Escribe Mary Oliver:
Toda palabra es emisaria. Algunas tienen alas; algunas están cargadas de fuego; algunas están cargadas de muerte.

Papel Literario

FUNDADO EN 1943 — 80 AÑOS

DOMINGO 29 DE ENERO DE 2023

•**Dirección** Nelson Rivera •**Producción PDF** Luis Mancipe León •**Diseño y diagramación** Víctor Hugo Rodríguez •**Correo electrónico** riveranelsonrivera@gmail.com/https://www.elnacional.com/papel-literario/ •**Twitter** @papelliterario

ENSAYO >> POETA, PERIODISTA, GUIONISTA

Hacia una poética de la ternura en la obra de Miyó Vestrini

MIYÓ VESTRINI / ©VASCO SZINETAR

"La ternura inunda, anega e inquieta. Los buenos son perseguidos, burlados o declarados santos; y los abandonamos porque el poder de la ternura nos conecta con nuestra propia debilidad"

GERALDINE GUTIÉRREZ-WIENKEN

Las lágrimas son
la eterna revalidación de la humanidad.
Friedrich Schiller - Don Karlos

En la poesía como en el arte, me interesa indagar asuntos originarios que pasan desapercibidos o camuflados por otros, no menos importantes, pero sí más llamativos, verbigracia, el elemento [líquido] de la ternura que en la poética desarrollada por Miyó Vestrini se comienza a "agitar" desde sus primeros textos escritos en 1956. Una muestra de esto, en el poema "Los viajeros": "Agitamos la ternura anclada en los bosques / como un insecto en una caja de plomo" (Vestrini: 2002: 82). Luego escuchamos "cómo se escurre el agua a lo largo de la casa" (Vestrini, 1993: 102) hasta que "una vida lenta se va por el desagüe" (Vestrini, 2015: s.n.).

Desde este aspecto de la ternura, propongo revisar la experiencia del forzado desarraigo que determina no solo su infancia, sino su estar-en-el-mundo, su estado psíquico, su (pre)ocupación y, no por último, su lengua y su escisión. En una entrevista, declara la propia Vestrini: "En cuanto a esa vida dividida entre Europa y América Latina, es cierto: la siento de un modo doloroso. Advertí muy tarde que ambas naturalezas, ambos paisajes, convivían separados dentro de mí, y creo que no he superado todavía esa escisión" (Díaz, 2008: 11).

Después de Lezama Lima, podemos afirmar que tanto la ternura ["sonrisa", en Lezama Lima], como el grito fundan una región donde lo que nos atrae, al hablar de poesía, es "lo primigenio indistinto", "la potencia concurrente, la pureza primigenia" (Lezama Lima : 235). De ahí que ternura y grito se correspondan, sin distinción, en tanto ambos "se liberan del acto de matar" y, precisamente, esta impotencia de decir es a lo que Vestrini [se] resiste [con] en su escritura; esta es su "pesadilla" existencial y poética, la causa de su desenfado, su estación de lluvia, su "terca soledad". Desde su debut, la poeta desafía lo desaparecido, la separación y hasta el olvido, invocando soledad y lluvia: "Soledad yo te invoco / Y la lluvia danza a mi alrededor / Sobre todas las cosas del olvido clavas tu aullido de niño muerto / y no obstante, / cada vez que te invoco / solo me traes el gesto de aquel adolescente que quería morir" (Vestrini 2002: 75). La soledad representa un paisaje que se agita de un lado al otro, una dulce danza que trae recuerdos tristes y desilusiones. Sin embargo, o precisamente por la "pureza" de su tenacidad, la poeta precisa de esa lluvia.

En cuanto a la ternura y su "potencia", el estudio de Anne Dufourmantelle aporta claves primordiales: la ternura ablanda, penetra en la textura [el texto] de las cosas, se siente en el agua, al caer la lluvia; le quita el peso a la sombra, imprime un ritmo –así como el poema confiere ritmo interno al lenguaje–, la ternura propone un tiempo opuesto en el tiempo, una segunda entonación, un instante o espacio no-familiar en lo familiar de la lengua. "Los niños abandonados saben mucho de esto" (Dufourmantelle, 39-41). De modo que renunciar a la soledad, a las lágrimas, a la ternura resulta [casi] imposible cuando la gracia ha sido insuficiente. Asimismo, el poder de la ternura prolonga la infancia, suscita el encuentro con el pasado, el desarraigo: en fin, provoca "una dulce revolución" (57). En el caso de Vestrini, la ternura también es capaz de desmitificar "la casa extraña", en tanto representa una "vieja palabra" utilizada por "sus antepasados" para embaucar (Vestrini, 2002, 75). Es decir, también el engaño es dulce, toca su origen, la casa, el habla, su estar-en-el-mundo. "Entre los derechos del hombre, expone Vestrini, figura el escribir largamente, para sí primero, para los otros luego, con un propósito bien o mal definido: inundar las vitrinas, las paredes, los países, las casas. O en fin de cuentas, suicidarse" (Vestrini, 2015, s.n.).

La ternura es una forma activa de la pasividad, es decir, una forma notable de resistencia y como tal se sitúa en el centro de la ética y la política (Dufourmantelle, 11). La ternura inunda, anega e inquieta. Los buenos son perseguidos, burlados o declarados santos; y los abandonamos porque el poder de la ternura nos conecta con nuestra propia debilidad. Por un lado, sin ternura no hay devenir, su potencia transformadora es tan necesaria como su pureza. Por el otro, la ternura descubre un paraíso perdido, precede siempre a la separación, al dolor ancestral, al hambre, al miedo, al grito; transgrede umbrales y no se deja diferenciar de los sentimientos que la acompañan, de ahí su carácter subversivo. En analogía con esto, la ternura encarna siempre "un antes" como bien atestigua Vestrini: "Siempre hay un antes / antes de morir. / Antes, / quiero comerme unos tortellinis a la crema. / Antes quiero tomarme un trago de Tanqueray. / O que me abracen con manos fuertes" (2008: 96 y p.s.).

En palabras lapidarias de Lezama Lima: "La poesía no resiste la escritura" (235). Así, el atentado de Vestrini contra la escritura y la poesía demuestra, que creación y conducta son inseparables del lenguaje. De acuerdo a Lezama Lima, "hay un ethos en la creación, una conducta dentro de la poesía que raras veces se interpreta y otras pasa a nuestro lado como una masa de abejorreos, canelones de la luz, terrón de compasillos áureos, en los que no logramos apoyar las manos" (236). Esta aserción Lezamiana, además de poética, refrenda la obra entera de Miyó Vestrini:

"Escucha cómo paso de largo / y todo se hace tan frágil, / tan triste" (1993, 67) escribe en un poema de *El invierno próximo* (1976). La poeta solicita, de modo sutil, nuestra atención hacia un paisaje que atesora tenues sensaciones ("revolcones en la hierba", "el rumor lento y grave del agua", "niebla", "lluvia", "arroyos", "mar", y, no por último "lágrimas"), todas inseparables del elemento agua y, por consiguiente, de la ternura.

