más importantes que la paz". Ejemplo como éste abundan en esos anales del crimen de la Historia universal. La Historia produce náuseas en mí. Y abole toda esperanza—sé lo que la esperanza significa para el cristiano, y leí a Peguy y su himno a "la petite espérance"—en el futuro de la especie humana, porque para ella hay siempre cosas más importantes que la paz y la fraternidad. ¿Escuchó usted a Santiago Genovés, hace un par de días, en Primer Plano de Granier, cuando dijo que los humanos constituíamos la única raza animal que mata en masa a sus semejantes? Y mata por obtener el poder sobre la especie. Y el poder es político. Y el poder político es lo que importa más. Y la lucha para conquistar el poder político, a todos los niveles, desde el aldeano y parroquial, hasta el mundial, es la historia. De allí mi rechazo. No es por misticismo. Ojalá lo fuera. Es por sentimiento de frustración de fraternidad. De esa fraternidad redentora que usted, con intensidad emocional y espiritual maravillosas, con el don de lenguaje que tiene, con la inteligencia siempre abriendo nuevos espacios, exalta en su carta en una identificación vertiginosa y santa, sí, santa, con Cristo, un Cristo personal. Cito su poema reciente, el cual me conmovió hondamente con su fondo de "Adios muchachos, compañeros de mi vida" trascendido a la nobleza de su escritura: "mientras yo buscaba a Ernesto para rozar a Dios (como se roza una cabellera querida y despeinada).

Lo que me enriqueció más de su carta fueron las dos páginas quemantes, deslumbrantes, de su visión cristiana. Ojalá hubiera sabido antes, cuando ~~era~~

nos tratábamos todos los días en el trabajo, porque hubiera evitado decir muchas cosas y me hubiera enriquecido y esclarecido con muchas otras, sobre todo hubiera aprendido que hay quienes apuestan y se juegan, como usted, a y en una proposición ética crística de transformación de la historia humana para convertir el mundo en una fraternidad. Con la misma sinceridad con que usted admite mi buena fe, al defender valores liberales de la democracia burguesa, le manifiesto que creo en su santidad—uso la palabra en forma y con intención laicas—, en su ardimiento, por servir esa causa de redención, inaplazable por lo demás. Pero así como usted no cree en los beneficios del liberalismo burgués, yo tampoco creo en las virtudes del socialismo y mucho menos en que la vía para lograr esa fraternidad, tenga que pasar por la lucha armada guerrillera, las dictaduras marxistas totalitarias y otros genocidios habituales. Debo confesarle abruptamente que hoy—digo ahora, ya, en estos momentos, desde hace un tiempo, no en un ayer que fui y no soy más, en un ayer en que el deseo de fraternidad me ahogaba hasta hacerme llorar de amor— no soy cristiano ni creo que el mundo dominado por nuestra especie tenga remedio y mucho menos redención. Pienso que una vida personal puede alcanzar su propia redención, pero no la humanidad condenada, al suicidio, al genocidio constante, al horror de preferir siempre la guerra para ^{obtener} al poder al disfrute modesto de la paz. Haig no ha dicho sino una verdad universal que todos ocultan. Porque sólo un protestante doblado de poeta—¿sabía usted que era poeta?— puede cometer la tontería ontológica de reconocer lo que los demás practican sin decirlo, es decir que hay cosas más importantes que la paz. Y esa es la desgracia universal, y esa es la condena de nuestra especie, hasta la resurrección de los muertos en la que, quizás, tendrá un nuevo valor desconocido, el haber luchado por la fraternidad, indisolublemente unida a la paz, y se operará la redención, a nivel de la resurrección de la carne.

a
destruir
la Natur-
za para so-
brevivir, a
converse el
planeta

por lo menos
a si se oyo
Mas si es un
artículo en
diario de Caracas.

