

ANNE CARSON: UNAS POCAS PALABRAS SOBRE SYLVIA PLATH

¿Viste a su madre en la televisión? Decía cosas sencillas, quemadas. Decía lo consideraba un poema excelente, pero me hacía daño. No decía miedo selvático. No decía odio selvático salvaje llanto selvático córtalo córtalo. Decía autonomía decía fin del camino. No decía tarareando en mitad del aire lo que viniste a cortar.



Papel Literario

FUNDADO EN 1943

RESISTENCIA!

DOMINGO 16 DE ENERO DE 2022

Dirección Nelson Rivera

• Producción PDF Luis Mancipe León

• Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez

• Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com / papelliterario@el-nacional.com

• Twitter @papelliterario

POESÍA >> NUEVO LIBRO DE GINA SARACENI

Poeta, ensayista, investigadora, crítica literaria y traductora, Gina Saraceni (1966) ha publicado *Adriático* (Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, 2021), su más reciente libro de poemas

RAFAEL CASTILLO ZAPATA

Una de las primeras emociones que despierta este *Adriático* elocuente es el goce que provoca el despliegue jubiloso de esa toponimia cargada de resonancias afectivas que lo puebla. Los nombres de lugares, de un lado a otro de los mares, se entrecruzan para crear luminosas letanías celebratorias: San Vito, Forracesia, San Nicola, Vómero, Napoli, San Domino, Aleppo, Montegranaro, vibran melodiosamente con Carenero, Cayo Sardina, Cata, Carmen de Uria o el Gran Roque:

“Nos acompañaron los perros cuando subimos la breve montaña del Gran Roque. En el camino, esperaba que apareciera la cabra de San Nicola, que era también esta isla donde un faro envejecía en la cima.

La poesía crea archipiélagos imposibles”.

La poesía une las islas separadas, provoca nuevas cartografías imaginarias a partir de la síntesis simbólica de lugares distantes y distintos que mantienen, por supuesto, sus bellos nombres originales, pero para aludir ahora a territorios y climas trasladados, que solo viven y perviven en la memoria y en el afecto. Cada nombre que se nombra es un pequeño altar en el que se adora algún lar ligado a la tierra ancestral, la tierra adriática del padre y de la madre, pero también a los dioses nuevos, los hallados, los encontrados y a la vez contruidos como templos, en la tierra de gracia bañada por el otro mar, tierra del Caribe y de caribes, desde donde el canto anuda sus cordajes armónicos, sus acotadas melodías reverentes. Y así los nombres de animales y de plantas, la magnífica flora de los trópicos y sus aves llamativas de canto escandaloso están presentes en las escenas que el poema dibuja, con la mirada puesta en la lontananza adriática constante:

“Entrar con los ojos cerrados. Quedarse inmóvil mientras los insectos vibran y el mundo se detiene ante el trópico que respira.

Gritan las guacharacas a lo lejos”.

Este ir y venir, fluir de un mar a otro mar, en perenne travesía, geográfica y verbal, con la memoria del viaje iniciático del padre que se lanza a la aventura más allá del terruño, planta su casa, engendra, nutre y puebla las acogedoras estancias de la tierra de llegada, y adopta sus costumbres y se aclimata a sus ritmos y sus idio-



GINA SARACENI (2022) / ©VASCO SZINETAR

Pequeña balada para acompañar un *Adriático*

sincrasias. De este Ulises pionero, le viene a Saraceni la avidez del viaje, la perenne nostalgia del retorno a casa, la insistente confianza en la promesa del mar. Todo *Adriático* es una elegía al padre, una elegía, serena y precisa, al fundador de la familia, desplegada en una longitud de onda que la emparenta, inevitablemente, con uno de los libros tutelares de nuestra poesía moderna, *Mi padre el inmigrante* (1945), de Vicente Gerbasi, punto de referencia obligado a la hora de cantar, entre nosotros, las sagas paternas, las fábulas legendarias del viaje migratorio y el encuentro con el asombro y la maravilla de las vastas regiones nuestras, equinociales.

Así, *Adriático* arraiga sólido en un suelo poético muy fértil y convive en él, entonces, con los avisados poetas lárnicos que ha ido acumulando nuestra tradición: Ramón Palomares, José Barroeta, Luis Alberto Crespo, Yolanda Pantin, Igor Barreto entre otros. Es un libro, pues, que dialoga con una vena sustanciosa de la poesía venezolana. Y no solo con ella: también resuenan en él voces menos provinciales, digamos, menos rurales, más urbanas, como la magnífica voz que puebla la poesía de Mária Rusotto, otra hija de inmigrantes que ha sabido asumir en su trabajo el desafío de integrar dos culturas a través de un idioma nuevo, que inaugura una nueva expresividad impregnada de ironía y de elegancia enunciativa. Raíces que se entrecruzan en el humus nutricional donde hunde sus tobillos firmes la poesía de Saraceni, al lado de una Antonia Pozzi o de una Luz Machado, por ejemplo. Al lado de poetas, de una y otra vertiente de los dos mares con sus lares y avatares, como Antonio Gamoneda, Umberto Saba, Eugenio Montale y Eugenio Montejo.

De esta rica y poderosa familia viene *Adriático*, a esa parentela se une, a esas presencias se acoge, se resguarda bajo su sombra, y se proyecta hacia un descampado donde crece a sus anchas, en plena luz, golpeado por los más emotivos vendavales marinos.

II
Por eso, el paisaje es tan importante en esta poesía profundamente visual: todos los poemas de *Adriático* aluden a un escenario geográfico cautelosamente calculado. Leyendo a José Watanabe, otro de sus poetas tutelares, Saraceni ha aprendido a enfocar la mirada sobre la naturaleza para captar en ella lo esencial. Lo que dibujan sus poemas más perfectos, me parece, tiene el aire de familia de los poemas estacionales de los grandes maestros japoneses, Basho, Kobayashi:

“Los manglares viven a flor de agua, abrazan el mar por dentro”.

En estos paisajes, siempre aparece un animal en el *Adriático*. Hay una predisposición anímica en Saraceni a tomar el partido de la bestia, una predisposición que es al mismo tiempo admiración y compasión, extrañeza e intimidad, cercanía profunda, compenetración. Algunas veces esta proximidad se manifiesta en el relámpago de una epifanía contundente:

“El saltamonte desaparece con un brinco. Su existencia se mide en la ráfaga de un salto, en su elástica presencia en el mundo”.

Otras, la cercanía extrema con el animal se organiza bajo la forma de

una conmoción compartida, como cuando contempla un cuadro del pintor colombiano Ricardo Gómez Campuzano y escribe:

“Una vaca llora en el paisaje. Nadie escucha su bramido que colma el abismo donde el becerro cayó. Su desolación es blanca como la leche, dura como el picacho. Es muy tarde para que algo aparezca. Mira lejos la vaca del sufrimiento”.

III
Pero no solo ha cumplido la poeta el mandato de la abuela materna que, en uno de los memoriosos poemas del libro, le señala: “guarda la natura”, como una ley de vida; y, obedeciéndola, la heredera ha contemplado a fondo la naturaleza y se ha penetrado con ella, agreste y salobre, piadosa y sensual, levantando a pulso sus leves y breves paisajes japoneses. También es posible encontrar, como delicadas tablas holandesas, en algunos de sus poemas, sutiles escenas de interior, donde un sesgo de visión captura un instante doméstico lleno de dramática pulcritud:

“El silencio de mi madre es un paisaje: blanco solo irreparable. Nadie oye la vejez”.

IV
En una poesía tan plástica, tan visual y sensual, no podía faltar, por supues-

to, la mirada de Eros: en este *Adriático* de amplias vertientes y corrientes de mareas que dialogan de un extremo a otro de dos continentes, de dos climas, de dos lenguas, el humano amor no se separa de la exuberancia de esa *natura* colmada de significados de la que pende y depende la voz de Saraceni:

“Los mangos crecen amarillos en el corazón que me dejas cada noche entre las manos. Te cumples en mi sangre como materia que cae y golpea la vida en el extremo de la lengua. Cuando un mango toca la tierra enloquece el amarillo y grita el jugo de su pulpa para que vuelvas”.

Libro de amor en muchos sentidos: de amorosa memoria de las raíces ancestrales de la casa familiar, de amorosa exaltación frente a la plenitud existencial del animal, de amorosa veneración y celebración del cuerpo en la fiebre de sus lujos, *Adriático* se cierra con un poema sorprendente, organizado como un mito. El amor tiene a veces la fuerza de crear un mito, de provocar un relato que no puede ser de otro modo que legendario, fabuloso, terrenal y, a la vez, extraterreno, fantástico, misterioso. Saraceni no tiene miedo de seguirle la corriente a esta impulsión mítica del amor que se levanta temerario, dispuesto a todo, y hace, entonces, del *Adriático*, un personaje, cifra del amado y del amante, con el que celebra bodas felices. Bella corona para un libro como este, sensual y gozoso, que no hace más que tentar la plenitud. ☉

POESÍA >> NUEVO LIBRO DE GINA SARACENI

Lo que tarda en revelarse

“La manifestación primera de nuestro ser ocurre, más que en un lugar físico, en el seno de una familia. Ese espacio portátil, hecho de relaciones que se anticipan a la razón, constituye uno de los ejes de *Adriático*. Varias composiciones examinan justamente los roces entre lo tangible y lo intangible que dicha comunidad suscita en el tiempo”

MIGUEL GOMES

Distante de repentismos e improvisaciones, *Adriático* (2021), el poemario más reciente de Gina Saraceni, viene a profundizar un proyecto coherente. Desde *Entre objetos, respirando* (1998), título al que siguieron *Salobre* (2004) y –con particular distinción, por haber ganado el undécimo Concurso Anual Transgenérico– *Casa de pisar duro* (2013), la autora ha cultivado una minuciosa poética del espacio. No me refiero a cristalizaciones de imágenes arquetípicas en una conciencia individual –a tono con la fenomenología de Bachelard–, sino a correlatos líricos de lo que Henri Lefebvre denominó *espaces de représentation*: aquellos que “viven y hablan [...] con una simiente o un centro afectivo –ego, cama, dormitorio, hogar, casa; o plaza, iglesia, cementerio–[.] Escenarios de pasiones y acciones[,] ante todo cualitativos, fluidos y dinámicos”². Se trata de la entrevisión de ámbitos intervenidos por prácticas cotidianas a la espera de un discurso.

Casa de pisar duro trazaba constantes cartografías entre la casa y el árbol como núcleos de lo dicho y la existencia, generadores de otros pares como el de interior y exterior, horizontalidad y verticalidad, cultura y naturaleza, todos ellos sintetizados en una matriz metafórica, la de “raíces” donde se confundían el mundo social primario de la familia y el mundo material absoluto de lo que nace de la tierra. *Adriático* altera la perspectiva para enfatizar en su registro del entorno el dinamismo lefebvreiano, como si la poeta hubiese comprendido que todo espacio es, en el fondo, el umbral y la antesala de otros, tal como en el orden del sentir los parámetros de lo objetivo ceden a los valores de la potencialidad y el deseo.

El libro se estructura como reflejo de esa movilidad, produciendo la sensación de un caleidoscopio donde los desplazamientos del sujeto poético se narran mediante saltos y elipsis. Atisbos anecdóticos –con personajes–, imágenes, hábitos elocutivos que se entrecruzan, hasta que a la postre estamos seguros de haber recorrido un poema único entre ecos y silencios, pasajes discontinuos que, en eso, se parecen a cómo la vida se inscribe en nuestra memoria, editada por la intensidad de emociones y querencias. El triunfo de lo maleable o inasible, sin embargo, no es obvio. El poema inicial de



GINA SARACENI Y VASCO SZINETAR (2022) / ©VASCO SZINETAR

Adriático podría hacernos creer que la lógica de *Casa de pisar duro* se retoma íntegra; el título, “*Radici*”, le es fiel a motivos muy trabajados en el poemario de 2013. A pesar de eso, pronto notaremos que en el plural se aúnan el hogar y la inestabilidad de lo marino:

“Como planta que busca la luz y se tuerce hacia ella, la casa huye hacia el mar, atraviesa mesetas, sabanas, montes, llega a la playa, a las olas que retumban con las aves del verano, a la vida de un pez que ensancha el mundo, a la raíz del padre que se llama Adriático: así el mar, así la casa” (p. 27).

Como bien acota Rafael Castillo Zapata en su prólogo, “todo *Adriático* es una elegía al padre” (p. 19). Quizá de la suma de pérdida y añoranza se desprende la impresión de que algo misterioso nos evade en los poemas, algo que se ausenta e impide que el horizonte fenoménico descrito se petrifique o inmovilice. Como si un más allá nos hablara realzando, por contraste, la presencia absoluta de las cosas y los seres, lo que supone una sutil desaparición de las fronteras que separan lo percibido de lo intuido o recordado.

Tal fluidez se verifica en diversos planos. Para comenzar, es ineludible el vaivén propio de una literatura de viajes que, no obstante, rechaza la linealidad o la articulación. Europa y América; el Adriático, el Mediterráneo y el Caribe; Nápoles, Bolonia, Caracas, Bogotá; playas de uno y otro lado del Atlántico; además de “pequeños mundos” –título de uno de los poemas– como los hoteles o los restaurantes frente al mar frecuentados por la familia (p. 50) o una avenida de Colinas de Bello Monte también de nombre acuático, Caroní, cuyo perfil humano amorosamente se desmenuza verso a verso (p. 39); esa multiplicidad de lugares y vivencias fijadas en ellos configura una peculiar geografía. Acumulativa y a la vez fragmentaria, no puede menos que evocar lo que Georges Didi-Huberman denominaba “atlas” al ponderar los alcances del *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg, es decir, un intento de recrear la heterogeneidad de un cosmos descentrado, de sintaxis huidiza, provisional³. El poema que Saraceni titula “Geografía”, en efecto, nos habla de una niña que “en un atlas / buscaba los países, / los mares, los desiertos” (p. 43), pero que, al cabo de los años, comprende la inutilidad

de los inventarios exhaustivos: “La geografía se / volvió la espera / de lo que tarda / en revelarse” (p. 44). Estamos ante una exploración de la evanescente zona donde lo elegiaco anuncia orbes invisibles.

La manifestación primera de nuestro ser ocurre, más que en un lugar físico, en el seno de una familia. Ese espacio portátil, hecho de relaciones que se anticipan a la razón, constituye uno de los ejes de *Adriático*. Varias composiciones examinan justamente los roces entre lo tangible y lo intangible que dicha comunidad suscita en el tiempo. El ejemplo más explícito lo encontramos en “Piso 6”, donde la memoria familiar se construye mediante el lenguaje; de allí la alusión, en la última estrofa, al libro previo de Saraceni, estableciendo el espacio análogo de la “obra” como vehículo en el cual la función autor comunica lo escindido:

“Se quedó sola la casa donde el pasado sonaba en otra lengua [...].

Donde mis padres desayunaban en la luz [...].
Ya nadie pisa duro la casa aunque las orquídeas de mi madre sigan floreciendo” (p. 42).

No ha de extrañarnos que el nombre de “Gina” refuerce la veta narrativa; esta nos permite adivinar un sujeto en el cual la dispersión temporal o geográfica se organiza, así sea de manera no colectiva (p. 32).