I

Miyó Vestrini (Marie-Jose Fauvelle Ripert): emigrante, periodista cultural y poeta, nace el 27 de abril de 1938, en Nîmes, Francia. A los nueve años de edad emigra a Venezuela, junto con su mamá, sus dos hermanas, su abuelo y su padrastro italiano Renzo Vestrini. La familia se instala en Betijoque, Valera, en los andes venezolanos. Sirvan estos breves datos biográficos para señalar la relación de forzado desarraigo o violencia indirecta a la que desde pequeña Miyó Vestrini es sometida en contra de su voluntad: la separación de su padre y el reemplazo de este por la figura del padrastro. Esta separación se traduce, casi inevitablemente, en un conflicto con la madre. A este conflicto,se suma el desarraigo de su entorno geográfico, el choque cultural, el encuentro con otro idioma [el español] y el paisaje extranjero. Todos estos aspectos intervienen en el desarrollo de su carácter irreverente, "exasperante" e "insoportable" [en sus propios adjetivos] que, en adelante, determinará su autonomía y su singularidad literaria, pero también su cuadro sintomático de "deshabitada" y de su paulatina retirada.

Ya en sus primeros ocho poemas de 1956, encontramos un sujeto poético que registra imágenes de muerte y violencia en un paisaje urbano, pobre, agonizante con perros y niños heridos, así como ancianos moribundos. Da cuenta, además, del "primer aullido frente al dolor", de la memoria de sus antepasados, de la culpa, pero también del insistir de la lluvia que refiere un goteo elemental. Su poema "Ternura" resulta paradigmático: "Somos teclear de lluvia. / Agonía de los lagartos. / Manos de carbón. / Caracoles de azogue. / La partida de un niño, / un perro doloroso / una hoja muerta […] / Somos hombres / sin sílaba / sin sombra / sin lápiz / El silbido del hombre crucificado" (2002). Cabe resaltar que la ternura guarda el misterio de lo animal. Hay una huella de instinto básico de protección, compasión y hasta de bondad en esta gracia o suerte de elemental y paradójico salvajismo que, similar a la niñez, no se deja domesticar. A fuerza de ternura, el sujeto se ocupa no solo de su supervivencia, sino también de sus relaciones, de su entorno social. No sorprende, entonces, la polifonía de Vestrini. El sujeto poético que determina su habla poética-narrativa es un "yo que en los poemas dice nosotros y se hermana con seres de la marginalidad urbana: mendigos, mujeres desnudas, ancianos, marineros, emigrantes" (Saraceni, 2010: 7).

En su primer poemario *Las historias de Giovanna* (1971) Vestrini confronta al lector con el "denso y doloroso monólogo" (Vestrini, 1993: 8) de un sujeto polifónico, sumamente subversivo y empático. Atendiendo a un dictado íntimo y desgarrador, hace uso de múltiples voces o máscaras, dice nosotros / ellos / tú / yo para (re)contar y bosquejar la vida de una adolescente haciéndose mujer. Giovanna se convierte en otras / otros y en ella misma. Confluyen en estos poemas lo poético y lo narrativo, provocando un oleaje en el que el sujeto surfea reflejándose, involucrándose, mojándose y (des)doblándose cada vez más, en sí mismo y, al mismo tiempo, en el relato de una infancia de inmigrantes pobres, en un medio áspero. La poeta alude y prolonga el "sueño descomunal de una infancia / que va y viene / como pájaro de mal agüero" (21). Se trata de un vaivén recalcitrante, de norte a sur y viceversa en el que se van entremezclando sus recuerdos, su memoria personal y colectiva [siempre imbricadas y divididas], sus fantasmas, sus aventuras amorosas, su "estallante nostalgia". Si bien las historias de Giovanna, paralelas a la biografía o a la novela fragmentaria, pueden ser consideradas como marca de la época, la de la lucha armada, la guerra de Vietnam (9). También ponen de manifiesto síntomas claves de su "terca soledad" (110), de "aquello que golpea desde adentro / largo dolor jamás concluido" (25) e imposible de reparar y que, como veremos más adelante, anuncia su voluntaria retirada final.

(Continúa en la página 2)

Esta edición PDF del Papel Literario se produce con el apoyo de **Banesco**

Hacia una poética de la ternura en la obra de Miyó Vestrini

MIYÓ VESTRINI / ARCHIVO **EL NACIONAL**

(Viene de la página 1)

Estas historias también revelan: "la ira de la madre" (39), la madre que "llora" y se queja de la vida en el extranjero; así como también su alcoholismo, esa forma de diluir, de disolver la tristeza que Vestrini elogia en su cuento "Todo el santo día": "Tantos estudios sobre las maldades del alcohol y nada sobre sus beneficios. Los latidos se normalizan, la bola se deshace, los ojos se aclaran, el pulso ya es firme, la cerrada angustia se desvanece y el pecho se abre. Clásica crisis de angustia diluida correctamente en un trago" (2001, 40-41).

A esa adversa cotidianidad de Vestrini se añaden imágenes fugaces y líquidas de implacable ternura.

Todo mezclado, Giovanna
como esa neblina que enturbia la fuente de la
[plaza
y nos llama a la dulzura de una sola estación
[…]
He andado el país, Giovanna
de nada sirve haber amado tanto la lluvia
el olor del mar
los revolcones en la hierba (24-25)

Son gestos o sensaciones que vienen a suavizar o purificar su registro de experiencias de desamparo. La gracia de la ternura es capaz de diluir los momentos más rudos de la existencia. Después de una aventura amorosa, Giovanna dice, mirando por la ventana de algún hotel: "tiemblo, / como el pequeño habitante de un paraje que nunca fue mío" (44).

II

El temblor y la soledad, *in crecendo,* determinarán su segundo libro *El invierno próximo* (1975). Temblar refiere a un movimiento breve y rítmico, en alemán *zittern*: aparece en la traducción de la Biblia de Lutero en relación con personas y normalmente asociado al miedo, a diferencia de *beben* que se refiere al temblor de la tierra, las montañas. La condición lingüística actual entiende *beben* como una fuerte sacudida que afecta profundamente a la tierra o al ser humano, y el temblor (*zittern*), en cambio, como un movimiento de vaivén más suave y ligero. En conclusión, el temblor de Vestrini matizado por la melancolía –no meramente por el miedo– actúa como una llovizna, agua incesante que da al cántaro de su soledad. Digamos que su invierno lluvioso es un intento de diluir su polaridad norte-sur.

Tal disolución sugiere crisis. Significa que algo se ha roto, que llegó a un punto crucial. La poeta toma más consciencia de su "pesadilla", de la necesidad de reflexionar y analizar "el dolor [que] sobrevive", eso que se "deshace" cuando quiere porque "va y viene el fulgor / el insufrible mal / de todo tenaz afecto" (69). Correspondiendo con esta reflexión, observamos, por ejemplo, en el poema "XII", a un sujeto poético que oscila como un péndulo, prendiendo y apagando luces, al borde de la locura. Se trata de una denunciante insistente que expresa y analiza de modo crítico y consciente su subjetividad afectada: "estudio con sumo cuidado las diferencias entre disritmia / psicosis-esquizofrenia-neurosis-depresión-pánico / y me arrecho" (64). En adición, Vestrini logra crear una subjetividad transcendental que abarca a otras subjetividades o sociedades afectadas. Levanta su voz contra el efecto normalizador [de licuadora] de ciertas corrientes de terapia psicoanalítica.