Una cosa que entiendo bien y que debe haber precipitado su iluminación y visión cristianas, desde esa perspectiva depuradora crística, es el descubrimiento, el develamiento, de que so pretexto de aspirar a una liberación del ser, mediante alguna de las innumerables vías existentes, se rechaza el compromiso social ético, la fraternidad de y con los de abajo, la gestión revolucionaria. Tiene razón. El presunto misticismo o sus alrededores, la búsqueda de una trascendencia por el vaciamiento y vacío, el anhelo de liberación y la necesaria desyoificación, la expectación metafísica, implican un compromiso de vida y no de intelecto. Ninguna proposición de descondicionamiento del tiempo y de la historia puede conjugarse con un modo de vida alienado por la pasión y los estímulos ~~sonos~~, precisamente, del yo. (Está de más recordar que hay vías de desarrollo interior que buscan el poder y no el vacío liberador). El error de muchos intelectuales como yo y como Murena, mi amigo fallecido casi voluntariamente, es el de hablar de metafísica y condenar ~~el~~ el historicismo apasionado de la Iglesia o de las Iglesias, en nombre de las posibilidades reales de trascendencia, pero manteniéndonos dentro de los círculos del egocentrismo y de los comportamientos sensuales, dentro de los apetitos de triunfo, éxito, presencia exterior, aprovechamiento en favor propio de la misma historia. Toda voluntad de trascendencia liberadora implica un desprendimiento y una reorientación de los estímulos vitales. Y, desgraciadamente, los intelectuales somos muy dados a practicar una trascendencia literaria, no ontológica, a hablar desde las palabras escritas y no con la elocuencia del silencio real. De allí que apruebo su actitud. La trascendencia no se logra por la vía de la escritura, a menos que esta sea un ejercicio físico y metafísico que obliga a un comportamiento afin. Pero lo peor de todo es convertir estos conceptos en términos de retórica literaria. Lo peor es querer ser admirado,

triunfar en el mundillo de los ceremoniales literarios, jugando al trascendentalista, al zen, al taoísta, al integrado. El precio para alcanzar ciertos lugares de paz consigo mismo exige indefectiblemente la renuncia a ciertas glorias exterioristas que apetecemos por encima de todo, los escritores. En ese sentido, si se quiere caminar por la senda que conduce a la liberación, a los estados sucesivos de atemporalidad y de pérdida del sentido de la acción ^{en} la historia, como entidad noosférica, al desprendimiento de los semejantes, se tiene que aceptar, si se escribe, el estar solo y el no ser escuchado, ni siquiera oído. No se compaginan los triunfos literarios con la búsqueda metafísica. Es tiempo de aprenderlo, y practicarlo. En ese sentido práctico mucho esa decisión de no ser escuchado y de escribir, como decía Lawrence, para mi salvación, para mi gusto. Claro, la presión social, la presencia humana, el atavico deseo de comunicación, las luces del triunfo, la tradición y la historia de la literatura, mueven constantemente a ceder, a pelear por ser escuchado, por lograr lectores. No hay mayor sentimiento de frustración del escritor, como esa realidad implacable de comprobar que sus libros no se venden. Recuerdo que "Urena me decía, en sus últimos tiempos, con sentimientos tan encontrados que no lograba discernir claramente si estaba amargado o si estaba encantado, que sus libros se ~~vendían~~ vendían cada vez menos. Tampoco se si escribía con aquella voluntad de artesano iluminado, con aquella insistencia inútil en relación con el triunfo, porque quería imponerse o porque quería perderse. Lo cierto es que toda su obra narrativa última, de un carácter monstruoso, goyesco, en la que los seres regresaban a la bestia, en una fantasía brugheliana o bosquiana (Bosco) ^o un mundo medieval, de aquellarre, infiernos, antropomorfismo deshidratado, bestialización gradual, no alcanzó nunca al potencial público lector y a la crítica literaria. Su última narración, Folisofía, destruye el lenguaje convirtiéndolo en una parodia de español antiguo macaronico y expone un mundo excremental y anal. De autor muy leído pasó a autor que no vende. ¿Sería una ascetis? No lo creo, porque se suicidó con el alcohol, trató de fornicar con las mujeres de sus amigos y den las amigas más cercanas a su mujer, y preguntaba constantemente en el editorial por la venta de sus libros. Sin embargo su libro póstumo era de poesía, de una poesía purísima. Se titulaba: El Aguila que desaparece.