Que el autor devenga personaje nos invita a concebir el lenguaje –y no a la poeta biográfica– como fuente de sentido. Por eso, los idiomas y sus léxicos se tematizan con frecuencia. En “Piso 6” hemos tenido ocasión de apreciarlo. Pero hay momentos en que la condición espacial del decir se erige en el motor visionario de esta

poesía, como acontece en “*Capperi*”:
“Las alcaparras de San Nicola brotan de las murallas [...]. No dejo de escuchar bosques de pinos meciéndose cuando busco en otro idioma los frutos de la alcaparra y solo hallo la r

–una pequeña y huérfana r–
una mínima isla que duele” (p. 96).

A su vez, los signos no se deslindan de las vivencias, como nos lo recuerda “*Bologna* (1984)”, pieza donde la conjunción se convierte en dimensión habitable:

“La lengua no bastaba para pertenecer.

La amistad llegó en primavera cuando los prados se cubrieron de margaritas blancas. También llegó su palabra: escucharla fue casa en el oído” (p. 46).

Y los nombres sufren, asimismo, metamorfosis que trasladan sus significados desde lo geográfico hasta lo erótico, como en “*Marea*” (p. 100), último poema del volumen, determinante, por ende, para advertir como vertebradores los viajes paralelos de lo material y lo inmaterial.

Notorio en *Adriático* es el escrutinio del cosmos, al que Saraceni da un tratamiento detenido. Mucho tienen que ver en ello los estímulos de Vicente Gerbasí –nada recientes en la poeta– y los de Eugenio Montejo –en quien la genealogía gerbasiana tampoco se ocultaba. De Montejo es un extenso epígrafe sobre la luz del litoral caribeño, tomado de *El taller blanco*; en la “nueva sensación de la mirada” bajo los efectos solares, acerca de la cual reflexiona la cita, la naturaleza y sus ritmos fenoménicos se plasman simultáneos a los movimientos anímicos: los habitantes del trópico “ven como si durmieran” (p. 11). El oscilar de los versos de *Adriático* entre extroversión e introversión convierte playas, islas o masas de agua, sin duda, en cauces de un alma que no solo revisita sitios instalados en la memoria, sino que lo hace para amalgamarse con ellos. Con tal operación se terminan de abolir los obstáculos que la consciencia ha erigido entre cuerpo y psique, a la par que se asimilan mejor los aspectos preternaturales de nuestra existencia, aquello que “tarda en revelarse”.

Castillo Zapata habla de poemas que se vuelven “pequeños altares” destinados al culto de dioses ancestrales italianos, algunos de los cuales se transportan al Caribe, y señala que el rito

empieza con el empleo de topónimos (p. 18). Hay una numinosidad innegable en la aproximación de la poeta a esos recintos de lo sagrado. Y, cabría agregar, lo numinoso convive con lo mítico, igual que en la poesía montejiense. En “*Isole Tremiti*”, por ejemplo, se entabla un contrapunto entre naturaleza y mitología que converge en el yo, auténtico lugar en el cual se reconstruye el mundo sensorial:

“En medio del Adriático, se encuentra el archipiélago de las islas Tremiti. Según la leyenda, Diomedes, héroe de la guerra de Troya, lanzó al mar unos guijarros y formó las islas.

Ahí murió el guerrero. Transformados en pájaros, sus compañeros aún lloran su pérdida [...].

Su voceo parece el llanto de un niño que cruza el mar y llega hasta mi oído llenándolo de olas tristes, de pequeñas islas de piedra” (p. 31).

Al margen de sus indagaciones metafísicas, buena parte de la poesía venezolana actual aborda la realidad social y política del país. La de Saraceni no es una excepción, pero la vía que ha elegido resulta sutil. Un poema como “*Bogotá*” delata la espacialidad propia de una emigración en segundo grado, la de los venezolanos hijos de inmigrantes que sienten como imposición la nueva lejanía: “Estoy a 2650 metros / sobre el nivel del mar” (p. 47) es una declaración apesadumbrada en el contexto de una sistemática sacralización de los litorales. No hay, con todo, acrimonia. Lo confirma “*TransMilenio*”, en el que la cotidianidad bogotana alberga resonancias apocalípticas derivadas de la socarrona selección del título:

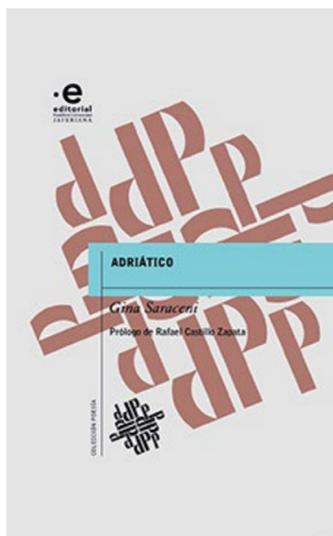
“Algún día dejará de doler este viaje en TransMilenio por la autopista Norte y la avenida Caracas.

Tan lejos del mar me lleva este autobús.

Mientras tanto, ningún pájaro canta en el mundo” (p. 54).

Si bien el silencio de la naturaleza aloja otro mito, el del paraíso perdido –que palpita melancólicamente en numerosas estrofas de *Adriático*–, el *pathos* no degenera en el asiduo patetismo de tanta literatura del exilio o la diáspora. Saraceni es ajena a los excesos. El despliegue alegórico de “*TransMilenio*”, a fin de cuentas, a duras penas disimula la ironía. Esta introduce en lo sublime –el dolor, el pájaro– las prosaicas minucias de lo urbano y las sardónicas coincidencias con la historia del personaje lírico –una caraqueña en la avenida Caracas de Bogotá. El gesto recuerda el de “*Extravío en Manhattan*”, sección final de *Casa de pisar duro*, donde la incursión en la cultura de masas compensaba el delicado intimismo del resto del libro. En *Adriático* la distonía subraya la necesaria ambigüedad de la labor poética, que diseña para nosotros senderos hacia lo iniciático y, por consiguiente, hacia una identidad en tránsito por los dominios del “algún día” y el “mientras tanto”. ☉

- 1 Gina Saraceni, *Adriático*, pról. de Rafael Castillo Zapata, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2021.
- 2 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1974, p. 52.
- 3 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris: Éditions de Minuit, 2011.



ENSAYO >> ELOGIO DEL PENSAMIENTO INSUMISO

El arte de la insumisión lírica

ARNALDO VALERO

I La lectura de “Ejercicio de origami” –el poema que hiciera merecedora a Oriana Reyes Pérez del segundo premio en la VI edición del Concurso de Poesía Joven Rafael Cadenas– nos concede la posibilidad de reconocer la existencia de voces que, ante la degradante y envilecedora hostilidad del entorno, han sido capaces de aspirar a un universo donde es posible cultivar la libertad de espíritu y salvarse de la muerte moral. Voces insumisas, semejantes a las retratadas por Todorov en su libro *Insoumis* (2015).

II *Insoumis* compendia historias de vida de personajes que ofrecieron formas concretas de resistencia en situaciones en las que una gran fuerza negativa dominaba la vida social y política de su país. Mientras buena parte de la población aceptaba en silencio esas imposiciones, los insumisos se distinguían por su renuencia a someterse con docilidad. Si la causa exigía la delación, la tortura y el asesinato como método para la consecución de sus objetivos, el insumiso prefería no formar parte de ese fatal engranaje.

Los insumisos *resisten*, pero su forma de resistencia no es militar.

Entre las cualidades que los distinguen como individuos, está la virtud moral: el insumiso afirma con perseverancia lo que considera justo y verdadero. “Frente a la injusticia, a la opresión y el terror, estas personas se oponen no recurriendo a una violencia equivalente, no responden al mal con el mal, sino que desplazan el enfrentamiento a otro plano”. Con todo, el insumiso no solo repele fuerzas externas, también se resiste a la barbarie que pretende apoderarse de él en determinadas circunstancias.

Su proceder no converge hacia una matriz común: algunos actuarían acatando preceptos religiosos; otros, cultivando una espiritualidad laica.

III

Como ejemplo de escritores que encarnaron este espíritu en el régimen comunista soviético, Todorov menciona a Boris Pasternak y Aleksandr Solzhenitsyn.

Sin embargo, es posible que los primeros indicios de este perfil de subjetividad se encuentren en el *Diario de la Revolución de 1917* de Marina Tsvietáieva.

La vida que empezó a llevar esta escritora tras la toma del poder por parte de los bolcheviques es un claro precedente de lo que ha supuesto para millones de venezolanos la revolución bolivariana. La desolación y la miseria que padeció al lado de sus dos hijas por estar casada con un oficial leal al zar sembraron en ella la sensación de haber sido reducida irremediablemente a la esclavitud. De ahí que en algún momento de noviembre o diciembre de 1918 –cuando tenía un trabajo que apenas le concedía la posibilidad de conseguir algunos kilos de papas en estado de descomposición– haya escrito: “Lo principal desde el primer instante de la Revolución es entender: ¿todo se perdió! Entonces todo es fácil”.

A pesar de sentirse desesperada por la miseria de los días y asfixiada por la cotidianidad y la imbecilidad ajenas, Marina no dejó de acatar y cultivar una vida ajena a esa precariedad indigna y ofensiva que marcó la existencia de millones de rusos. No tenía leña, fósforos, harina, sal ni azúcar; tan solo un par de libretas, algunas plumas y un frasco de tinta roja que había hurtado de la oficina donde trabajaba, pero eso le bastó para cultivar y celebrar la vida invisible.

IV

En el contexto latinoamericano, uno de los poemarios concebidos por la urgente necesidad de hallar resguardo en un lugar ajeno a la implanta-

“El diálogo intertextual e intersubjetivo que origina este corpus –como el que claramente existe entre Reina María Rodríguez y Marina Tsvietáieva– ofrece la posibilidad de advertir la existencia de un perfil de subjetividad que habita un lugar decretado por la historia de la deriva totalitaria experimentada por el marxismo-leninismo desde 1917. Y una de las particularidades de estos sujetos es haber percibido los componentes que han convertido en mito genocida al relato de la Revolución”



TZVETAN TODOROV / ©LISBETH SALAS

ble y degradante hostilidad desatada por una revolución es *La foto de invvernadero* (1998), de Reina María Rodríguez.

Escrito a contrapelo de esa realidad que se impuso en Cuba durante el “Período Especial” –y que alcanzó su punto culminante con la crisis de los balseros de 1994–, las imágenes de este álbum lírico germinaron cuando la escritora empezó a hojear ejemplares de *Correo de la UNESCO* que le concedieron la posibilidad de transitar por lugares (o entre objetos) imposibles de alcanzar. Como pasaporte para este viaje, la autora se valió de ese vaticinio sobre la imagen fotográfica realizado por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980): gracias a la sensibilidad a la luz de los haluros de plata, la fotografía es alquimia, la facultad de una superficie de apprehender la emanación de un cuerpo que realmente ha existido y que ha venido a nuestro encuentro de manera diferida, tal y como lo hace el brillo de una estrella.

Expresarse desde esta perspectiva supondría no promover identidades esencialistas, alejarse de esa violencia que el opresor desata contra todo aquel que no considera su prójimo o su semejante. Aquí la literatura es un reino cuyo principio rector está contenido en una de las páginas del *Manual de tentaciones* (1999) de Abilio Estévez: “Desecha la sogá y el veneno y el disparo. No permitas que la vulgaridad de la época emponzoñe tu vida. Aspira siempre al lago de Starnberg”.

Con todo, quizás no haya otro libro más afín en espíritu al *Diario* de Tsvietáieva que *Otras cartas a Milena* (2003), compendio de “literatura menor” en el que Reina María Rodríguez entabla un diálogo intersubjetivo –más que intertextual– con Ts-



ANA AJMÁTOVA – KUZMÁ PETROV-VODKIN / MUSEO DEL ESTADO RUSO, SAN PETERSBURGO



MARINA TSVIETÁIEVA / ARCHIVO

viéieva, Ana Ajmátova y Heberto Padilla. Incitado por la persistencia del funcionamiento de la máquina totalitaria en Cuba tras la caída del bloque soviético, este diálogo resalta que, a pesar de haber sido víctimas del socialismo real, es decir, de haber sido censurados, torturados y hasta eliminados físicamente, ninguno de estos escritores experimentó la muerte moral.

V

Como vemos, existe un saber que se ha manifestado estéticamente a partir de perspectivas y experiencias de escritores que han padecido el proceder del totalitarismo soviético y del castrista, es decir, de sujetos para quienes el socialismo real es una herida profunda en su historia personal, una experiencia que duele, que ha supuesto pérdidas y sufrimiento. La existencia de este corpus no solo nos permite entender la manera como el poder ha sido ejercido por muchos líderes de izquierda, sino que demuestra la naturaleza genocida de aquellos fundamentos que propagnan la idea de utopía social, puesto que la naturaleza dictatorial y totalitaria de esos regímenes está basada en los principios y métodos políticos preconados y puestos en práctica por Marx, Lenin, Trotsky y Stalin.

El diálogo intertextual e intersubjetivo que origina este corpus –como el que claramente existe entre Reina María Rodríguez y Marina Tsvietáieva– ofrece la posibilidad de advertir la existencia de un perfil de subjetividad que habita un lugar decretado por la historia de la deriva totalitaria experimentada por el marxismo-leninismo desde 1917. Y una de las particularidades de estos sujetos es haber percibido los componentes que



REINA MARÍA RODRÍGUEZ / ARCHIVO

han convertido en mito genocida al relato de la Revolución.

Porque se ha pregonado que la Revolución es el camino que conducirá al horizonte más elevado al que puede aspirar la Historia. Y esa supuesta condición ha conminado al sujeto revolucionario a acatar como imperativo categórico la obligación de encaminar a los demás por esa vía. Donde haya oposición al proyecto, obstáculos o veleidades, la praxis revolucionaria estipula la necesidad de recurrir a la violencia. Y siendo que “la violencia es la partera de la Historia”, el aspecto más ominoso de este proyecto es que las víctimas alcanzan su redención abonando con sus cadáveres el escenario de ese futuro prometido. Al ser eliminado, el adversario es depurado de su traidora condición y la Revolución se erige como una fuerza capaz de redimir a las víctimas de su culpa, al tiempo que demuestra la excepcional naturaleza redentora de su violencia.

No es casual que el 11 de diciembre de 1964, el che Guevara no tuviera reparo en decir ante los delegados de la ONU: “Nosotros tenemos que decir aquí lo que es una verdad conocida, que la hemos expresado siempre ante el mundo: fusilamientos, sí, hemos fusilado; fusilamos y seguiremos fusilando mientras sea necesario. Nuestra lucha es una lucha a muerte”. Tampoco es casual la ovación que recibiera una vez finalizada su alocución. A fin de cuentas, como ha señalado Antonio José Ponte en *La fiesta vigilada* (2007): “ante la opinión mundial, un régimen político como el cubano puede hacerse perdonar sus criminalidades siempre que no toque al personal indebido, siempre que a sus víctimas no se salgan de la clase torturable”.