Según Foucault el misterio de la locura consiste en la cualidad de la voluntad y no en la incorruptibilidad de la razón (Foucault: 130). La conciencia crítica de la locura emerge del bagaje razonable, antes de elaborar una noción, puesto que él no define, sino que denuncia (158). De modo que, el sentido de la crisis se debe buscar en el presente roto. Después de Nietzsche y Artaud sabemos que todas las formas de conciencia de la locura están presentes en el corazón de nuestra cultura, y el hecho de que solo puedan ser formuladas a través de la poesía, no indica que desaparecen, sino que se mantienen en la sombra, en la más libre y espontánea forma del lenguaje. De ahí que poner en cuestión su fuerza, probamente atraerá nuevas fuerzas (164).

No obstante, lo más notable de *El invierno próximo* de Vestrini, es que, esta crisis o revolución intestina, nos da luces sobre la herida primigenia de la poeta, "si hubiera tenido un padre […] el desconsuelo sería más pequeño" (66). Lúcido diagnóstico que nos impregna de la dulzura que, a ratos, la protege. El poema "XIX" sigue la misma tónica. Por un lado, detalla la cosificación de lo femenino en la sociedad moderna [uno de los temas más examinados en relación con su poesía], y por el otro, nos ofrece una imagen de irrebatible ternura: "El cuello / hermoso y largo / doblado hacia las piernas / piensa […] y grita" (72).

III

Pocas virtudes (1986), su último poemario, publicado en vida, es una flecha de tiempo. Cinco años después, Vestrini se suicida. Con una cuasi arte poética abre el libro: "En el patio de Anaïs Nin / dilapido mi muerte / perdida pero obstinada" (79). Los *Diarios* de Anaïs Nin atestiguan que su padre y ella se separaron, cuando ella tenía once años. De modo que Vestrini pisa duro en ese patio común de la poesía sin padre. Desde su experiencia de forzado desarraigo, en el poema "Letanías y pocas virtudes" reflexiona sobre su condición de "ser triste y muerta": "mi delito / delito de largas y profundas noches / cuando la lluvia tarda en caer / y todo me hace pensar / en mi madre / en mi padre / en la tierra / mal cerrada" (81-82). Imposible no traer a colación *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, el monólogo de Segismundo frente a Rosaura: "¿qué delito cometí / contra vosotros naciendo?" Segismundo fue separado y mandado a encarcelar en una torre por su propio padre, el Rey Basilio. Asimismo, desde esa torre "mal cerrada" que es la melancolía y la separación, Vestrini da cuenta de sus difíciles madrugadas, de su llovizna sin tregua. Así el "agua / agua de todos los días" va a dar a su "boca / boca triste de grandes palabras" para desembocar en la triada o delta de su destierro: "madre", "padre", "tierra" (81-82).

En aras de profundizar sobre el conflicto con la madre, propongo examinar la denuncia que Vestrini hace en el poema "No vuelva por aquí". La poeta reconstruye una consulta de psicoanálisis no solo verbal sino también visualmente. En la columna izquierda habla la paciente; en la derecha la o el terapista. El poema combina el soliloquio [reflexión de la paciente] con el monólogo que reproduce una conversación con ella misma y con la o el terapista imaginario. El poema calca lo siniestro de su experiencia de forzado desarraigo. Al final de la consulta, la voz de la terapia resume su pesadilla:

Vamos a ver. Usted es una niña. Tiene diez años. No le teme a nada […]. Su madre la toma del brazo. La lleva a pasear por el pueblo. Le habla de demonios y aparecidos. Usted se resiste a ese brazo que la envuelve toda. ¿Fue entonces cuando sintió miedo?

Pueblos y demonios. ¿Qué sabe
ella de todo esto? Viene a preguntarle
por el infierno de los desparecidos.
Y me devuelve a la ciudad, a la luz
que me llevará a la penumbra.
Antes de cerrar la puerta, me dice:

¡no vuelva más por aquí! (109-110)

Vale preguntarnos: ¿qué nos ofrece la lírica en el terreno de lo precario, emergente del choque de la experiencia personal con una realidad de forzado desarraigo? Se puede perdonar el desarraigo, la separación forzada del origen genealógico. Se puede perdonar lo que olvidar o borrar no se puede. Solo donde existe lo irremisible, donde es imposible absolver, solo ahí existe el perdón, argumenta Derrida (2003, 29 y p.s.). (Per)donar significa dar / donar completamente allende lo ocurrido. Pero cómo estar seguros de que el don o la gracia de perdonar acontece, en realidad, y que no estamos olvidando o descuidando el acontecimiento, lo irremisible. De modo que el perdón ocurre desde su propia imposibilidad, haciendo lo imposible para que ocurra. Sin duda nos encontramos ante una extrema paradoja. Se trata de una doble gracia, puesto que el perdón está condicionado a la ternura (Dufourmantelle: 24). Sin revolución interior, el acto de perdonar resulta un burdo pasatiempo, ahonda la herida, profundiza el desarraigo. El perdón, como la ternura, libera no solo al sujeto donante sino también al recipiente. Ocurre siempre a destiempo, de modo asimétrico y, justo, cuando se pierde el equilibrio. Igual que la poesía.

GERALDINE GUTIÉRREZ-WIENKEN / ©CARSTEN MELTENDORF

"La poeta reconstruye una consulta de psicoanálisis no solo verbal sino también visualmente"

Recordemos: la ternura es política, no se deja dominar, ni reprimir; tampoco permite subterfugios. Por consiguiente, una subjetividad sometida a la violencia, que no sabe otra cosa que sacrificarse, va a desarrollar la ternura no como arte u opción, sino como una salida para evitar el conflicto o la violencia. En fin, los libros póstumos de Miyó Vestrini: *Valiente ciudadano* (1994) y *Es una buena máquina* (2015) dejan claro que la ternura no se transforma en refugio nunca. La ternura es siempre una forma de retirada.

Si la poeta de *El invierno próximo* desea "que la muerte sea simple y limpia / como un trago de anís caliente" (73), es decir, de agua ardiente, en *Valiente ciudadano* suplicará, extrañamente, a Dios: "Dame, señor / una muerte que enfurezca" (117). En estos textos, la madre es la protagonista, el blanco de su denuncia: "Alguien descubrió el mundo por mí / y me dejó tirada a mitad de camino / entre el sol / y la niebla". (120). En otro poema dice: "Muéstrame eso que te hizo tu madre cuando eras niña" (128).

IV

Un aspecto primordial de la poeta y su oficio, nos muestra el libro intitulado *Es una buena máquina* (2015). Esta edición comprende poemas y borradores en los cuales se manifiesta lo carnal y lo psíquico del proceso crítico-creativo de Miyó Vestrini. La crisis de la creación refrenda, en su propia obra, la creación en la crisis. De ahí que la elaboración del poema revela, en simultáneo, la causa y la forma de su "pesadilla" y su "ternura". Parafraseando a Lezama Lima, podemos decir: Vestrini no resiste la escritura. Por consiguiente, su voz, siempre sonora y, por ende, dulce, transforma, desgarra, quiebra, separa, tacha, repite, enmienda hasta el suicidio. Su poesía encarna una tentativa de disolver lo indisoluble. No en vano Vestrini declina en toda su obra creativa el elemento de la ternura, el agua en todas sus formas y verbos posibles (lluvia, aguacero, desagüe, mar, río, arroyo, alcohol, neblina, tinta, sudor, sangre, inundar, llorar, beber) hasta llegar a la forma más orgánica, pura y transparente: la lágrima.