Cuento esto para insistir en la imposible relación entre la búsqueda de Dios que le obsedía, la obtención de una clarividencia interior, y el ejercicio literario. Por eso apruebo con entusiasmo la sanidad de la experiencia de Tráfico, no porque me interese de un modo particular los propósitos exterioristas del grupo, sino porque devela a los fariseos, porque aparta las retóricas de la trascendencia hecha de simple literatura, porque destruye las retóricas esteticistas de racionalidad no propiamente burguesas, sino literaturizantes, artificiosas, inauténticas, que no comprometen al hombre de carne y hueso, situadas siempre en un limbo existencial. Eso que tan agudamente usted señala en su ensayo aparecido en el último Papel Literario, esa adoración por el objeto verbal, sin la modestia del artesano.

Con respecto a la burguesía, defiendo su capacidad para propiciar, y no solamente aceptar, todas las formas de crítica que la destruyen. El entero cuerpo crítico de nuestra civilización es obra de la civilización burguesa. No ha habido en el mundo clase tan liberal, tan dada a la auto-crítica, tan amante de la crítica, cosa desconocida hasta ahora en la sociedad totalitaria, ^{que} es nuestro abominable futuro. Crítica de las artes, las técnicas, las religiones, la economía, la educación, el lenguaje, los sistemas políticos, inclusive y principalmente los creados por la burguesía, etc., etc., Ustedes escriben como escriben ^{porque están} ahora dentro de esa concepción única en la historia, de la crítica integral, del propósito de renovación y revolución,

frutos de una civilización enamorada de su autocrítica. No ha habido clase más propicia a fomentar su propia destrucción-o superación-como la burguesa. Me siento burgués, y con orgullo y especificidad, no porque tenga fortuna, sino porque mi comprensión de los contrarios y mi respeto hacia el derecho a discrepar, -esa forma de humanización, -son de pura procedencia burguesa. La burguesía es la que hizo posible el marxismo. La sociedad comunista ahoga toda discrepancia y crítica. El Estado totalitario es lo contrario de la fraternidad, a menos que se trate de esa monstruosa fraternidad de clan exaltado por los nazis y, en pura teoría, por los comunistas. Esto no impide que el mundo crítico creado por la burguesía se está desmoronando. La burguesía ha sido la mano cruel de las clases, la menos discriminatoria, dentro de la crueldad universal. Pero está condenada a ~~morir~~ morir, como todo lo que pertenece a la vida. Muerdo con ella, en medio de una soledad interior irremediable, sin esperanza en esto, aunque sí en un más allá mítico o metafísico.

Querido Armando. No podía escribirle sino así. Tenía que contestarle así. Nuestras diferencias no son propiamente ideológicas sino sentimentales, existenciales. (De paso, la filosofía última burguesa descubre este valor del sentimiento y lo opone a las arquitecturas racionalistas, en el existencialismo trascendente o no). Y acepto el trato amistoso que usted me brinda y que me brinda Tráfico, como un don preciado de una especie condenada a entremetarse.

Comparto con usted la admiración por Vethencourt. Encuentro en él cierta santidad, un sentimiento real de fraternidad. Lo admiro y respeto. Además lo quiero. ~~Qu~~ Pero casi nunca nos vemos.

a Italia Si quiere leer todos los clisé que usan los dirigentes de pueblos para justificar la guerra, léase algunas páginas sobre el viaje de Bolívar y Simón Rodríguez en ese monumento de convencionalismo que es la Isla de Robinson. Todo está descrito como en los cuadros pompier históricos. Arturo quiere ser leído. Entonces hay que escribir para el común. En esa obra sin genio pero con mucho talento, todo discurre y transcurre como estaba ~~previsto~~ previsto y como ^{conviene} ~~le gusta~~ al culto de los héroes patrios. Las campesinos reclutados son llevados a la guerra y mueren haciendo historia. A la mierda. *(sin saberlo)*

Y sin más, con la esperanza modesta de seguir dialogando, de saber de Tráfico-los poemas de El Universal me gustaron mucho, salvo el de Castillo que ya conocía-y el suyo me demostró cómo el "yo" puede trascenderse y diluirse en los otros, amorosamente. El de Yolanda muy bien construido. El de Manuel Márquez se salva por el final. El de Igor forma parte de esa manera ^{suja} de mirar el paisaje desde adentro. El de Alberto muy conciso y rico en sugerencia cotidiana. Estoy pendiente de lo que hacen.