VI

Así como existe una “mente o pensamiento cautivo” –magistralmente retratada por Czeslaw Milosz a mediados del siglo pasado– también hay una entidad diferencial, un “pensamiento insumiso”, una subjetividad encarnada en esas expresiones que han confrontado el totalitarismo y subvertido sus métodos de control. Todorov proporcionó las claves para identificar esa sensibilidad en los capítulos de *Insoumis* dedicados a Pasternak y Solzhenitsyn. De manera que estamos hablando de una tradición literaria que ha estado en tensión con regímenes dictatoriales y totalitarios de izquierda, una tradición silenciada bajo el estandarte de la hoz y el martillo y que se caracteriza por acogerse a la lengua como

necesidad de liberación humana para pensar *con*, en lugar de pensar *por* o *sobre* el sometido.

Hombres y mujeres de carne y hueso, estos escritores han sobrellevado la oscuridad de “una noche que –como advirtiera Ana Ajmátova tras visitar a los Mandelstam en Vorónezh– no conoce amanecer”. Asediados por esa infernal oscuridad, ninguno de ellos ha dejado de preguntarse cómo traducir esa reserva de vida que es el instinto de supervivencia en algo más pleno e íntegro, cómo vivir libre del odio y la dominación que traduce la palabra Revolución, cómo conjurar este nombre y reafirmar cabalmente la dignidad innata en cada ser humano. Para todos ellos, la creación literaria ha sido la fuente de un siquismo ascensional capaz de reparar pérdidas, curar heridas y hacer de última defensa contra las fuerzas de la deshumanización y la muerte.

Además –como ha demostrado el chavismo–, detrás de cierta retórica de la lucha social y el principio de autodeterminación de los pueblos no hay más que oportunismo y resentimiento. Ante este hecho, una pregunta crucial es cómo vindicar y postular la diferencia como acto de verdadera autodeterminación, cómo fundarla a partir de auténticas posibilidades creadoras. Esta, en esencia, es la pregunta a la que han respondido escritores como Marina Tsvietáieva, Boris Pasternak, Ana Ajmátova y Reina María Rodríguez, quienes han sabido oponer una interioridad resguardada en la imaginación estética al apetito deshumanizador y fratricida de las revoluciones que les ha tocado vivir.

Finalmente, este corpus literario supondría la existencia de una sensibilidad anclada en una perspectiva que –a diferencia de Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y sus epígonos– no celebra ni justifica los escombros éticos y humanos que cimentan y enarbolan el mito revolucionario, sino que revela la condición humana y las virtudes de ese *Otro* que ha sido sometido y cuyos derechos han sido negados en nombre de la Revolución. Esas voces nos conceden una comprensión del domino marxista desde la experiencia vivida, capaz de contrapesar los discursos que pregonan las supuestas bondades libertarias de las revoluciones de izquierda, y que ofrece detalles de los mecanismos de exclusión y segregación activados por esos regímenes que han enarbolado el estandarte de la inclusión social. Por sobre todas las cosas, esas inquietudes creativas comparten una historia: el doloroso aprendizaje de la supervivencia moral en un mundo regido por la intolerante hostilidad y la coerción del marxismo-leninismo.

VII

Insumisas, las voces de los escritores rusos que hemos mencionado han acompañado a quienes han sido objeto de censura y represión, a quienes han sido perseguidos y marginados por los regímenes que desde hace décadas imperan en Cuba y Venezuela. (Considérese, por ejemplo, el diálogo que Igor Barreto entabla en *El muro de Mandelshtam* (2016) con el poeta arrestado y deportado a Kolimá en mayo de 1938 por haber escrito un epigrama contra Stalin.)

Quizás la joven Oriana Reyes Pérez apenas conozca las obras de quienes hemos mencionado; aun así, con “Ejercicio de origami” ella se ha sumado a ese coro de voces, porque –a semejanza de sus *precursores* ella ha sabido comunicar una inquietud que alberga formas de percepción, de razonamiento y de expresión que obedecen al anhelo de sobrevivir moral, creativa y espiritualmente a una época atroz. La experiencia que ella y sus precursores comparten es el *pathos* metafísico que modula las expresiones de una era desestructurada por un régimen que ha decretado la existencia de una clase torturable... Un régimen carcelario cuya principal argamasa es la cobardía y la lealtad de los oportunistas. ☉

POESÍA >> PERTENECEN A EL SILENCIO ES UNA BAILARINA



GERALDINE GUTIÉRREZ-WIENKEN / ©CARSTEN MENTELDORF

Poemas de Geraldine Gutiérrez-Wienken

I
El relato es corto. Cortísimo. El silencio de la naturaleza se renueva como la sed. Es lo menos pasivo. Un cántaro progenitor. Hombre sin paradero. Lo dulce en antiguos bargueños. Indaga. Ellas y los simulacros. Primero Perséfone. Luego dos cortos susurros. Luego más Perséfone. Primero más dulce. La exigencia de un sentido. Banalidad y sed. Infinita sed de contar estrellas. Sin paradero

II
De los incendios en la grama nada percibimos ¿o sí? al comienzo demoramos en llamar. Nadie respondía. El saltamontes daba largos saltos y en la grama se perdía. La rama seca hacía un ruidillo. También seco al desprenderse. Eran indicios. Movimientos Al comienzo una mano cuida. La otra hace tiempo contraste. Y nos nace un bosque de cabeza. ¿O no?

III
Indefensas se han ido las tragedias autoanexando a c a n t o s pasivos bajo la sombra toda una vida. La voz de tarde llamando a comer La voz de la malanga. La voz acuática y su collar de perlas. En una cajita turquesa, el relato. Corto contundente. Una mañana común y corriente Ese día anexo. El brillo de su ausencia. Quiero ser piadosa con mis objetos. Y de una se rompen estrellas y se (re)parten. Se rompen estrellas y se (re)parten que la vida es sueño y las hijas sueñan toda una vida. La vida entera

IV
Si oyes tu idioma en un bus no evadas el ritmo que nos oprime. A esta hora en la noche sin lámpara que ilumine en dos termos un paño y un taburete el desastre puede ser interpelado. Él

V
La tristura es corporal. Y una lámpara en el mero medio de la lengua. El cielo escindido del ginkgo biloba. Una especie de rizoma / técnica familiar. Acaso ciudades cartesianas imponen otro ritmo. De una lo faltante venidero. El mero relato encara y la lengua (de)mora en aves del paraíso y filodendros. Mujeres que a la sombra venden invisibles ramilletes de lirios en un ánfora venida de otra parte me contradirán y amaré dividirme. En una doble. Extranjera

*Los poemas aquí ofrecidos son los cinco primeros de la colección titulada *El silencio es una bailarina* (Alción Editora, Córdoba, Argentina, 2021). Geraldine Gutiérrez-Wienken (1966) es poeta y traductora. Está residiendo en Alemania.

POESÍA >> DEL LIBRO INSTANTES SIN TIEMPO

Poemas de Miguel Génova

Presente

Solo el presente me conmueve el pequeño instante del parpadeo de la inspiración recóndita de unos dedos en la espalda. Cae un cabello gris pleno de años y sentido en suave balanceo hacia los pies descalzos húmedos de suelo. En ese momento cuando todo es pequeño aparece el sentido de cada una y de todas las cosas.

Cierras los ojos y piensas en un punto a dos pasos oyes la música rota y el dedo acompasado siente frío.

Es todo.

Tropiezos

Esta esfera gigante nunca se equivoca y yo, cada paso que doy me tropiezo. Soy una pequeña molestia en su cíclico camino.

Trivialidad

La trivialidad de lo vital asombra cuando salimos de la angustia del sobresalto. La búsqueda de la levedad elimina pesos ajenos nada más. Lo heroico es lo cotidiano.

Seis escalones

Once, doce rabia y un golpe seco apenas sentí el roce de la voz callada. Trece, catorce en la ruda espera el tiempo se retuerce y sube los peldaños. Quince, dieciséis el destino, la suerte me alcanzan con fuerza y suavidad.

Fracaso

El inicio del viaje y el final de la búsqueda están signados por el fracaso.

La vida solo tiene sentido en el romper y el rehacer.

Mirada alta

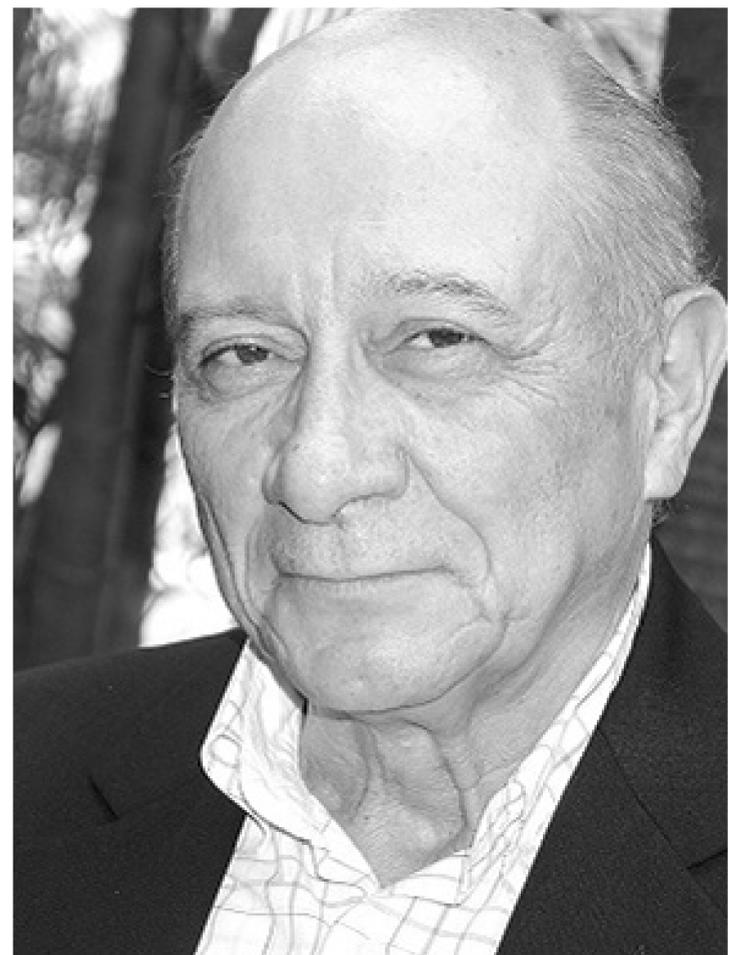
Aquí, todo es fácil la primavera está en la ventana los colores luminosos se pegan de sábanas y paredes. Los sonidos del viento y los pájaros se quedan conmigo hasta que llega el sueño. No te vayas.

Encuentro

Salas derrotado del encuentro sin fuerzas te declaras vencido tu propio yo se desvanece.

El combate diario queda atrás aparece la quietud, el sosiego.

*Los poemas aquí seleccionados pertenecen al volumen *Instantes sin tiempo*, publicado en España por la editorial Vitrubio, Madrid, 2021.



MIGUEL GÉNOVA / ARCHIVO

POESÍA >> SOBRE EL LIBRO *LA FUERZA DE LAS COSAS*

El verde en la paleta

Elisabetta Balasso (1965) es poeta, artista visual, novelista y autora de intervenciones artísticas. Su más reciente libro, *La fuerza de las cosas*, ha sido publicado por Oscar Todtmann Editores (Caracas, 2021). La edición incluye fotografías de José Urriola

ELEONORA REQUENA

Hola, Socia, ¿cómo estás? y el fondo sonoro a la par de su: bien, ¿qué cuentas? se abre a un pasadizo entrañable, el canto de los grillos y sapitos de la noche caraqueña ambientan el lugar donde la conversación se distiende, otros ruidos se escuchan al fondo, el tropiezo de la loza en el fregadero, un graznar inaudito y lejano o los maullidos de la camada reclamando por comida. Disfruto mucho estas charlas nocturnas con Elisabetta, siempre hilamos en la rueca alguna idea que da forma a algún proyecto conjunto, posible o imposible de realizar. Les advierto que seguramente me iré por las ramas al comentar su libro, los árboles son nuestro punto de encuentro más extenso, varias veces nos juntamos y desarrollamos una acción poética que nos llevó a rastrear con mapa y brújula en mano las calles con nombres de árboles de Caracas. Una vez en la calle hallada, el situacionismo arbóreo generaba una dinámica inesperada y fructífera, hablábamos con los vecinos o transeúntes, explorábamos y hacíamos un levantamiento fotográfico del lugar, buscábamos los árboles que signaban el nombre de la calle, si los hubiere, y entonces se daba la alquimia, creábamos un breve poema a cuatro manos, que luego quedaba escrito en la acera, al pie de un árbol, o de su ausencia, como el efímero testimonio de nuestro paso por ahí.

Ahora leo el poemario *La fuerza de las cosas*, y sus palabras tupidas y exuberantes van regándose como una hiedra, cundiendo con su luz y su verdor el recuerdo de los espacios de esa casa a la que fui varias veces. Estos poemas pintan un paisaje interior desplegando una taxonomía íntima que describe los movimientos de la luz sobre los muebles, el cuchicheo vegetal o el canto im-

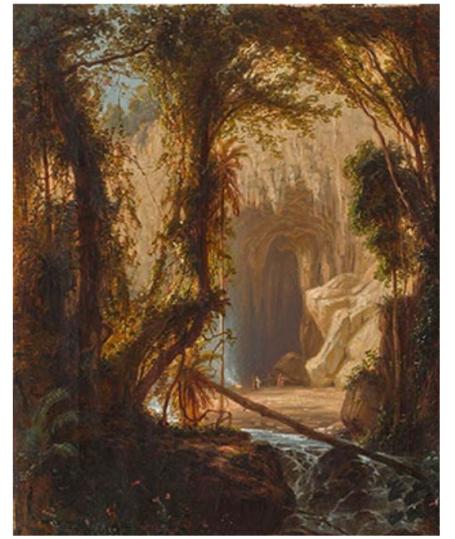
previsto de las aves van armando un ambiente multisensorial, cinestésico: “Vuelve la hora perfecta y fugaz/ en que las sombras se alargan/ sobre la mesa de la cocina/ el verde se estira hacia la ventana/ dos limones son esculturas/ la tetera contiene la respiración/ suspendida en el aire amarillo/ los ruidos se amortiguan/ en la melaza de la tarde”.

Entre los años 1843 y 1845, el pintor alemán Ferdinand Bellermann detalló la geografía y la vegetación venezolana de manera minuciosa en su diario de viajes, donde tomaba apuntes y hacía dibujos de rigurosa precisión botánica que luego le servirían para realizar sus impresionantes paisajes de las diversas regiones y parajes del país, haciendo una representación siempre sublime de la naturaleza intocable, virgen y salvaje. Quienes conocemos la Cueva del Guácharo, aplaudimos sus cuadros sobre ese lugar, un detallado trazo da resolución a un paisaje, magnífico, pero veraz. Detallista sin caer en excesos, la pincelada de Bellermann expresa su vital mirada, pero también la escuela paisajista alemana a la que presta rédito, pero con su estilo tan particular. Aprecio reconocer el paisaje pintado en un cuadro de Bellermann, pero también me cautiva el extrañamiento que me produce el ver ese paisaje recordado a través de su mirada y de su trazo. Cosa similar siento al leer los textos de Elisabetta, estos renembran para mí un espacio atesorado y atizado ahora por sus palabras. En el lenguaje de *La fuerza de las cosas* hay un acento y un ritmo sensual y melodioso, depurado e insistente en la contemplación de la belleza natural, que cunde todo a su paso y se extiende como una enredadera bellermanniana: “oigo el rascar vegetal/ levanto la mirada/ en la agitación descubro el elegante/ paso a paso con cuidado la primera/ sobre la nervadura central/ levantando bien las patas.