A continuación, transcribo notables citas de *Es una buena máquina* que reiteran la poética de la ternura desarrollada por Vestrini. Sus sentencias, enumeraciones y desahogos caen como un torrencial aguacero, llenando, rebasando hasta el vacío.

Del poema "La hija": "Todavía no escoge el lugar / pero piensa ya en el exterminio de la luz / y la inquietud llena de lágrimas sus ojos".

Del poema "Este maldito territorio": "El señor del piso de arriba abre la ventana de vidrio sobre rieles / atisba el soplo de la noche como quien no tienen donde llorar / y cuando ocurre / se me llenan los ojos de lágrimas / y me desvivo con él / asunto pequeño de balcón a balcón".

De un borrador en prosa: "Una sangre toda mía, corrida de luna en luna, con el párpado cerrado bajo una mano tranquila. Lo miré y se llenaron de lágrimas mis ojos".

Para mi madre
es doloroso
excesivamente
ser yo
y permanecer quieta
mientras mis ojos
se vacían
hacia abajo
Mis ojos
llenos de lágrimas.

El 29 de noviembre de 1991, Miyó Vestrini se suicida con una sobredosis de Rivotril: "El agua [de la bañera] la rebasaba", según su biógrafa (2008, 95). En fin, la ternura cose el mundo, como un poema cose los jirones de lo real, sin reconciliarlo. EN

Todas las traducciones del alemán en este ensayo son de la autora, a menos que se especifique lo contrario.

Díaz, Mariela (2008) Miyó Vestrini. Caracas: El Nacional, Biblioteca Biográfica Venezolana.

Dufourmantelle, Anne (2013/2020): *Macht der Sanftheit [Puissance de la douceur*]. Brinkmann & Bose.

Foucault, Michel (1961/1996): *Wahnsinn und Gesellschaft [Histoire de la folie*]. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Lezama Lima, José (2010): *Escritos de estética*. Ed. Pedro Aullón de Haro. Editorial Dykinson, Madrid.

Saraceni, Gina (2010): "Miyó Vestrini: Los primeros aullidos". *El Salmon Revista de Poesía,* [Año III – No 7]. 2010, p. 4-7.

Vestrini, Miyó (2015): *Es una buena máquina*. Poesía inédita. Prólogo y selección: Faride Mereb. Caracas: Ediciones Letra Muerta.

_____ (2002): *El encierro del espejo*. Prólogo: Claudia Schvartz. Caracas: Editorial Blanca Pantin.

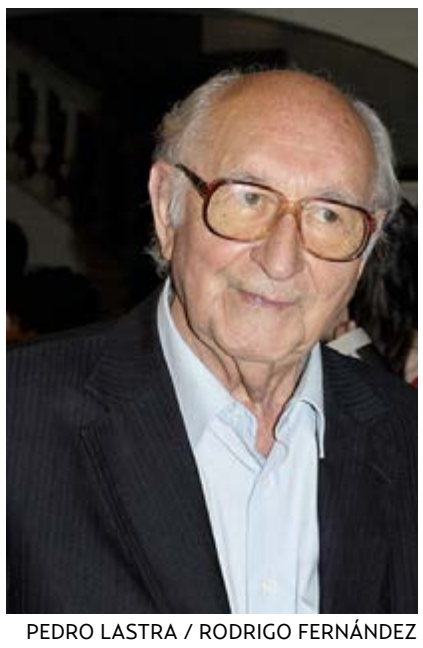
_____ (2001): Órdenes al corazón. Editorial Blanca Pantin.

_____ (1994): *Todos los poemas*. Prólogo: Julio Miranda. Caracas: Monte Ávila Editores.

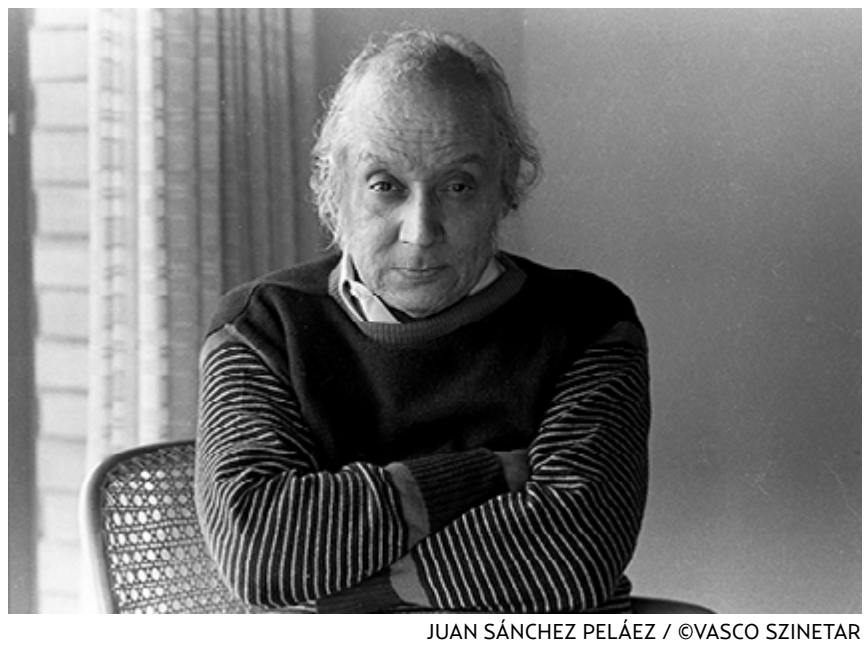
ENTREVISTA >> RECUERDOS DE JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ

Sobre Sánchez Peláez y Chile: una conversación con Pedro Lastra

La conversación que sigue formaba parte del dossier en homenaje a Juan Sánchez Peláez, publicado el pasado 18 de diciembre. No entró entonces por razones de espacio. Aquí va con su generoso esplendor



PEDRO LASTRA / RODRIGO FERNÁNDEZ – CREACTIVE COMMONS



JUAN SÁNCHEZ PELÁEZ / ©VASCO SZINETAR

MIGUEL GOMES

Las contribuciones de Pedro Lastra (Quillota, Chile, 1932) a la literatura hispanoamericana han sido abundantes. Poeta, ensayista, crítico, profesor, académico y editor, lo que aquí pueda decirse acerca de su labor se limita a una apretada síntesis que no le hace total justicia. Entre otros libros de poesía ha publicado *La sangre en alto* (1954), *Traslado a la mañana* (1959), *Y éramos inmortales* (1969), *Cuaderno de la doble vida* (1984) y *Transparencias* (2014). Muchos de sus estudios y ensayos se recogen en *El cuento hispanoamericano del siglo XIX* (1972), *Relecturas hispanoamericanas* (1987), *Leído y anotado* (2000) y *Sala de lectura* (2012). No podría soslayarse la repercusión –testimoniada por varias reediciones– de sus *Conversaciones con Enrique Lihn* (1980), auténtico ensayo dialogal, y conviene igualmente recordar lo que le debemos en su faceta de coordinador de compilaciones críticas sobre Julio Cortázar o Enrique Lihn; sus insustituibles antologías de la poesía y el cuento hispanoamericanos; así como su certera difusión de autores de envergadura –José María Arguedas, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato– en la época en que dirigió la colección Letras de América de la Editorial Universitaria de Chile. Los reconocimientos internacionales no le han faltado: el Premio Pedro Henríquez Ureña de la Academia Mexicana de la Lengua o el grado de profesor honorario en la Universidad Mayor de San Marcos (Lima, Perú) y la Universidad de San Andrés (La Paz, Bolivia). La docencia, de hecho, no ha sido una experiencia secundaria para Lastra, profesor emérito de Stony Brook University (Long Island, Nueva York), donde formó a muchos investigadores.