Hasta pronto: amigo

J. Liscano
Juan Liscano.

Dedicatorias, recuerdos:

Mientras iba preparando estas páginas, acaso con demasiadas bridas y prevenciones, me di cuenta de que la verdad yo quería escribir sobre la amistad; por esa vía hubiera querido volver a ciertas páginas de Platón, de Cicerón, y de Plutarco; de Montaigne, de La Boétie (y descubrir a la misteriosa Gournay); de Laín Entralgo, de Blanchot, de Levinas; y por supuesto, *Las afinidades electivas* de Goethe; en fin, una vez hecho el tránsito por estas regiones, aquí lo dejo; exhausto, apenas digo que fui escribiendo mientras iba y venía la electricidad, la plata, la gana; apenas me queda lanzar esta sucesión de dedicatorias; y ahí van, a manera de brindis:

a Armando, por acompañar el tránsito de estas páginas mientras iban escribiéndose;
a RCZ, por la confianza de su generoso "paso atrás" en estas derivas; y a Mafer, por mostrarme el "pasillo" que empieza en Literatura y Vida (*secondo i rusi, diciamo*);
a Florence y a Vicente, por recibirme en la MEL; y a María del Pilar, por su santa paciencia, parecida, sí, a la de Florence (y Vicente);
a Victoria de Sebucán, y a Alberto, siempre circulando, por las conversaciones sobre Tráfico y la modernidad; a Yolanda, por confiarme el carpetón con los archivos de Tráfico; y a Igor y a Miguel, por la disposición a conversar sobre el "sí" y sus tramas.
a Carmen, a Santos, a Luis Gerardo, por tantas conversas sobre los vericuetos de la poesía;
a Florencio, por su atinado criterio sobre este "proceso";
a Diana, a Sagrario, a Sandra, a Vasco, a Paolo, a Roberto, a Denise, y a Víctor, por apurarme; y a Octavio, *anche nonno*, por incitar esta recta final (él lo llama *decoupage*); y a Johan, su *nonno-nipote-figlio-padre*, por la camaradería;
a mi Madre, Imma Verlezza D'addio, muy pero muy especialmente; a Enzo, mi hermano, por su presencia benéfica, aún estando en otra ciudad; y a Adalber, hermano y cómplice también, por las no pocas avanzadas que vamos sosteniendo en el tiempo;
a Franklin, por compartir sus reticencias y la fantasía de una novela sobre seis poetas;
y a Luis (Mancipe), otro que brinda y vaga;
si el travieso olvido me hace cometer uno que otro soslayo, pues así queda, sin más.

Caracas, septiembre, 2019.

ÍNDICE

A la izquierda, poetas (¿pero qué tanto?).....	3
Las corrientes manifiestas.....	19
Los días de Tráfico.....	37
El “sí” <i>corregido</i> , las voces particulares.....	56
Armando Rojas Guardia: contra la sospecha.....	73
Yolanda Pantin: lo que hace el tiempo.....	94
Ígor Barreto: las geografías imaginarias.....	144
Alberto Márquez: la circulación del silencio.....	187
Miguel Márquez: el proteico exteriorismo.....	199
RCZ: la confianza en la poesía.....	217
Apéndices:	
Gina Saraceni, Escombros de una mecánica.....	244
RCZ, Toda una vida.....	245
RCZ, Armando Rojas Guardia, poeta manifiesto.....	249
Santos López: entrevista con Rojas Guardia.....	250
Miguel Márquez, Tráfico: un balance.....	254
Miguel Márquez, La poesía jamás se queda inmóvil.....	257
Sí, Manifiesto.....	260
Ígor Barreto, Contra el ‘Sí, Manifiesto.....	265
Rafael Castillo Zapata, La penúltima trastada.....	266
Ígor Barreto, Carta circunstancial a Rafael Castillo Zapata.....	267
RCZ, De un traficante a otro.....	270
Yolanda Pantin, Respuesta a Rafael.....	272
RCZ, Servilleta en los archivos de Tráfico.....	273
Yolanda Pantin, La poesía en casa.....	274
Conversación del lunes 25/5/81.....	279
Vicente Gerbasi, Tráfico, <i>Papel Literario</i> , 14 de junio de 1981.....	280
Carta de Juan Liscano para Armando Rojas Guardia (29.6.81).....	281
Dedicatorias, recuerdos.....	286