/ La segunda guacharaca me escudriña/ con su órbita de gallina sabia/ salta grave y pesada/ de una hoja de palma a otra.”

Si algo hila este poemario es su pertinaz repicar en la descripción lírica de lo que va viendo, bien sea desde la ventana de la cocina, desde el balanceo del chinchorro o en la vía hacia oriente. Hay una insistencia en marcar los detalles que dan cuenta de la trama de las horas, las señales inequívocas de su paso se urden entre las ramas de los árboles. Los poemas de *La fuerza de las cosas* son pequeños tratados sobre la naturaleza del tiempo, las dinámicas casi imperceptibles de los insectos, el cíclico ritmo de las floraciones, la aparición de un brote, la caída de las hojas, el limo asentado de la descomposición, son textos que condensan un tiempo vegetal que gravita en el ritual de libación de la luz en “la hora de la brisa de la tarde”.

Pienso de nuevo en el pintor alemán y su reiterado motivo de representación, sus pinturas de paisajes venezolanos se repiten a lo largo de su vida, ya instalado en Alemania, siguió recreando esa geografía tropical, dejó inconcluso un “Atardecer en el Orinoco” al morir. Se vio cautivado por un paisaje esencial que lo prendió en su imaginario pictórico, insertado en un espacio mítico, arraigado a la luz y las formas de lo que vio en Venezuela. En *La fuerza de las cosas*, por su parte, una lengua verde matiza vaporosamente la penumbra con sus humedades, nos acerca al chasquido del racimo que cae, lo verde oloroso esparcido, el jerez resbaloso de la luz de la tarde



CUEVA DEL GUÁCHARO, VENEZUELA (1842 – 1845) / FERDINAND BELLERMANN

decembrina untando sus fragores. La paleta de este poemario se explaya en ornamentales metáforas y cornucopias, reconcentra un murmullo que hace serie, texto tras texto, con la idea de lo permanente y lo mutable, paisaje tras paisaje, poema tras poema, con la atención puesta en la hoja caída, en los nuevos brotes o los pocitos de agua entre las hojas de las bromelias.

La casa es el bastión, desde la casa Emily Dickinson plantó silenciosamente textos adentro de las macetas de los libros de su biblioteca. Pero la casa es casa porque existe el afuera que la delimita o que la acecha. Desde ese lugar, otro lenguaje comienza a brotar a lo largo del libro, haciendo taima con la paz. Es una voz que echa mano del fraseo lúdico y de las palabras de la tradición oral y de los juegos de la infancia para hablarnos de lo que acontece en ese violento afuera, ¡ah!, el del país: “escribiré sin vacilar coronada/ la ere de la palabra/ un dos tres por derecho/ quince noventa y nueve cien/ gárgaro malojo/ la palabra mágica que advierte/ la persecución ha comenzado/ calambur de la paloma/ punto y coma cambur/ pintón hipócrita”

Ahora vamos despidiéndonos, vamos bajando del árbol y cortando la llamada, Eli, se nos hizo tarde, como siempre, es la hora del bostezo, del hasta luego, socia, ¿cuándo vienes? ¿Viste la foto que subí en mi Instagram de la mata de cambur cargada en pleno Parque Chacabuco?, estos exotismos de la primavera porteña. ☺

Sobre *La fuerza de las cosas*

“Elisabetta Balasso utiliza el lenguaje y los espacios de la cotidianidad en *La fuerza de las cosas* para ponerlos a funcionar de una manera distinta, nos transporta a un universo sensorial, sensual, sinestésico, donde las imágenes hechas con palabras incluso se olfatean o se pueden acariciar”

JOSÉ URRIOLA

Comenzaré por reconocer que no soy buen lector de poesía. Me parece que la buena poesía está hecha de una materia distinta, similar a la que se utiliza para hacer el mejor cine experimental o para construir el llamado cine ensayo. En esta misma línea cinematográfica, los narradores estaríamos más cerca del lenguaje y las estructuras del cine de ficción; porque estamos al servicio de una historia y de una palabra que, aunque pueda gozar de cierto vuelo lírico, su misión es la de comunicar, la de hacer avanzar la acción y proveer a los personajes de un arco dramático.

Le tengo mucho respeto a la poesía. Me parece, literalmente, palabras mayores. Es el mismo que le tengo a cierto cine experimental que me hace admirar algo que yo no sé hacer, que no se me hubiera ocurrido, en fin, algo que no sería capaz de ofrecer. Hay una libertad y una sabiduría para jugar con esa misma materia prima que yo utilizo, pero para ponerla a funcionar

distinto, para que sea portadora de otros significados, otra simbología, otra sensibilidad y otra sensorialidad.

Hace unos años Elisabetta Balasso compartió conmigo el manuscrito de una novela experimental que me gustó enormemente. Era una obra extraña. Inclasificable. Muy poética, muy sensual, mística, diría también que muy sinestésica. Tocamos algunas puertas con editoriales a ver si era posible publicarla, pero en aquel entonces no corríamos con suerte. Seguimos, eso sí, en contacto; recuerdo que en algún momento compartimos nuestra fascinación por *El color de la granada*, una magnífica película de 1969 del cineasta Serguéi Paradzhánov, tocada por toda esa carga sensorial y simbólica tan presente en la obra de Elisabetta.

Fue en abril de este 2021 cuando, por medio de Luna Benítez, recibí el manuscrito de *La fuerza de las cosas*, el poemario de Elisabetta que hoy nos reúne. Y ahí me reencontré con el mismo espíritu de aquella novela lamentablemente inédita que hacía años había leído de la misma autora. *La fuerza de las cosas* es un libro que no solo se lee y suena y te dibuja imágenes prodigiosas, sino que incluso diría que huele a tierra mojada, a jardín tropical, a flores nocturnas que se abren e impregnan las páginas con su aroma, también rebosa de algo que llamaré felicidad vegetal. Es un poemario también táctil, uno puede tocar sus hojas (las del libro, pero también las de las plantas que lo habitan), uno roza esos pétalos, uno está allí, físicamente, presencialmente, en esa casa mientras afuera cae la lluvia y el hogar es tomado por el olor a jardín exuberante y contento con el aguacero.

Pido permiso para abrir aquí un paréntesis. Hay un cineasta experimental que ocupa un lugar privilegiado en mi canon personal, el estadounidense Stan Brakhage, fallecido en 2003. Brakhage hizo centenares de películas, la inmensa mayoría de ellas con una duración menor a los diez minutos, en la inmensa mayoría jamás filmó algo que estuviera frente al lente de su cámara. Brakhage lo que hacía era pintar a



ELISABETTA BALASSO / ©INGER PEDREÁÑEZ

“portadora de otros significados, otra simbología, otra sensibilidad”

mano fotograma por fotograma, sometía al celuloide al efecto del ácido, lo rayaba con una hojilla, espolvoreaba los fotogramas con alas de insectos, con trocitos de corteza, con semillas, ramas, espinas y hojas recogidas del suelo del bosque. Y cuando ponía todo eso en movimiento se producía la magia: había jardines de la delicia enteros como pintados por la brocha de Jackson Pollock, había también algo cósmico y sideral, como si la combinación de esas pequeñas cosas pudiera conformar galaxias, nebulosas, supernovas, bóvedas celestes extraterrestres. Stan Brakhage decía que él no estaba interesado en hacer cine, que él quería hacer *visual*

poetry: poesía visual. Y tiene una frase que de alguna manera recoge la esencia de su propuesta: “cuando miramos un bosque, ¿cuántos colores vivirán bajo la dictadura del verde?”. Porque por medio de las limitantes impuestas por el lenguaje y la percepción llamamos verde a una cantidad enorme de matices presentes en el amplio espectro de la naturaleza, tonalidades que van desde el rojizo, el naranja o el dorado, pasando por el plateado, los azules y el violeta.

Brakhage utilizaba el dispositivo del cine pero para hacer otra cosa que no se parecía a una película. De la misma manera en que Elisabetta Balasso utiliza el lenguaje y los espacios de la cotidianidad en *La fuerza de las cosas* para ponerlos a funcionar de una manera distinta, nos transporta a un universo sensorial, sensual, sinestésico, donde las imágenes, hechas con palabras, incluso se olfatean o se pueden acariciar.

Leí con fascinación este libro de Elisabetta y luego recibí una invitación por parte de su editora, Luna Benítez, para incorporar algunas imágenes de mi autoría de esas en las que me empeno en fotografiar charcos. Los mapuches tienen una palabra que no existe en nuestro idioma: *alumco*. Alumco es la belleza del paisaje que se refleja en las aguas calmadas de un lago o en la superficie de los charcos dejados por la lluvia. Yo no lo sabía, pero desde hacía años me había dedicado con obsesión a cazar alumcos en cada temporada de lluvias. Era mi osadía de hacer poesía visual, mi licencia para atreverme a ser poeta sin contar con el talento para hacer poesía. Así que en esos espejos acuosos donde se asomaba el mundo invertido, con la textura de las aguas empozadas en el suelo reflejando el cielo, por fin me daba permiso para pasear en ese espacio fascinante e inabso de Elisabetta Balasso y de Stan Brakhage.

Agradezco enormemente a Elisabetta Balasso, también a Luna Benítez, a Oscar Todtmann Editores por esta oportunidad de aparecer en un libro de poesía, por hacerme parte de esta extraordinaria obra que es *La fuerza de las cosas*, tocada por la magia de Elisabetta y su fascinante universo simbólico. Siento que con esos humildes alumcos insertados entre los magníficos poemas de la autora, como en el juego del escondite, ante mi incompetencia para lograrlo solo, alguien se ha tomado el hermoso gesto de tocar la meta y librar por mí.

Muchas gracias y felicitaciones a la autora, también a la editorial por su encomiable labor en estos tiempos en que publicar libros es un auténtico gesto de resistencia. ☺

HOMENAJE >> LUIS BELTRÁN MAGO CUMPLE 100 AÑOS

Poemas de Luis Beltrán Mago

Luis Beltrán Mago (1922) es abogado (UCV), poeta, ensayista y biógrafo. Fue presidente del Círculo de Escritores de Venezuela. Además de una extensa obra poética, ha publicado biografías de Antonio José de Sucre y Andrés Bello. Los sonetos que se publican aquí pertenecen a su libro *Los ocasos de un poeta* (Editorial La Diosa Blanca, Caracas, 2020)

I
Habla de intimidades y metales
De ríos, nubes y cascadas
Del brillo de la luz en los trigales
Y de las rosas por el sol amadas

Del agua que al bajar por los raudales
Pareciera salir de las arcadas
De un tiempo de vigilia y manantiales
Y de tiernas gaviotas desveladas

De cómo el aire dibujaba azules
Mientras la noche despertaba tules
Y eran del amanecer los ruiseñores

De los helechos y su canción lejana
Y de los labios la ternura indiana
Que al beso aliento en medio de rumores

II
Traían la luz colgada de un racimo
Donde la uva hablaba con la parra
Al huracán matando al ostracismo
Y oyendo la canción de la guitarra

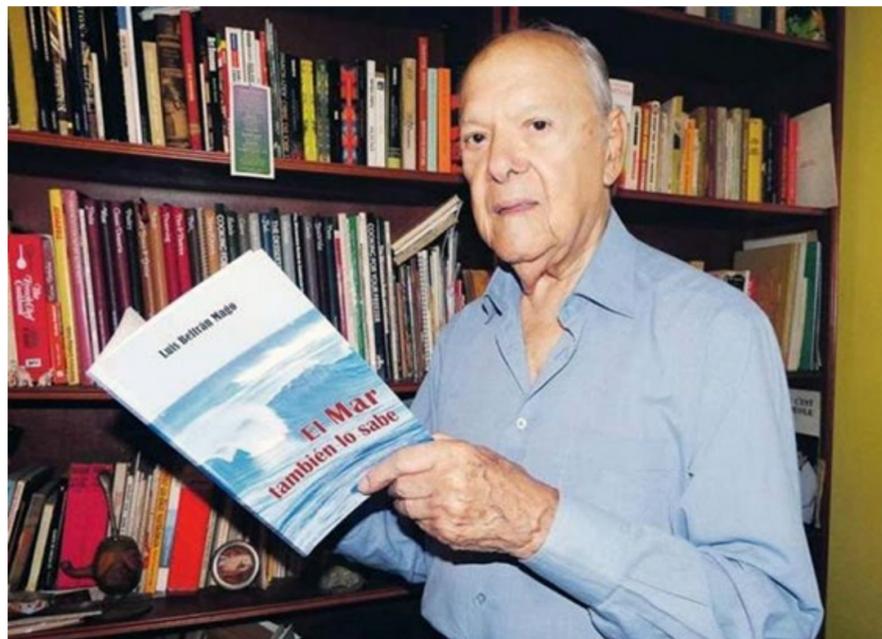
Venían a derribar el pesimismo
De escuchar el rumor de la cigarra
A sembrarle el amor y el optimismo
Y al corazón saberlo cimitarra

A conservarle a la piel su lozanía
Y hacer de las caricias ambrosía
Y del abrazo todo lo divino

Mostrarle al viento soles hortelanos
Y regalarle al viento sus manzanas
Como a la noche conjurada el vino

III
Tiene la gracia de la arboladura
En un bosque poblado de cerezas
La ternura en tiempos de escritura
Y el olor ambiental de las frambuesas

El oleaje de un mar que en su locura
Habla de corolas, limas y perezas
De cobijas de sal que a la blancura
Les cubran de azules sus cabezas



LUIS BELTRÁN MAGO / REVISTA SIC

Todo el lenguaje del vino nocturnal
Crecía a las orillas del cristal
Y abanicaba los pasos de las huellas

Venías de vivir cerca del cielo
Amando nubes y cosiendo el velo
De una sublime ensoñación de estrellas

IV
Sabían de un girar de girasoles
En medio de canciones y guitarras
De coserles luciérnagas a soles
Y quitarle a la sombra sus amarras

Habitaban, geranios, cielos, soles
Lo tierno de la voz cuando sus garras
Aprietan un sentir de caracoles
En una huerta de pinos y de parras

Traían un chelo, un bajo y un violín
Lo tierno del hacer un querubín
Y la frescura del aire junto al piano

El verbo decidor de la mañana
Y lo que entraña oír una campana
Sonando en los predios del manzano

CRÓNICA >> MEMORIAS DE UN ESCRITOR

Un nueve de enero, hace 91 años

"Y gracias al cine me hice escritor, o pretendo serlo, porque sentí que debía pulir y agilizar mi idioma para poder transmitir las portentosas grandezas visuales de las películas que me enseñaron a adentrarme con mayor viveza de movimientos en la bella y misteriosa aventura de vivir"

RODOLFO IZAGUIRRE

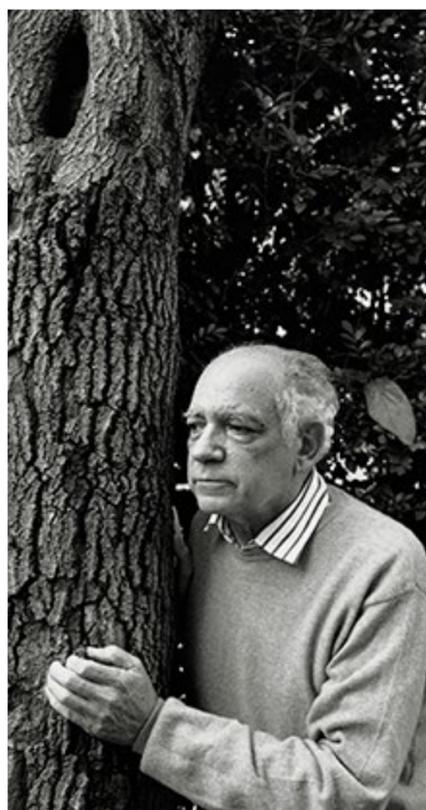
El tiempo venezolano que nos vigila, mi-ma y agrade señala que un nueve de enero, hace noventa y un años yo llegaba al mundo en la casa de Tula Tosta, la culta nieta del general y acaudalado político y escritor Francisco Tosta García, entre las esquinas de Pescador y Cochera, en la parroquia de San Juan. Mis hermanos me contaron, no sé si para abochornarme o regocijarse, que la comadrona que asistió al doctor Osío en el parto casero me alzó y dijo con evidente elogio y alegría: "¡parece un cochino inglés!". Es seguro que los cochinos ingleses deben ser rosados y atractivos porque el tiempo que rige al país más decididamente monárquico pule cada día una corona que prefiere amar a los caballos, a los perros y seguramente a los cerdos más que a los propios ingleses que bautizaron como Princesa del pueblo a la desafortunada Lady D. Pero aquella comadrona, antes de mi primer grito o llanto, me estaba llamando puerco, cerdo, cochino, sin saber que toda mi vida futura, hasta el día de hoy, iba a vivir en un país sucio, atrasado, atormentado por ávidos caudillos militares y doctores desconsiderados.