Sus relaciones con Venezuela y sus poetas no han sido escasas. La presente conversación, que tuvo lugar en Nueva York, se centra en sus vínculos con Juan Sánchez Peláez.

***

Miguel Gomes: Tu amistad con Juan tuvo un marco internacional. Sé, por ejemplo, de tus encuentros con él en EE. UU. y en Venezuela. También me consta que no ha sido tu único amigo venezolano.

Pedro Lastra: Entre mis relaciones más próximas y constantes han significado mucho para mí las que he tenido con Juan, Eugenio Montejo, Arturo Gutiérrez Plaza, Antonio López Ortega, Blanca Strepponi, Rafael Cadenas. Debo decir que con Juan y con Eugenio el diálogo continúa, y sé que no cesará. Con ambos nos comunicábamos a menudo, en esos años en los que el teléfono y el fax eran recursos muy socorridos. A veces yo encontraba, al regresar a mi casa en Sound Beach, los mensajes grabados y la voz inconfundible que me decía: "... Pedro, soy Juan...".

Entiendo que era una relación muy fluida, que te permitió incluso descubrir gustos literarios de Juan que no habría sido fácil conocer a través simplemente de la lectura de su obra.

En cierta ocasión, y teniendo en cuenta un viaje a Caracas que haría yo en cuatro o cinco meses más, le anuncié a Juan que iba a llevarle las poesías completas de Gabriela Mistral. Pero pocos días después me llamó para preguntarme si podría cambiar ese libro por otro, que tal vez no me sería difícil conseguir aquí y que él necesitaba más: la poesía de Gil Vicente. En efecto, la edición de Cátedra, de 1993, estaba en alguna librería de Manhattan y pude entregársela en ese próximo viaje.

Estoy seguro de que uno de los temas en común que tuvieron fue Chile, por su estadía juvenil en tu país. Me gustaría saber qué te contaba de esa experiencia chilena, en particular de sus interacciones con otros escritores.

En agosto de 1996, Juan y Malena estuvieron varios días en Manhattan. Hasta ese momento con Juan solo había tenido una breve relación epistolar, a propósito de una autorización que nos había dado, a Rigas Kappatos y a mí, para incluir "Retrato de la bella desconocida" en cierta antología titulada *Los cien mejores poemas de amor de la lengua castellana* que una editorial chilena publicaría próximamente. Me llamó uno de esos días, y quedamos en encontrarnos en la librería Macondo, en la calle 14 del Village, que tú también frecuentaste en tus años de Stony Brook, para ir luego, en la cercanía, al restaurante Pedro Páramo, del que Rigas era propietario. A Juan le pareció muy divertida la ocurrencia de ese desplazamiento, desde Macondo a Pedro Páramo, donde nos esperaría Rigas, poeta y conocido traductor al griego de la poesía hispánica.

De muchas cosas hablamos los tres en esa ocasión, pero los años de Juan en Chile estuvieron en el centro de ese diálogo, especialmente su participación en las actividades augurales del grupo Mandrágora, y de sus afinidades con Gonzalo Rojas, Braulio Arenas y Jorge Cáceres, sin menoscabo de la mutua simpatía con Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid, que no le fueron tan cercanos. Hay datos que corroboran, a mi entender, la mencionada y productiva afinidad con los primeros, y en un caso muy puntual con Braulio, cuyo interés por la obra de José Antonio Ramos Sucre fue siempre muy manifiesta: a comienzo de los años cincuenta, Braulio publicó un breve y cuidado cuadernillo, destinado a una difusión muy controlada y minoritaria, con algunos textos del notable poeta, casi desconocido en Chile. Braulio tenía en su biblioteca los dos últimos libros de Ramos Sucre, ambos editados en 1929, *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte*, rarezas bibliográficas que Braulio me regaló posteriormente, con generosidad de la que he hablado en otro lugar. Yo pienso que tal interés de Braulio por la obra del gran escritor venezolano fue motivada y animada por Juan, e incluso creo ahora que la obtención de esas singulares ediciones de 1929 no habrá sido ajena a una decisiva intervención y ayuda suya.

El segundo encuentro con Juan, a pocos días de la reunión con Rigas en Pedro Páramo, fue una cena en otro restaurante del Village. Esta vez, Malena, cuyo apellido paterno era Bilbao, nos habló de sus vinculaciones familiares con la patricia familia chilena de Francisco y Manuel Bilbao, a quienes las turbulencias políticas de mediados del siglo XIX habían llevado primero a Perú y finalmente a Buenos Aires. Lo mismo que en la reunión anterior, íbamos de un asunto otro, con la fluencia propia de las viejas amistades, aunque esta no era sino nuestra segunda oportunidad de encuentro. Entre otras cosas, Juan evocó algunas de sus experiencias como agregado cultural de la cancillería venezolana, más largamente en Francia y luego por un tiempo en Colombia. Estaba muy animado y su sobrio relato, matizado con algunos desvíos humorísticos, me pareció lleno de buenos apuntes *memorialísticos*, aunque él no veía esto como una necesidad, de cuyo interés descreía. Yo pensaba lo contrario, y Malena apoyaba mi sugerencia y decía que ella solía insistir en lo mismo. "Bueno", dijo Juan, "en algún momento empezaré a escribir algo de todo esto". Yo agregué que sería muy bien recibido por sus lectores, que apreciarían debidamente las vivencias, lecturas y encuentros que podría registrar en esas páginas. Entonces Juan escribió en una servilleta, que conservo entre mis papeles en Santiago, y de la cual debe tener una fotocopia Arturo Gutiérrez Plaza, el siguiente compromiso: "Hoy empiezan las memorias memorables. Y para constancia firman Malena Bilbao de Sánchez Peláez, Pedro Lastra y J. S. P.". Y siguen nuestras firmas, el lugar y la fecha.

Se puede advertir de inmediato afinidades entre la obra de Juan y ciertos momentos de Braulio Arenas, pero las claves comunes con otros integrantes de Mandrágora quizá no sean tan evidentes. La poética de Juan, en varios sentidos, parece más compatible con la de Gonzalo Rojas, que a la larga se distanció y fue crítico del espíritu de Mandrágora, y con la de Rosamel del Valle, muy independiente, que yo sepa poco dado a los activismos, a la dinámica de los grupos.

Del joven surrealista Jorge Cáceres tenía Juan muy intensos recuerdos, e incluso de los versos iniciales de uno de sus poemas más conocidos: "A la llegada de los pájaros ellas son víctimas del sol / ese sol que tú respetas, sol de la costa...". Y esos versos dichos por Juan nos llevaron a la elegía que años después le dedicó Gonzalo Rojas: "Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres / y erró veinticinco años por la tierra, / tuvo dos ojos lúcidos y una oscura mirada, / y dos veloces pies, y una sabiduría, / pero anduvo tan lejos, tan libremente lejos / que nadie vio su rostro...".

La presencia de Jorge Cáceres nos llevó a otra, aún más significativa para Juan y para mí, no emparentada con el anterior sino por el azar del apellido: fue la de Luis Omar Cáceres, autor de un libro que hasta ese momento era una leyenda entre los lectores de la poesía chilena de los años treinta: *Defensa del ídolo*, publicado en 1934, y casi simultáneo en su aparición y en su desaparición, pues el autor, igualmente misterioso y fantasmal, había condenado al fuego la edición, de la que solo eran conocidos cuatro o cinco ejemplares. Pero algunos de esos poemas sí circulaban y eran a menudo citados, gracias a la *Antología de poesía chilena nueva* de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. En esa antología de 1935 había leído Juan a Omar Cáceres, y pudimos reconstruir al unísono algunos de sus versos: "En vano imploro al sueño el frescor de sus aguas, / auriga de la noche, quién llora a los perdidos...". Y seguimos con otros más.

De los poetas más significativos de la generación anterior a la irrupción de la Mandrágora, la admiración y el afecto mayores de Juan eran sin duda los que tenía por Rosamel del Valle, a quien mencionas, menos apreciado en Chile de lo que largamente se merece. Las ediciones de Rosamel –cuyo nombre civil era Moisés Gutiérrez, casi borrado por la prestancia del nombre que asumió tempranamente como escritor, autor de narraciones memorables como *Las llaves invisibles*, de 1946, y poemas de gran poder de sugerencia–, fueron difundidas en Venezuela por Monte Ávila Editores y desde ahí a otros ámbitos gracias a las recomendaciones de Juan, lo que es muy de reconocer porque en su país de origen, salvo pocas excepciones, Rosamel no ha tenido semejante acogida.

Me parece de gran importancia la conexión que estableces con Omar Cáceres. Cuando reeditaste *Defensa del ídolo* mencionaste a Juan como uno de los lectores de este poeta vanguardista. ¿Podrías hablar un poco más al respecto?

Las afinidades más notorias de Juan estuvieron en el grupo de los surrealistas chilenos y, junto a estos, escritores influyentes en las modificaciones poéticas de esa hora: leyó con especial interés a Huidobro, a Eduardo Anguita y a Omar Cáceres. En la *Antología de poesía chilena nueva* Huidobro es presencia central; y en esa antología, como he señalado, se encontraban poemas de *Defensa del ídolo*.

Por eso, cuando le conté a Juan que yo había copiado textualmente el libro de Omar Cáceres –que me facilitó un poeta amigo que era funcionario de la Biblioteca Nacional, y esto bajo toda especie de recaudos, promesas y hasta juramentos de que lo devolvería a los dos días, después de copiarlo a máquina en mi casa sin que nadie se enterara de esa transgresión a una rigurosa disposición legal–, Juan se entusiasmó con semejante noticia e incluso entendió equivocadamente que yo era ahora poseedor de una copia del manuscrito original de *Defensa del ídolo*. No: yo lo había copiado con la máxima fidelidad y sobre ese texto había preparado finalmente una reedición que la Editorial Lom publicaría en los próximos meses en Santiago y que el poeta mexicano Víctor Manuel Mendiola iba a incluir casi al mismo tiempo, finales de 1996, en sus ediciones de El Tucán de Virginia. Fue entonces cuando Juan sugirió que ese libro apareciera también en Venezuela, en Pequeña Venecia, dirigida por Antonio López Ortega, Blanca Strepponi y Yolanda Pantin. Desde luego, me traspasó el entusiasmo por una edición paralela, y en esas lindas publicaciones. Así fue: las tres ediciones aparecieron casi al mismo tiempo –fines del 96 en Chile y México, y a comienzos del 97 en Caracas–, una suerte de hazaña editorial, en gran parte debida a la tan oportuna sugerencia de Juan, quien a su regreso a Caracas habló sobre esto con nuestro amigo Antonio. Recuerdo una carta de Antonio, recibida muy pocos días después del regreso de Juan, en la que se refiere a la posibilidad cierta de editar rápidamente ese "original" del que yo sería poseedor. Hay, por cierto, una buena dosis de surrealismo en esa creativa modificación de los datos reales imaginada por Juan y transmitida así, y sin demora, a Antonio: pero el resultado fue el feliz y multiplicado rescate de un gran poeta.

> **"Braulio tenía en su biblioteca los dos últimos libros de Ramos Sucre, ambos editados en 1929"**

¿Qué conocimiento se tiene en Chile de la obra de Juan? Y te preguntaría lo mismo sobre el resto del mundo hispánico, puesto que tienes un diálogo permanente con **poetas y críticos de muchos países. Álvaro Mutis llegó a afirmar en alguna ocasión que Sánchez Peláez era "el secreto mejor guardado de América Latina".**

En sus años chilenos y en tiempos posteriores en que siguió activo ese grupo, la presencia de Juan fue más notoria en el mundo hispánico, como lo fueron las variadas y a menudo polémicas intervenciones mandragóricas. Eran tiempos en que las preocupaciones por la producción literaria hispanoamericana tenían centros de verdadera irradiación, desde Venezuela, México, Perú, Argentina, e incluso Chile. Me parece que en la actualidad la poesía, de aquí y de allá, es un género poco frecuentado: su inexistencia en las universidades es cada vez mayor, a lo que se suman graves falencias de la distribución editorial.