Me sirvió de consuelo saber que en la Madre España todos sus súbditos o ciudadanos, como prefieran llamarse, viven en autonomías recelosas unas de otras y con lenguajes propios, pero se comen al cerdo desde las orejas hasta el rabo y las esposas. Cuando se enfurecen le dicen ¡cerdo! al marido y este las asesina a pesar de una ley que las protege.

Mi infancia transcurrió en la larga casa de Tula con habitaciones oscuras y solitarias, un largo corral de árboles frutales que limitaba

con la quebrada de Caroata, y Tula, postrada, a la espera de la muerte que la arrastró once años después de mi nacimiento y la ocasional e indiferente presencia de mi padre, un aventurero que se le cruzó en el camino, la descuartizó, le clavó siete hijos y despilfarró la fortuna de ser ella una Tosta y él un ser sin escrúpulos. Pero alcancé el privilegio de escuchar como cuentos las lecturas de Tula, admiradora de los novelistas franceses y españoles. Cuando siendo adolescente me topé con el príncipe de aquella apestosa Dinamarca inventada por Shakespeare me pareció un personaje conocido y sumamente familiar.

Lo digo siempre. Nací cuatro años antes de que Juan Vicente Gómez, un perverso tirano, muriera en Maracay, y logré presenciar los saqueos que violentaron al país y los gritos en las vecindades de mi parroquia, y me jacto de haber hecho mis tareas escolares en el escritorio de caoba pulida del Sapo Velásquez, que llegó a mi casa arrastrado por los saqueos. El Sapo era el gobernador de Caracas, el ser más odiado por haber fusilado a unos estudiantes. Hoy aquellos saqueos se conocen como "política de calle", pero a los cuatro años de edad vi y conocí una violencia que persiste hoy a mi avanzada edad. Hay violencia en las desigualdades sociales; el país aspira a ser moderno sin lograrlo a pesar de sus frustrados intentos por alcanzar la modernidad: hay violencia en la circunstancia de ser nosotros habitantes y no ciudadanos y la hay también al no ser dueños siquiera de un destino mejor; no querer a la democracia sino ser simples consumidores de bienes y aceptar someternos cada tiempo a las atrocidades cívico militares, a los mediocres héroes de una Venezuela afligida por el



RODOLFO IZAGUIRRE / OLISBETH SALAS

“
Mi infancia transcurrió en la larga casa de Tula con habitaciones oscuras y solitarias”

ruido de sus botas y cuarteles.

Años más tarde, en plena juventud me tocó otro régimen autoritario y militar que trató de imponer una nueva y desacreditada doctrina llamada Nuevo Ideal Nacional, que puso en evidencia su inocultable fascismo, pero mostré

también su desmesurada intención de construir y alcanzar la modernidad. No he dejado de lamentar que la democracia que advino en enero de 1958 desestimó el afán constructivo y la obra del dictador de Michelena por considerarla "suntuaria".

El cine entró en mí y desplazó al aspirante de abogacía que fue a estudiar derecho a la Sorbona de París. Lo sostengo a cada instante: allí torcí el rumbo de mi vida porque en lugar de seguir hacia l'École du Droit entré a la Cinémathèque française y los primitivos films daneses o alemanes y las maquetas de Méliés vinieron a mi encuentro y nunca más salí de aquella cinemateca porque no sabía que tampoco iba a salir de la venezolana. Y gracias al cine me hice escritor, o pretendo serlo, porque sentí que debía pulir y agilizar mi idioma para poder transmitir las portentosas grandezas visuales de las películas que me enseñaron a adentrarme con mayor viveza de movimientos en la bella y misteriosa aventura de vivir. Me hice escritor solo cuando escuché la inaudible música que se oculta detrás de las palabras.

Y me complace encender con poderosos resplandores mi participación en el grupo literario Sardo y luego en el más incisivo e irreverente Techo de la Ballena. Hice que en adelante mi firma fuese una brujita, que es el amor, sobre una ballena que es el techo del mundo. Pero la brujita existía. Se llamaba Belén Lobo, una bella bailarina que hizo ballet y luego se liberó de la risa forzada, de las zapatillas y del torso rígido y abrazó la danza moderna. Pasó por este mundo con la audacia de haber viajado a Nueva York, sola y adolescente, para entrar a la School of America Ballet, fundada por Balanchine en 1934, la primera venezolana en hacerlo. Y luego, la valentía de casarse conmigo y permanecer juntos, monógamos como las guacamayas, durante cincuenta años de serena armonía enriquecida por la presencia amorosa de Rházil, Charo, Boris y Valentina, mis hijos; dos bellas nietas: Verónica y Claudia, y algunas gatas que no supieron mantener sus misteriosas vidas mientras Belén sostenía la suya hasta que el cáncer le hizo conocer la eterna e iluminada oscuridad que a todos nos espera. Dos días antes de morir me dijo mirándome a los ojos y aludiendo al perverso régimen cívico militar que nos atormenta: "¡Hice de ti un águila y un relámpago, no permitas que esa gente arruine nuestras vidas!". Tuvo el valor de cambiar su nombre por el de Soledad y por eso siempre me acompaña.

Trato de cumplir su deseo y lo hago con la palabra, la única arma que poseo. Y con mi familia y con las que ha creado el tiempo, Ninoska, Menena, Marisa, Cristina para mencionar solo algunas, estoy agregando un año a mi aventura de vivir. ☺

PUBLICACIONES >> POESÍA DE CUBA

Equívocos / Misconceptions: una antología bilingüe de poetas cubanos de inicios del siglo XXI

“La caída del campo socialista, la descentralización y crisis de lo nacional, el continuo aumento de la emigración cubana a cualquier punto del planeta y las comunicaciones a través de Internet son algunos de los referentes que el editor usa para hablar de la apertura caótica de cambio”

Y. C.

La antología bilingüe *Equívocos / Misconceptions. Poetas cubanos de inicios del siglo XXI*, publicada en 2021 por el Departamento de Lenguas, Filosofía, Religión y Culturas de Rockford University reúne veintidós autores que rompen con las clasificaciones generacionales tradicionales. Estos poetas son hijos del equívoco: o han publicado su primer poemario en plena adultez (como Magali Alabau y Aleisa Ribalta Guzmán), o han partido tempranamente de Cuba sin poder desarrollar una obra poética dentro de la isla (como omulloa y Kelly Martínez-Grandal), o se mueven entre dos promociones (como Jorge Luis Arcos y Norge Espinosa), o pertenecen a los últimos años de dispersión total (como Legna Rodríguez Iglesias y Jamila Medina Ríos). Las consideraciones sobre sus poéticas individuales aparecen en las breves introducciones que encabezan la selección de poemas de cada uno de ellos.

La edición y la selección ha estado a cargo de Yoandy Cabrera y las traducciones al inglés las han realizado estudiantes de Rockford University, junto a profesores universitarios y traductores profesionales.

La caída del campo socialista, la descentralización y crisis de lo nacional, el continuo aumento de la emigración cubana a cualquier punto del planeta y las comunicaciones a través de Internet son algunos de los referentes que el editor usa para hablar de la apertura caótica de cambio e inicio de siglo representada en las diversas poéticas de los antologados. Entre ellos se encuentran tanto figuras más visibles como otras menos conocidas y hasta inéditas dentro del panorama literario cubano.

Varios de estos poetas exigen con sus obras reconsiderar cuáles son hoy los centros y los márgenes, el adentro y el afuera en la lírica cubana, pues cada vez más y a causa de la tecnología y el aumento de viajes desde y hacia Cuba, la poesía de la diáspora se (con)funde con la escrita



en la isla, lo cual hace que las categorías y los límites exegéticos tradicionales se difuminen y desplacen continuamente. Si Néstor Díaz de Villegas, por ejemplo, encarna la pluralidad y la diversidad sin meridiano de las últimas cuatro décadas de la poesía cubana, Dolan Mor, por su parte, suple la ausencia generacional de inicios del siglo XXI, a la vez que reafirma esa imposibilidad generacional. Su poética entera (con múltiples pseudónimos y anulaciones del yo) podría ser considerada la generación que nos falta, a la vez que la casi total ausencia de todo referente cubano en su obra nos hace pensar en la negación de esa misma generación (im) posible.

Algunos de los temas fundamentales que esta antología presenta como parte de las más recientes inquietudes poéticas de los autores cu-

banos son: la dispersión y el éxodo, la búsqueda de un espacio propio luego de la expulsión o el abandono, además de la interacción continua del mito clásico, cristiano y afrocubano con la realidad insular. También es importante el uso del doble como parte del trauma migratorio, la insistencia en lo impulsivo y lo daimónico desconocido, el cuestionamiento de las formas tradicionales de cubanidad, el sentimiento religioso más variado, pero también la trasgresión del espacio y los símbolos eclesiásticos, el interés por las culturas asiáticas, la relación entre traducción y poética, así como la mezcla de varios registros y tonos. También son temas importantes el eros en toda su diversidad, la relación entre existencialismo y corporeidades, el interés en la variedad de flujos y oquedades del cuerpo femenino, la relación entre poesía y teatro, la revisión de la historia insular, el cuestionamiento del archi-heroísmo, además de la feminización de ciertas tradiciones épicas y patriarcales. También sobresale la relación entre ciencia/tecnología y lenguaje, entre botánica y poesía, la mezcla de lo apolíneo y lo dionisiaco, la frontalidad disidente ante el régimen cubano, la revisitación (incluida la parodia) de la obra de otros autores del canon universal e insular (como José Martí, Julián del Casal, Lorenzo García Vega, Virgilio Piñera y Dulce María Loynaz), los nuevos territorios habitados (Miami, Zaragoza, Suecia...), así como la vida en el entorno urbano y campesino cubanos.

Esta antología nace desde el corazón mismo del aula, a partir de un ejercicio pedagógico. Las traducciones son resultado directo del curso de Traducción Avanzada impartido por el antologador durante la primavera de 2020 en Rockford University. La selección persigue dos objetivos principales: (1) que los lectores se familiaricen con algunas de las voces poéticas más importantes del panorama cubano de lo que va del siglo XXI, y (2) que sean textos útiles y adecuados al nivel de una clase de traducción avanzada para alumnos universitarios. Ese sentido pedagógico que le da vida a este proyecto es también un objetivo principal de la antología. ☉

RÉCIPE PARA GOLOSOS

Reporte de algunas traducciones

NELSON RIVERA

Jamaica Kincaid & Adalber Salas Hernández

Antes de los 4 años leía: le enseñó su madre lectora. Nació en 1949, en Antigua. Su primera formación ocurrió bajo los parámetros del imperio inglés (Antigua y Barbuda alcanzó su estatus de nación independiente recién en 1981). Era una adolescente –16 años– cuando viajó a New York a trabajar. Cuidaba a los niños de una familia. A los 18 su vida giró: consiguió un empleo como recepcionista en Magnum, la agencia de fotógrafos. Tomó un curso y comenzó a explorar el mundo de la fotografía. A los 20 publicó su primer texto en *The New Yorker*.

Su nombre literario, Jamaica Kincaid, podría ser uno de sus primeros actos de autoafirmación. Su familia no quería que fuese escritora y se inventó ese nombre (su nombre oficial es Elaine Cynthia Potter Richardson). Escribir, lo explicaba en la Feria del Libro de Buenos Aires –2020–, ha sido “decir las cosas que no sabía que podía decir”. En sus historias –historias de familia– el testimonio se abraza con la ficción. Intensa y descriptiva, rotunda y emocional, en su prosa el lirismo convive con el resentimiento, la alegría de vivir con la rabia, la atracción con el rechazo.

En España, la editorial Txalaparta ha publicado, seis de los más importantes libros de Kincaid. El que me ocupa, *Un pequeño lugar*, hace casi dos décadas: en el 2003. Pero hay una noticia de la que dar cuenta aquí: Pre-Textos ha publicado, a finales del 2021, *Un lugar pequeño*, traducido por el poeta venezolano Adalber Salas Hernández.

Es un texto breve, escrito en 1988, entre el ensayo y la crónica, el panfleto y el testimonio, la memoria cultural y la historia. Kincaid se dirige a un hipotético turista (“Si vas a Antigua como turista, esto es lo que verás”), y le cuenta del estado de las cosas: la sequía inclemente; los extremos contrastes entre riqueza y pobreza; la estructura mental donde permanecen los hábitos de la dominación inglesa (“van a la Iglesia y agradecen a Dios, un Dios británico”) y de la esclavitud; la extraña apropiación que los turistas hacemos de los lugares que visitamos (“cuando los nativos te ven, turista, te evitan”).

De la tensión impotencia/resentimiento, quizás el más urticante de los ejes de la obra de Kincaid (al menos, la traducida a nuestra lengua), no se escapa *Un lugar pequeño*. La autora increpa a su presunto turista: “¿Alguna vez has intentado entender por qué personas como yo no pueden superar el pasado y no pueden olvidar?”, y le hace sentir las modulaciones de su rencor irreducible. Pero de ese mismo magma,

se levantan páginas de lucidez, como las que dedica a pensar la naturaleza del lugar pequeño: “Para las personas de un lugar pequeño, cada evento es un evento doméstico; la gente de un lugar pequeño no puede verse en un panorama completo, no puede ver que quizás es parte de una cadena, de algo, de lo que sea. La gente de un lugar pequeño ve el evento en la distancia, dirigiéndose hacia ellos, y dice: Veo la cosa y se dirige hacia mí”.

Alliteration Publishing

Líder García Pumar y la acompaña Betina Barrios Ayala: Alliteration Publishing, nacida en Miami, ha puesto en circulación tres nuevas traducciones (traducir la literatura venezolana y ponerla a disposición de lectores de otras lenguas, tal la misión que esta casa editorial se ha atribuido). *Riders* (Jinetes), antología de relatos de Ednodio Quintero (quien el próximo año cumplirá 75 años), aparece en versión de la poeta Rowena Hill. El volumen incluye, a modo de prólogo, un artículo sobre Quintero, que Enrique Vila-Matas publicó en 2017.

El segundo: *Marea tardía* (Ediciones Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro), el libro que Rowena Hill publicó en 2019, viene en edición trilingüe: en español, en inglés -traducido por la propia autora-, y en italiano, versionado por Silvio Mignano, poeta, novelista, cuentista, diplomático -fue embajador en Venezuela- y traductor (también ha vertido la poesía de Rafael Cadenas al italiano).

Zoocosis, del poeta, cuentista, psicólogo social y estudioso de la violencia, Manuel Llorens, circula en una edición bilingüe: español e italiano, también traducido por Silvio Mignano. Sobre el poemario escribe un prólogo clarificador, Carlos Colmenares Gil: “Esta convivencia con monstruos y animales, esta peligrosa diplomacia que Manuel ensaya y logra en este libro, implican que necesitamos entender la zoocosis para entender que lo humano no basta, hay que dar cuenta de las vacas y los monstruos con todo lo que ellos traen”.

Inge Müller y Geraldine Gutiérrez-Wienken

Herta Müller escribió que sobre la vida de Inge Müller habían pasado dos dictaduras: el nazismo y el estalinismo. Un bombardeo sobre Berlín, en las horas en que Hitler se suicidaba, la dejó sepultada, junto a su perro, durante 3 días. Sus padres yacían, no muy lejos, en un edificio que había sucumbido al poderío de las bombas. Fue periodista, autora de libros para niños y, en lo fundamental, una poeta que no llegó a publicar en vida. Tras intentarlo varias veces, en 1966 logró suicidarse.

Geraldine Gutiérrez-Wienken, poeta venezolana radicada en Alemania, ha traducido y prologado *¡Que no me asfixie de hacer tanto silencio!* (2021) para la Editorial Llantén, de Argentina, la misma casa en la que publicó su traducción de *Canciones para dar aliento*, de Hilde Domin, en 2018. Copio aquí los cuatro breves versos del poema titulado “Tal vez voy”: “A desaparecer de repente/ Porque no me alcanza el aire/ Y el cadáver/ No puede ser localizado”.

Dice Gutiérrez-Wienken: “*Que no me asfixie de hacer tanto silencio* es un diario de guerra de una mujer que siempre se movió en contra del viento. Cada verso marca la hora cero y los segundos de respiración de Inge”.

Solo quiero agregar a este breve recuento, que, en la misma Editorial Llantén, en el 2020 se publicó *Oraciones para el viaje*, de la poeta jamaicana Lorna Goodison (1947), traducido por Adalber Salas Hernández. ☉

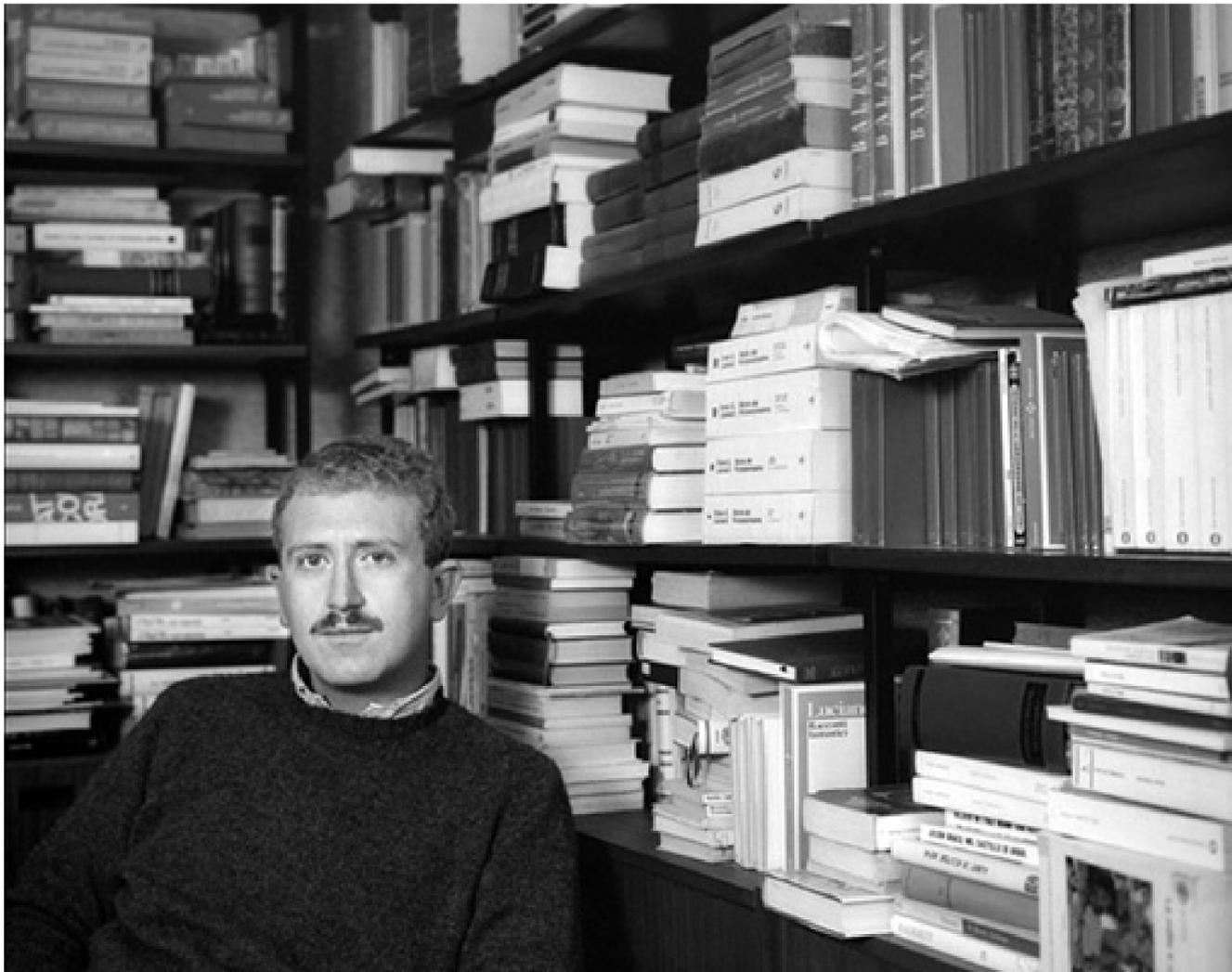


JAMAICA KINCAID / SOFIA SGRINN

ENSAYO >> MIRADA Y POESÍA

La retórica visual de *Ora serrata retinae*: Teoría de la visión y fenomenología de la mirada. En la poética de la retina de Valerio Magrelli

Valerio Magrelli (Roma, 1957) es poeta y un destacado estudioso de la literatura francesa. Su poesía ha sido reconocida por autores como Joseph Brodsky y Octavio Paz. En 1992 recibió el Premio Eugenio Montale



VALERIO MAGRELLI / ©DINO IGNATI

LUIS ALBERTO VITTOR¹

Desde su título, *Ora serrata retinae*, la primera colección de poemas de Valerio Magrelli –publicada por Feltrinelli Editore en 1980– nos sumerge en el mundo de la vista, en campos de visión, donde el ojo como vehículo de representación se presta a una rica metaforización en su conversión a distintas expresiones: se mueve, se abre y se cierra, se enfoca y desenfoca, se ofusca y se trastorna. El verbo “ver” y los sustantivos “retina”, “pupila”, “párpado”, “visión”, “mirada”, “imagen”, nos remiten de inmediato a la percepción visual, pero también “llanto”, “lágrima”, “imaginación”, “sueño”, “luz”, “sombra”, “reflejo” y “miopía”. De los noventa poemas de la colección, algunos de los cuales son muy breves, la suma de los términos relacionados con la visión y la visualidad constituyen un lenguaje que revela no solo una predilección por el sentido de la vista sino también la *Weltanschauung* de una retórica visual y una poética de la retina construida de manera lógica. En *Ora serrata retinae* nos encontramos ante la obra maestra de un poeta muy joven, pero intelectualmente maduro, en el que ya pueden reconocerse algunos rasgos de estilo bien característicos y definidos de su poética. En *Ora serrata retinae* el lenguaje poético está marcado por la precisión científica de la terminología oftalmológica, por la cuestión de la mirada, como ya se pone de manifiesto en el mismo título latino, que indica una parte específica de la geografía del ojo humano, la región más periférica de la retina, respecto a la parte central y más sensible de la misma, llamada mácula.

El título del poemario alude a la palabra latina que nombra el margen de la retina, según el propio poeta, al “margen de la perceptibilidad de la retina, al límite”. Todos estos elementos de la retórica visual y verbal aparecen tanto en el título del libro como en el de sus dos secciones: *Rima palpebralis* (la abertura del párpado) y *Aequator lentis* (la superficie ocular). Los términos oftalmológicos en latín usados en el lenguaje visual de Valerio Magrelli se refieren a la geografía del ojo: *ora* indica el borde de la retina, *rima* la abertura palpebral o anatomía del párpado, *aequator lentis*, la circunvolución completa de la lente del cristalino, *pupilla*, la abertura circular de color oscuro en el centro del iris del ojo por el que penetra la luz que va a impresionar la retina. La secuencialidad metafórica de lo visual y la visuali-

dad, lo visible y lo invisible, será de fundamental importancia en la obra de Valerio Magrelli para configurar la retórica visual de una poética de la retina, especialmente en *Ora serrata retinae*, su primer libro, donde el poeta describe la esencial compenetración entre el ver y el pensar, entre el mirar y el conocer.

Ora serrata retinae revela una preocupación por el tema de la percepción visual en la posición del sujeto lírico que deviene en un procedimiento más bien autorreflexivo de la escritura. El poeta se muestra como un perceptor preocupado por las limitaciones y la experiencia de la visión, y por las relaciones estructurales entre la vista y la miopía, la visibilidad y la invisibilidad, la luz y la oscuridad, y por los dudosos territorios intermedios, lo que puede interpretarse como un intento por ver más allá del límite de lo normal, a través de una visualidad cognoscitiva, cuyo grado más profundo de penetración visual depende más del cerebro –sede de la *mentis oculi* que provee una visión intelectual a través de la reflexión y el pensamiento– que del buen funcionamiento del ojo. La naturaleza dinámica de esta relación entre el perceptor y el objeto, el vidente y lo visto, es fundamental para la interminable y compleja dialéctica de la visión y la visualidad, donde el mundo de los objetos visibles existe tanto como una forma discursiva de verdad externa, objetiva y verificable, por problemática que sea, pero también como una extensión compleja de la experiencia autoscópica de sí mismo. Por eso no es de extrañar que su poesía esté plagada de numerosas referencias a los ojos, los globos oculares, la retina, los párpados y la vista, además de muchas metáforas de la vista o deficiencias visuales en sus diversas formas.

A medida que se lee *Ora serrata retinae*, el lector advierte que, para Magrelli, esta fuerza comunicativa de la mirada trasciende la distinción entre los objetos externos y su influencia interna, hasta que el propio proceso, en última instancia, se torna autorreflexivo en la medida que la visión fisiológica del ojo se ve alterada por esa otra mirada que es la visión intelectual de la *mentis oculi*. Los objetos en *Ora serrata retinae* son muchos, y están dispuestos para ser escrutados por el único sujeto que los observa: el poeta. Ver es siempre un acto realizado por el sujeto, por el individuo que observa, con su propia subjetividad y su particular fisiología ocular. En contra de esta concepción de la preeminencia del ojo como órgano de la percepción, la comunicación y la verdad, nos encon-

tramos así con un poeta que contempla objetos, que nos describe vívidamente los objetos que entran en el campo visual de lo que, a partir de Cicerón, la retórica clásica denomina *mentis oculi*, pero sobre todo que escribe proyectando su mirada intelectual sobre los objetos. La representación de los objetos incluye cómo el poema construye la mirada, qué nos permite “ver” –con todas las múltiples connotaciones de esa palabra con respecto al conocimiento y la comprensión– y cómo se refleja en el proceso de ver. Pese a su juventud –no olvidemos que publicó su primer poemario a los veintitrés años– Magrelli demuestra una aguda sensibilidad hacia la naturaleza individual de la percepción, al *estatus* epistemológico del fenómeno de la mirada.

Ora serrata retinae es, por tanto, en parte una poesía de objetos, pero es ante todo una retórica visual, una poética de la mirada y una fenomenología de la percepción, como bien señala Tommaso Lisa: “La poética de la mirada del libro capta de hecho el mundo, como en la fenomenología, a través de la percepción que descubre al sujeto inmanente e inseparable del resto, derribando el supuesto del *cogito* cartesiano como entidad trascendente”². La crítica italiana ha sido unánime en subrayar el carácter cognitivo de su poesía al mismo tiempo que ha señalado que la mirada describe la fuerza y el poder de la percepción visual fisiológica e intelectual en *Ora Serrata Retinae*. Vitaniello Bonito (1996) ha dicho que en Magrelli, la mirada actúa “como visión concreta y como reflexión sobre el ver de un yo pensante”³. Por su parte, Tommaso Lisa (2004) sostiene que “la visión de Magrelli está contenida en el proceso fenomenológico de la vista”⁴, en tanto que, para Mario Inglese (2004), “disposición a mirar y a indagar”⁵ Giusi Baldissoni (1999)⁶, por ejemplo, afirma que la poesía de la visión se transforma en poesía del pensamiento, sustituyendo lo visto y lo imaginado por lo racionalizado.

El ojo humano es el órgano principal del sistema visual y es la base de nuestro sentido de la vista. El ojo es un órgano fotorreceptor, cuya función consiste en captar la luz procedente de los objetos sensibles presentes en el mundo exterior para transformarlas en impulsos nerviosos que llegan al cerebro a través del nervio óptico para que este las interprete. En tanto que el cristalino del ojo enfoca la luz para formar de esos objetos, imágenes claras y nítidas. El órgano de la visión está compuesto por los párpados, los globos oculares, el aparato lagrimal y los músculos extraoculares.

Esta estructura del ojo aparece con regular insistencia a lo largo de todo el poemario *Ora serrata retinae*. En “Hoja Blanca” (“*Foglio bianco*”), poema que pertenece a la primera parte del poemario –colección que recibe el mismo título *Rima palpebralis*–, el poeta asimila la hoja en blanco a la córnea del ojo, la escritura a un iris que la palabra poética borda y el poema que resulta de esa operación brota y crece vertiginoso desde la página como una mirada que surge en la retina como de un tumultuoso vórtice de objetos e imágenes:

“Hoja blanca
como la córnea de un ojo.
Me dispongo a bordar en él
un iris y en el iris grabar
el profundo vórtice de la retina.
La mirada entonces
germinará de la página
y se producirá un vértigo
en este pequeño cuaderno amarillo”.