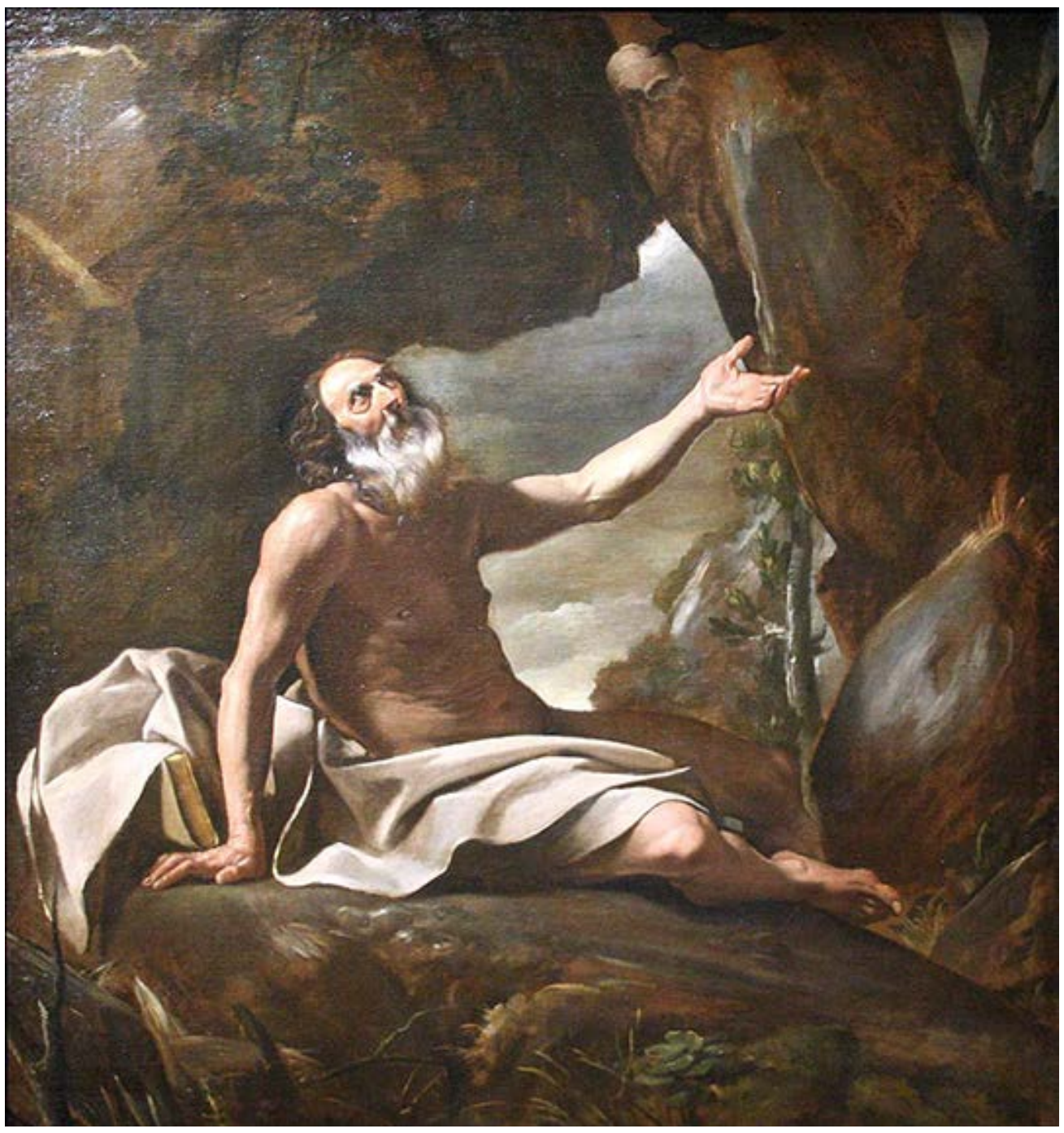
A diferencia de otros tiempos, ahora es España el principal foco de atención para los poetas hispanoamericanos: Pre-Textos, Visor, Lumen, especialmente, y revistas como *Sibila* y *Palimpsesto*. La aparición de la obra de Juan en Lumen y ahora en una antología de Visor editada por Marina Gasparini Lagrange es esperanzadora. Se trata de un referente principal en el panorama hispanoamericano, y su gran poesía permanecerá entre nosotros, a pesar de tantas limitaciones.

ENSAYO >> *LA NUEZ DE LA POESÍA*

El zapatero, el cuervo y el poeta

"Un poema logrado condensa, fragua conexiones, sin explayarse en la prosa que sacrifica la simultaneidad y suprime los andamios. Platón afirma que la forma más elevada de buscar la inmortalidad —la más expedita es procrear sexualmente— es la *poiesis* que ocurre en el ámbito del alma"

LAURA CRACCO



ELÍAS ALIMENTADO POR EL CUERVO (C1624 – 25) – GIOVANNI LANFRANCO / MUSÉE DES BEUX-ARTS DE MARSEILLE

El cuervo del poema de Emily Dickinson es más sabio que muchos poetas, pasa de largo por la mesa donde se sirve fama, *fickle food,* alimento voluble que no sacia a nadie, y enfila hacia el maíz del granjero. El aedo (compositor y cantante de epopeyas) homérico es esencialmente anónimo en cuanto se diluye en una tradición oral que reelabora y prolonga, aunque ostente el nombre de Demódoco o Femio; sus palabras son "aladas", regalo de las Musas, y pueden inmortalizar héroes y gestas (tanto como se pueda hablar de inmortalidad en la Grecia antigua) al grabarlos en la memoria y dispensarles fama (*kleós*) entre los hombres.

También Píndaro, por ejemplo, se precia de ser un dispensador de fama. Sin embargo, todavía falta para que aparezca el poeta que reclame para sí la fama y, más aún, para que aspire a la inmortalidad como privilegio último de su poesía, sea el *Exegui monumentum* de Horacio o los reclamos en el mismo sentido de Ovidio y Propercio. Entre Píndaro y Propercio están los alejandrinos. Está Calímaco con su ideal de *leptós* (delicado, fino, pequeño); sus himnos religiosos carentes de sentimiento religioso; su encumbramiento de la poesía a fin en sí misma y del poeta, por supuesto, a un estatus en que, si bien acaba en cenizas, no muere del todo gracias a su obra.

Alto. Esto no va de filología. Es algo más parecido al cuervo de Emily. Tiene que ver con la duda sobre cuándo la poesía ha perdido su parte de *poiesis* y el autor se exime de la responsabilidad ligada a la condición de autor (*auctor*: responsable). La duda sobre cuándo la lírica deja de lado totalmente ritmo y música, que según Aristóteles hace que el elemento lírico en la tragedia la convierta en el género superior a los demás, y se reduce a salvaje balbuceo onanista. Tiene que ver con aquello de lo que el zapatero nunca puede prescindir: oficio, técnica, y el poeta aparentemente sí. Atañe más bien a qué separa las líneas de un tweet o confesión de estado en Facebook de los versos capaces de sostener un edificio (Willa Cather). ¿Será que la economía de medios para componer un poema produce la falsa convicción de que es mero asunto de inspiración porque el aire es gratis? –algunos poetas aún escriben con lápices (vg. Rafael Cadenas) y los primeros aedos ni siquiera con eso: la memoria bastaba.

Al recurrir a un zapatero solemos valorar la calidad del cuero que emplea y la maestría de sus acabados más que su inspiración, ¿o no?

Volvamos a la primera duda, la parte amputada de la poesía. *Poiesis* es creación, "hacer que algo que no es sea", e implica trabajo, *techné*. Un poema logrado condensa, fragua conexiones, sin explayarse en la prosa que sacrifica la simultaneidad y suprime los andamios. Platón afirma que la forma más elevada de buscar la inmortalidad –la más expedita es procrear sexualmente– es la *poiesis* que ocurre en el ámbito del alma. Una lectura más pedestre sería que lo que anima al hombre a crear es el afán de perdurar. Estos lo logran teniendo hijos; aquellos a través del conocimiento y la virtud. El poeta hace que algo que no era sea a través del poema. De ahí, supongo, mientras más cultivada sea el alma de ese poeta (conocimiento de la herencia literaria, por ejemplo) más chance de que sea mejor lo que produzca. Esto último quizá no calce muy bien con la idea de la inspiración arrolladora y de un *yo* tan genial que se autoabastece y no necesita aprender de otros. Shakespeare solo conoció a los autores latinos, en particular Séneca, imaginemos que hubiera leído a Esquilo y Sófocles. Claro, pero era Shakespeare.

La palabra autor viene de *auctor*, el responsable, dijimos. En su *Epístola*, Horacio recomienda al poeta ponderar sus capacidades y que deseche el peso que sus hombros no puedan soportar, entre muchos otros consejos; pero sobre todo recuerda la importancia del *ars* y que las palabras son un bien precioso y como tal deben ser tratadas: *In uerbis etiam tenuis cautusque serendis dixeris egregie, notum si callida uerbum reddiderit iunctura nouum.* La excelencia es convertir la palabra trillada en una nueva por la hábil combinación que extrae un nuevo brillo al carbón. El poeta es responsable del logro o fracaso de su obra, también de revigorizar la lengua o perpetuar las frases hechas y marchitarla.