Mediante un hábil símil alegórico, Magrelli yuxtapone la imagen de una hoja de papel blanca a la córnea del ojo, que también es blanca, para crear una relación perfecta entre ambos objetos: la córnea, como la hoja de papel, es un instrumento que precede al acto mismo de la escritura. El poeta se dispone a bordar el iris sobre el papel y la retina sobre el iris en una secuencia precisa: el iris es a la hoja como la retina al iris. Silenciosa, atenta al acto de escribir, la mente del poeta se posa sobre la hoja en blanco vista como la córnea de un ojo donde se propone bordar un iris hecho poema y en ese iris verse reflejado como en un espejo que devuelve el reflejo que germinará como mirada, como visión intelectual. El ojo de la mente se ve viéndose y se describe a sí mismo, intenta volver a sí mismo para escapar del profundo vórtice de la retina. De modo que, en esa *quête* poético-filosófica, en esa búsqueda ontológica o en esa búsqueda de su sí mismo o del ser, Magrelli persigue –paradójicamente– la razón última de lo que percibe, aquello que, en principio, no puede percibir con la visión fisiológica, pero sí puede percibir con el ojo interior de la mente, lo invisible, interno e intangible de la realidad. La visión cobra forma mientras se refleja como pensamiento en el ojo de la mente del poeta y germina como poema en la página en blanco. Filtro de mirada y luz, vértigo de espejo y reflejo en el remolino de la retina, el ojo es centro de convergencia de luminosidad exterior y corporal y de luminosidad interior o intelectual. En el sentido de luminosidad interior el ojo se identifica simbólicamente con el intelecto, la razón o la intuición; la metáfora de lo ocular en Valerio Magrelli se transforma en la base de todo nuestro sistema de percepción, una forma superior de conocimiento en la que el intelecto es un “ojo interior” que examina y escruta, clarifica y puede dar certeza de las cosas. En otro de sus poemas –que pertenece a la misma colección que el anterior–, dice Magrelli:

“Se introduce a veces en el pensamiento
como en el agua, un reflejo
que lo atraviesa y mide el fondo.
Es un ojo que se abre
dentro de las brillantes olas y se hunde.
La línea se distiende y la luz
al descender se aquieta.
La mente vuelve entonces a cerrarse
en el esfuerzo vertical y profundo
de la herida y del remolino”⁸.

(Continúa en la página 9)

* El presente trabajo es un extracto de un estudio más extenso sobre la teoría de la visión y la fenomenología de la mirada en la poesía de Valerio Magrelli.

- 1 El autor es un arabista, iranílogo e islamólogo argentino nacido en Buenos Aires (1954). Senior Research Fellow y Consultant Professor de Al-Mustafa International University. Visiting Professor de la University of Religions and Denominations. Coordinador General del Centro de Estudios Islámicos Árabes y Persas Dr. Osvaldo A. Machado Mouret. El estudio comparado de las literaturas orientales y occidentales desde un punto de vista de la fenomenología hermenéutica es otra de sus líneas de investigación.
- 2 Cfr. LISA, Tommaso (2004): *Scritture del riconoscimento. Su «Ora serrata retinae» di Valerio Magrelli*. Roma: Bulzoni, p. 24. La traducción del italiano nos pertenece.
- 3 Cfr. BONITO, Vitaniello (1996): *Il gelo e lo sguardo. La poesia di Cosimo Ortista e Valerio Magrelli*, Bologna: Clueb, p. 91. La traducción del italiano nos pertenece.
- 4 Cfr. LISA, Tommaso (2004): *Op. Cit., ibidem*, p. 70. La traducción del italiano nos pertenece.
- 5 Cfr. INGLESE, Mario (2004): *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*. Ravenna: Longo, p. 10. La traducción del italiano nos pertenece.
- 6 Vid. BALDISSONE, Giusi (1999): *Gli occhi della letteratura: miti, figure, generi*. Novara: Interlinea Edizioni. La traducción del italiano nos pertenece.
- 7 Cfr. MAGRELLI, Valerio (1980): *Ora Serrata Retinae en Le Cavié Poesia 1980-2018* (2018), Torino: Giulio Einaudi Editore, p. 25. En adelante citaremos por *Le Cavié*. Traducción del italiano de Marcela Filippi Plaza.
- 8 Cfr. *Le Cavié*, p. 29. Traducción al español de Marcela Filippi Plaza.

La retórica visual de *Ora serrata retinae*: Teoría de la visión y fenomenología de la mirada. En la poética de la retina de Valerio Magrelli

(viene de la página 8)

El reflejo sensorial de los objetos del mundo exterior se introduce a veces en el pensamiento como en el agua, dice el poeta, un reflejo que “lo atraviesa y mide el fondo”. Este reflejo sensorial constituye el primer acto de la conciencia como un modo de reaccionar ante algo dado, un darse cuenta de que existe una realidad objetiva que es exterior a la percepción de uno mismo. Este “darse cuenta” es la forma más elaborada y acabada de la comprensión del mundo exterior por el individuo, y de su propio lugar en él. La conciencia en su esfuerzo de comprender la realidad exterior, para profundizarla e interiorizarla, es como “un ojo que se abre”, un “ojo mental” que hace del intelecto y la luz una sola cosa. El ojo, órgano de la percepción sensible, es naturalmente y casi universalmente símbolo de la percepción intelectual. La conciencia, por tanto, aparece como una facultad del pensamiento que puede *dar razón* de su saber a través de la intelección o percepción intelectual de las cosas. En el horizonte de esta percepción intelectual del “ojo de la mente” “la línea se distiende y la luz/ al descender se aquietta”. En su “esfuerzo vertical y profundo” la mente hace un proceso de intelección que puede semejar al movimiento palpebral voluntario que hace el ojo cuando se abre y se cierra: “la mente vuelve entonces a cerrarse”. Se trata, pues, de una organización poética del léxico anatomo-fisiológico que en Magrelli pone las vicisitudes de la mirada en línea con el conocimiento como percepción de la visión intelectual. La percepción óptica de Magrelli es visión mental que se transforma en poesía cognitiva porque hay un tipo de conocimiento que no se encuentra en los objetos sino en los conceptos, sobre todo en lo que se refiere a la consideración de la mirada y la vista como principal medio epistemológico.

La abundante crítica, en particular la de su primera obra *Ora serrata retinae*, ha insistido en la preponderancia de la mirada de yo poético en conexión con la percepción visual del yo racional, cuyo alter ego físico representa. La poesía de Magrelli tiene sin duda un fuerte componente fisiológico desde el principio, donde la percepción óptica cumple una función cognitiva privilegiada al otorgar no solo el sentido de la visión, en tanto que es el órgano encargado de recibir los estímulos visuales, sino que es, además, visible: se muestra a sí mismo, es visto viéndose. Como dice Antonio Machado en sus *Proverbios y Cantares* “El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas;/ es ojo porque te ve”. Todo esto sugiere que la verdadera percepción visual es una actividad mental. Y en Magrelli la “visión intelectual” toma prestadas al menos dos características importantes de la visión fisiológica: una percepción directa y la captación plena del objeto en un instante, lo que dura un pestañeo, un abrir y cerrar de ojos. Como se desprende del poema de Magrelli, la “visión intelectual” implica un movimiento palpebral o pestañeo, en el sentido de que capta la realidad inteligible y sensible como un todo, como un cuadro completo, que incluye muchos otros elementos captados en sus relaciones mutuas. Que la visión intelectual sea “completa en un momento” significa que es entera y continua a la vez; por tanto, es una percepción intuitiva, una captación no discursiva. Para captar la realidad circundante como la visión completa de un todo en un instante, no hay más que abrir los ojos y mirar. En otro de los poemas de Magrelli, la mente del poeta es un ojo atento e insomne que, durante un viaje en tren, capta en un instante lo que ocurre a su alrededor mientras observa dormir a dos muchachas:

“A esta hora el ojo
vuelve a sí mismo.
El cuerpo anhelaría clausurarse en el cerebro
para dormir.
Todos los miembros se congregan:
es tarde. Y estas dos muchachas
en el asiento del tren
se inclinan con el sueño en la cabeza
precipitadas en el reposo.
Son animales que pastan”¹.

El ciclo de vigilia y sueño es un ritmo circadiano clásico. La vigilia se caracteriza por la actividad sensorial y la motricidad; durante el sueño, los sentidos desconectan del entorno, la motricidad se reduce a una mínima expresión y los ojos se cierran. Esta pérdida periódica de conciencia durante el sueño deja al cerebro aturdido por el descanso. El estado de sueño, por otro lado, es solo el reverso necesario del estado de vigilia. Por otro lado,

en su función intelectual, la mirada juega un papel aún muy importante. Reduce la invasión de impresiones sensoriales a un orden superior. Este orden se refleja y se comunica a través del ojo. Al percibir el mundo, en lo inmediato y en los ojos de los demás, el poeta como observador de sí mismo y de los otros, supera sus límites personales al mismo tiempo que los de duración y espacio. Aquí, para realizar su función receptiva, el ojo debe estar abierto a toda impresión. La importancia del ojo una vez establecida, entra en juego la observación para reforzar la impresión, sin importar la imagen. El ojo insomne del poeta –que observa con atención la escena– captura en una mirada sus impresiones sobre dos muchachas que duermen confiadas en el asiento de un tren. Describe la posición de los cuerpos, la forma de inclinar la cabeza de las dos durmientes durante el período de aturdimiento, conocido como inercia del sueño. El poeta no es más que un ojo que percibe, registra, enfoca el momento con la autonomía óptica y la distancia focal variable de una cámara fotográfica que capta el instante gracias a procedimientos especiales de encuadre y selección. La imagen de las dos muchachas durmiendo en el tren dejan en la retina del poeta la impresión de que “Son animales que pastan”. La misma “compleja mecánica del abandono” que se apodera del cuerpo que se encuentra en un estado de total relajación durante el sueño, aparece en otro de los poemas de *Ora serrata retinae*:

“En las regiones de la noche se desanuda
la compleja mecánica del abandono.
Es una danza ritual que une
los términos del sueño, es el sueño mismo
en el que la carne se hace idea.
Ahora la soledad del brazo
se hace palabra, en la línea
trazada sobre el lecho como un sendero.
Así, según un ritmo vegetal
se alterna la respiración de la vida
y en el silencio de la mente
sus raíces de hueso cantan,
y en la oscuridad del ojo
la mano se hace pupila”².

En este poema la mirada de Magrelli se mueve en planos superpuestos, en un doble sentido, ascendente y descendente, horizontal y vertical, que es como decir que se mueve desde el mundo de los objetos sensibles hasta el mundo de los objetos inteligibles, y, en ese doble movimiento palpebral de su *mentis oculi*, penetra en los espacios acotados, recorre los interiores de las habitaciones, se posa en los objetos presentes en ellas y delimita el contorno de sus formas para luego reconducir todo a la unidad de una mirada que capta todo en el instante mismo de la percepción intelectual. Por detrás de la realidad prosaica, de lo aparente, de lo que se percibe en forma sensorial inmediata según hábitos perceptuales “cotidianos”, “rutinarios”, existe otra realidad inteligible que solo puede ser conocida mediante una óptica distinta, la de la percepción intelectual de la *mentis oculi*.

La percepción óptica del ojo mental del poeta funciona como una lente de aumento que compensa su miopía, le aproxima los objetos que aparecen lejanos en un sentido que es completamente inverso al perspectivismo de la visión fisiológica. La crítica también ha observado que en Magrelli, la mirada –en

“
**El poeta no es más
que un ojo que percibe,
registra, enfoca
el momento con la
autonomía óptica
y la distancia focal
variable
de una cámara
fotográfica”**



“Nº 26” SUEÑOS / GRETE STERN

una correspondencia analógica entre su vida personal y la teoría poética– tiene invariablemente la característica de una miopía, entendida como una anomalía o un defecto del ojo para enfocar los objetos lejanos. Este defecto de refracción del ojo en el cual los rayos de luz paralelos no convergen en la retina sino en un punto focal situado delante de ella, lo que hace aparecer a los objetos desenfocados hasta que se reduce la distancia, ha sido señalado como una característica saliente de la producción del poeta romano. Dentro de la inmediatez de este enfoque algunas partes del cuerpo del poeta son más fácilmente encuadrable como las piernas, un brazo o la mano, sobre todo esta última, en primer lugar, porque la labor de escribir depende de la mano y, en segundo lugar, porque el tacto suplente al ojo, se convierte en un acto de compensación de los déficits de la vista, a pesar de que su campo de acción es bastante limitado, cuando no se dirige directamente a algo que está a la mano. Sin embargo, en medio de ese mundo de imágenes difusas en que deviene el campo visual del miope sin gafas, lo más próximo es el rostro de la mujer amada: “En este espacio lleno de señales de hormigüeo, sobresale un rostro, el de la mujer hacia la que nos inclinamos”³. Para la retórica visual de Magrelli los objetos corporales se traducen en conceptos, la carne se transforma en idea, el brazo se hace palabra, la mano deviene pupila, el rostro de la amada se torna visión. La miopía creó en el poeta la necesidad de desarrollar una percepción háptica, un sentir y un ver con el tacto, donde la mano se transforma en aparato ocular, en pupila, en instrumento epistemológico que permite conocer por medio de la experiencia. Esta reducción de la profundidad del campo visual altera la percepción fisiológica del ojo que se desgasta, por lo que el poeta se ve obligado a compensar ese déficit visual con la agudeza de la visión intelectual:

“Los ojos se consumen como lápices
y por la tarde dibujan en el cerebro
figuras apenas desbastadas y confusas.
Las imágenes oscilan y el trazo se vuelve
[incierto,

los objetos se esconden:
es como si hablaran a través de continuos
[enigmas

y cada mirada obligase
la mente a traducir.
Entonces la miopía se vuelve poesía
teniendo que acercarse al mundo
para separarlo de la luz.
El tiempo también sufre esta ralentización:
los gestos se pierden, los saludos no son
[captados.

La única cosa que se perfila nítida
es la prodigiosa dificultad de la visión”⁴.

Cuando los ojos “se consumen como lápices”, la visión fisiológica se vuelve imprecisa, los contornos de los objetos ante la percepción de la visión miope se esfuman, las figuras se deforman, se tornan ligeramente toscas y confusas, las imágenes fluctúan y la línea se vuelve incierta, los objetos se esconden, se retraen y alejan, cada mirada obliga a la mente a traducir, es “como si estuvieran hablando en continuos acertijos”, pero es entonces, dice Magrelli, cuando “la miopía se

vuelve poesía”. La influencia de la teoría del cuerpo de Merleau-Ponty como medio de percepción háptica se ve también reflejada en el siguiente poema de *Ora Serrata Retinae*:

“Si yo llegara a extraviarme a mí mismo
esta es mi perturbación.
Temo evaporarme poco a poco
perderme en las fisuras del día
y así olvidar mi pensamiento.
A veces me descubro en el silencio
de las cosas a mi alrededor,
objeto entre objetos,
poblado de objetos.
Por lo tanto, el dolor es metamorfosis
y sus causas se suceden
sin verse mostrándose
por lo que no son.
Este de hecho es el primer dolor.
Por eso las gafas se deberían usar
entre el ojo y el cerebro,
porque está ahí, entre la boscosidad
y plantaciones de nervios
el error de la mirada.
Aquí se extravía la vista
y en su ir a la mente
se corrompe y oscurece.
Como si en su atravesar
pagara a cada paso
el peaje del cuerpo”⁵.

En este poema el poeta dice que, a veces, se descubre en el silencio de las cosas que lo rodean como “un objeto entre los objetos” y esta nueva exploración nacida de una introspección silenciosa le lleva a cuestionar la fiabilidad de la percepción háptica, el conocimiento de las cosas surgido por medio de las sensaciones corporales, especialmente las táctiles, porque hace que las cosas “se muestren por lo que no son”, vale decir, no se muestran tal como son realmente, sino por lo que aparentan ser. Descubrir este déficit es el primer dolor, dice Magrelli, una percepción completa obligaría llevar gafas “entre el ojo y el cerebro” para corregir “el error de la mirada”. La conexión entre el órgano visual y el cerebro donde se encuentra la corteza visual primaria permite la superposición de la visión fisiológica y la visión intelectual. En cierto modo, tocar y ver, en sus limitaciones espaciales, son una extensión del cuerpo, pero también el límite de demarcación del área explorable, donde la carne es una suerte de prisión porque pone límites a su autoexploración, presentándose ante la percepción háptica y la percepción visual como otro espacio cercado, delimitado, concluso, cerrado, amurallado:

(continúa en la página 10)

- 1 Cfr. *Le Cavie*, p. 17
- 2 Cfr. *Le Cavie*, p. 30. Traducción al español de Marcela Filippi Plaza
- 3 Cfr. MAGRELLI, Valerio (2018): «Nota a *Ora serrata retinae* (ristampa 1989)» en *Le Cavie*, *ibidem*, p. 620: «In questo spazio gremito di segnali formicolanti, ecco, si isola un volto, il volto della donna verso cui ci chiniamo». La traducción del italiano me pertenece.
- 4 Cfr. *Le Cavie*, p. 37. Traducción del italiano de Marcela Filippi Plaza.
- 5 Cfr. *Le Cavie*, p. 34. Traducción del italiano de Marcela Filippi Plaza.

La retórica visual de *Ora serrata retinae*: Teoría de la visión y fenomenología de la mirada. En la poética de la retina de Valerio Magrelli

(viene de la página 9)

“El cuerpo es cercado como una muralla, es como un pozo sumergido en la carne que no llega a tener impresión de sí. Y sus miembros están mudos y ciega y quieta en la pierna reposa la rodilla. Sin embargo en la cabeza se abre el alba del mundo: el hueso se ensancha, acoge dentro de sí la mirada. Dulcemente se produce el paciente trasvase del ver, acueducto de claridad, camino que conduce el ser a sí mismo. Y en el claro de la frente el portal de la ceja tiene su luz”¹.

El “trasvase del ver” se produce desde el exterior, desde la visión fisiológica del ojo corporal hacia el interior de la visión intelectual del ojo de la mente: la cabeza es el lugar de la epifanía del pensamiento, el *topos* intelectual de donde surge la primera luz del “alba del mundo”, es decir, el esclarecimiento último que ilumina el entendimiento. La mirada hacia dentro permite al ser una percepción más aguda tanto del exterior como del interior de sí mismo. El lenguaje de la luz y de la apertura al mundo se repite a lo largo de la segunda parte del poema (“se abre el alba del mundo”; “acueducto de claridad”, “claro de la frente”, “luz”) y pone de relieve precisamente la importancia fundamental de la visión

intelectual como “camino que conduce el ser a sí mismo”, vale decir, como *via cognitionis intellectualis* que conduce al conocimiento del ser que equivale al conocimiento de sí mismo o autoconocimiento. Las extremidades del cuerpo, la pierna, la rodilla descansan mudas y ciegas, inmóviles y desprovistas de percepción hacia cualquier estímulo. Solo a través de la introspección inducida por una mirada más atenta ya que “el portal de la ceja tiene su luz”, o sea, puede iluminar la conciencia y permitir que “el hueso se ensancha, acoge/ dentro de sí la mirada”. El cuerpo es como un pozo hundido en la carne, amurallado por una forma cerrada, conclusa, una clausura que le impide extenderse hacia fuera, frustra su exploración más allá de sus mismos límites porque no le permite salir de su encierro. Ante la imposibilidad de sobrepasar esos límites que al cuerpo le impone la visión reducida de la miopía, la exploración física del cuerpo se adentra, se hace sondeo de la interioridad, buceo en las profundidades, se introyecta en la visión intelectual. El propio cuerpo se convierte en animal de experimentación, en un cobayo o conejillo de indias (*Cavia porcellus*), de ahí que no es casual que la antología que reúne toda su producción poética desde 1980-2018, lleve por título general *Le Cavie (Los Cobayos)*. Su poética se vuelca entonces en el autoanálisis y no en un mayor conocimiento y comprensión de la realidad exterior. La percepción háptica se interioriza en el cuerpo de la escritura en lugar de hacerlo hacia el exterior, el poeta se adentra en sí mismo para explorar con su visión intelectual el hontanar de donde ma-

na su ser, el lugar de las epifanías desde donde “se abre el alba del mundo”.

Todos estos textos demuestran que la vista, la visión y la mirada, sea como percepción visual de los ojos corporales o visión intelectual de la *mentis oculi* ciceroniana, la visualidad posee en realidad varios niveles –todos ellos igualmente válidos para un conocimiento consciente de la realidad, sea como conocimiento de las cosas, de sí mismo o de Dios–, incluso cuando el hombre es desafiado por ciertas limitaciones o deficiencias visuales, como la ceguera o la miopía, puede perder la vista, pero no los ojos. Al respecto, Jacques Derrida señala algunos de estos obstáculos temporales, el más original de los cuales es, sin duda, el de las lágrimas, verdaderos medios líquidos que velan el ojo, haciendo que la visión sea temporalmente borrosa e imperfecta. Este desenfoque del ojo permite una introspección más profunda y consciente. Según Derrida, el ojo fue creado originalmente para llorar, no para ver. Las lágrimas constituyen también un tipo de visión. Las lágrimas ven desde los propios ojos². Valerio Magrelli expresa un pensamiento similar al de Derrida en otro de los poemas de *Ora serrata retinae*:

“Es especialmente en el llanto que el alma manifiesta su presencia y por una secreta compresión convierte el agua en dolor. El primer brote del espíritu está por lo tanto en la lágrima, palabra transparente y lenta. Según esta elemental alquimia verdaderamente el pensamiento se vuelve [sustancia como una piedra o un brazo. Y no hay perturbación en el líquido, mas solo mineral desánimo de la materia”³.

Al llorar, el alma revela su presencia, manifiesta su verdadera esencia, poniendo en evidencia una visión que solo es posible a partir de esa “palabra transparente y lenta” que es la lágrima. Para el poeta, el alma es capaz de manifestarse en la lágrima y gracias a “esta elemental alquimia” se convierte en “mineral desánimo de la materia”; por tanto, no solo el espíritu encuentra un cauce para cristalizar la percepción intelectual de la *mentis oculi*, aunque sea en el estado líquido de la lágrima, a través de la cual, el propio pensamiento se hace sustancia visible, se ve a sí mismo y se convierte en visión. El llanto no oculta la visión, aunque esa “perturbación en el líquido” provoque un ofuscamiento pasajero y dé lugar a la escasa visibilidad que le sigue, sino que lo hace explícito, permite a quien llora un autoconocimiento más profundo que tiene lugar precisamente gracias a esta pérdida de claridad. El llanto es una alquimia porque, como dice Magrelli, las lágrimas nos revelan una visión distinta del mundo y de uno mismo, nos hacen entrever algo que no habíamos visto, nos hace ver lo invisible de lo visible. Las lágrimas ocultan la verdadera visión del ojo humano, son la mirada reveladora a pesar de la visión borrosa. Entre la visión y la visualidad hay siempre algo que permanece oculto a la percepción visual, es lo que Merleau-Ponty denomina un “punto ciego” (*punctum caecum*)⁴ o “ceguera de la conciencia” que es la percepción de lo imperceptible. ☉

1 Cfr. *Le Cavie*, p. 35. Traducción del italiano de Marcela Filippi Plaza.

2 Cfr. DERRIDA, Jacques (1991): *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, p. 129.

3 Cfr. *Le Cavie*, p. 26. Traducción del italiano de Marcela Filippi Plaza.

4 Cfr. MERLEAU-PONTY, Maurice (1979): *Le Visible et L'Invisible*, Paris: Gallimard, pp. 295-296.

POESÍA

SELECCIÓN Y TRADUCCIÓN: MARCELA FILIPPI PLAZA

Poemas de Valerio Magrelli

De: *Ora serrata retinae* (1980)

Prefiero venir del silencio

Prefiero venir del silencio para hablar. Preparar la palabra con cuidado, para que llegue a su orilla deslizándose apaciblemente como una barca, mientras la estela del pensamiento dibuja la curva. Escribir es una muerte serena: el mundo que ha devenido luminoso se agranda y quema un ángulo suyo para siempre.

La pluma no debería dejar jamás

La pluma no debería dejar jamás la mano de quien escribe. Ya es su hueso, un dedo. Como un dedo rasca, aferra e indica. Es una rama del pensamiento y da sus frutos: ofrece amparo y sombra.

De: *Nature e venature* (1987)

Debajo de la luz abierta

Debajo de la luz abierta el corazón del paisaje tiembla en sus líneas, produce destellos, palpitante y vibrátil móvil como un enjambre de insectos que compusiera formas en la fibrilación de su vuelo.

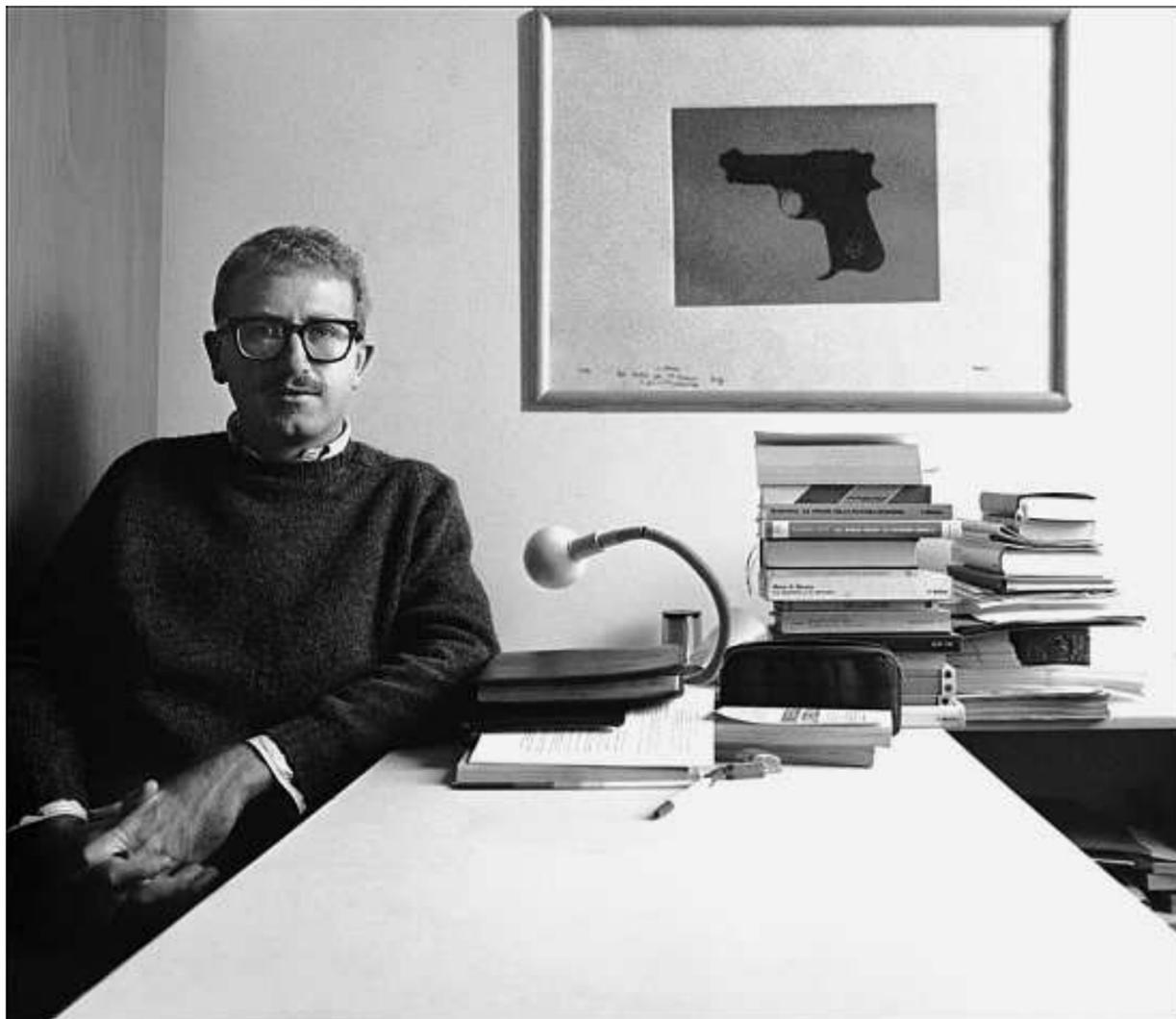
Sentirse mal parece significar

Sentirse mal parece significar que el dolor impide el escucharse a sí mismo. La enfermedad conduce su cuerpo lejos, demasiado lejos para ser escuchado.

De: *Disturbi del sistema binario* (2006)

Infancia del trabajo

Mira esta niña que está aprendiendo a leer: extiende los labios, se concentra, saca una palabra tras otra, pesca, y la voz le hace de caña, hila, se flexiona, arranca raudas estas letras altas ahora en el aire relucientes bajo el sol de la dicción.



VALERIO MAGRELLI / ©DINO IGNATI

Indiferencia

Encontrando apenas un rincón libre en su conciencia
F. R. De Chateaubriand

He llegado a una conclusión: el Mal necesita espacio, no se puede hacer todo dentro de la casa. Sirve una dépendance, un alias, un sosia al menos un meta-yo (la mamá-momia en Psicosis). Sirve la liebre, la bestia por delegación, un chivo expiatorio portátil que pueda tolerar la carga del crimen. Es solo un problema de capacidad: encontrar espacio para la indiferencia.

De: *Geología di un padre* (2013)

¡Cave Cavias!

Tal vez son cavias, estos poemas que escribo, para algún experimento concebidos, que sin embargo no sé. No sé por qué se forman, no obstante me encariño y los llamo por su nombre, ratoncitos vivísimos, ¿alarmados de qué?

En los baños públicos

Las escrituras en los baños públicos

me cuentan el dolor del joven que escribe, solo, en los baños públicos. Solo, con la escritura de quien lo precedió, en una conversación muda, tupida, en los baños públicos. Una vez, yo también escribí solo, en los baños públicos, confiando el dolor a los peores insultos. Aquí solo se escribe de odio, en los baños públicos, pero de un odio que circula como un cigarrillo entre compañeros.

*Ordenados cronobiográficamente por Luis Alberto Vittor.