La emoción que precede al poema es importante, pero es una parte. La ausencia de métrica y rima no significa el sacrificio de la música. Cesaire habla del ritmo como emoción primigenia. Audazmente propongo "música del pensamiento". Se llame como se llame, es el trabajo, la *techné*, lo que *hace ser lo que no es*. Estamos saturados de una poesía que, en nombre de la lírica, vomita el alimento sin digerir. Estamos saturados de afirmaciones del yo, de *poiesis* tan prolíficas como conejos en las redes. Quizá el nuevo canon estético acabe siendo el límite de caracteres de estas y tweets y similares serán flamantes epigramas o haikus. Lo breve de Calímaco no como ideal que se alcanza con arte, sino lo breve y crudo por flojera.

Retomemos el poema de Emily. ¿Por qué el poeta pareciera preferir el "voluble alimento" de la fama al maíz del granjero? En algún momento del pasado, la poesía contenía la memoria de un pueblo; en otros, la poesía tenía poderes sanadores; en la Roma augustea se le exige a los poetas que sean portavoces de restitución de las costumbres y valores ancestrales; en otros, la poesía reafirma a Dios; durante el estalinismo debía celebrar al *hombre nuevo.* En fin, la poesía era útil y así el poeta; la poesía era valorada y así el poeta.

El poeta moderno reconoce su inutilidad, lo intangible e innecesario de una obra que, sin embargo, le ha costado horas de trabajo, de lecturas, de espera por el signo de que el poema condensará el agua en una gota y, quizás, es la fama lo único que puede saciar y calmar la agonía de tantas jornadas de duda sobre si lo que está escribiendo es *realmente* poesía. El maíz satisface el hambre física, el hambre del poeta es de elogio y aprobación. Y sí, también hay poetas cuya hambre es de saber y ser, como aquel hacedor platónico que cultiva su alma; para quienes la poesía es una forma de pensar y estar: *el mundo en mí* más que yo en el mundo, repito lo dicho en el artículo "El buen poeta es ante todo un buen oyente". Esto último exige mucho oficio y la humildad del aprendizaje.

"Escribir". Un fragmento

El que sigue es un fragmento del ensayo "Escribir". Forma parte de la colección La mano del teñidor, publicado por Adriana Hidalgo editora (Argentina, 1999)

W. H. AUDEN

Decir que una obra es inspirada solo quiere decir que, a juicio del autor o de sus lectores, es mejor de lo que se podía esperar.

Todas las obras de arte son por encargo, en el sentido de que ningún artista puede crear por un simple acto de voluntad, sino que debe esperar hasta que lo que cree que es una buena idea para una obra "llegue" a él. Entre las obras que fracasaron porque su concepción inicial era falsa o inapropiada, habrá por cierto más obras de autoencargo que obras encargadas por terceros.

El grado de ansiedad que siente un escritor durante el proceso de composición es tan indicativo del valor del resultado final como la ansiedad del idólatra es una indicación del valor de sus devociones: verdaderamente poco.

El Oráculo profetizaba y daba buenos consejos para el futuro; nunca pretendió dar recitales de poesía.

Si los poemas pudieran ser creados en trance, sin la participación consciente del poeta, escribir poesía sería tan aburrido, o incluso desagradable, que solo una cuantiosa recompensa económica o el prestigio social inducirían a un hombre a hacerse poeta. Según evidencias del manuscrito, ahora parece que el relato que hizo Coleridge sobre la composición de "Kubla Khan" era una broma.

Es cierto que, cuando escribe un poema, el poeta siente que están involucradas dos personas: su yo consciente y una Musa a la que debe cortejar o un Ángel contra el que tiene que luchar. Pero tal como sucede en

W. H. AUDEN – CARL VAN VECHTEN / LIBRARY OF CONGRESS

cualquier cortejo o lucha, su propia participación es tan importante como la de Ella. La Musa, como la Beatrice de *Mucho ruido y pocas nueces*, es una muchacha vital que necesita tan poco de los pretendientes abyectos como de los brutos vulgares. Aprecia la caballerosidad y los buenos modales, pero desprecia a los que no están a su altura, y se deleita con crueldad dictándoles incoherencias y mentiras que ellos, obedientes, anotan como verdad "inspirada".

"Cuando escribía el *coro en Sol Menor*, de pronto metí mi pluma en un frasco de medicina en lugar del tintero; hice un manchón, y cuando lo sequé con arena (aún no se había inventado el papel secante) tomó la forma de un becuadro, lo que inmediatamente me dio una idea del efecto que produciría un cambio de sol menor a sol mayor, y a esa mancha se debe todo el crédito del efecto; en el caso de que lo haya".
(Rossini a Louis Engel)

Semejante capacidad para distinguir entre el Azar y la Providencia merece sin ninguna duda llamarse inspiración.

Para reducir sus errores al mínimo, el censor interno al que el poeta somete su obra en progreso debe ser en realidad una asamblea. Debe incluir, por ejemplo, un hijo único sensible, un ama de casa eficaz, un experto en lógica, un monje, un bufón irreverente e incluso –quizás odiado por todos los otros y devolviendo ese desprecio– un brutal y malhablado sargento de instrucción que considere que toda poesía es basura.

En el curso de los siglos, un puñado de dispositivos para ahorrar trabajo fueron introducidos en la cocina mental: alcohol, café, tabaco, benzedrina, etc. Pero son muy rudimentarios, se descomponen constantemente y pueden perjudicar al cocinero. La composición literaria sigue siendo, en el siglo XX d.C., muy parecida a lo que fue en el siglo XX a.C.: prácticamente todo debe ser hecho a mano.

Mucha gente disfruta la visión de su propia caligrafía lo mismo que disfruta el olor de sus pedos. Por mucho que desprecie la máquina de escribir, debo admitir que es de gran ayuda para la autocrítica. Los textos mecanografiados son tan impersonales y horrendos de ver que si escribo un poema a máquina inmediatamente veo defectos que se me escaparon en el manuscrito. Cuando se trata de poemas ajenos, la prueba más severa que conozco es copiarlos a mano. El tedio físico que implica esto asegura que el defecto más sutil se revelará solo; la mano busca constantemente una excusa para detenerse.

**La mano sobre el teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera.* W. H. Auden. Traducido por Mariano García y Carlos Gamerro. Adriana Hidalgo Editora. Argentina, 1999.

POEMAS >>

Poemas de María Ramírez Delgado

MARÍA RAMÍREZ DELGADO / ©MARCOS TORO

Los ojos de las tijeras

Para zurcir el porvenir veo a través de los ojos de las tijeras.

Me unto las pestañas con saliva elemental, con un hilo traicionero atravieso la aguja. Supura barro, se inventa nubes. Tanteando el olvido con las puntadas de los abandonados me hago una hamaca, me cobijo y me balanceo en la quietud del presente.

Y de nuevo, intento remendar el epiléptico futuro, tapar los huecos para que no se escape la fortuna.

Problemas afilados

Hay problemas afilados. Nos hieren.

Problemas preciosos, matemáticos, incorregibles que sueñan ser fecundados en las pizarras. Y problemas avestruces, se acurrucan con otros, se ensucian al exponerse, corren en círculos de jazmín.

Hay problemas sordos como lagos, fosas que en su tenue penumbra son simples y otros, sin peso, que se van flotando.

Y están esos que reescriben la eternidad. Esos son los verdaderos.

Hachas

Los árboles cultivan una silente inquietud. No temen a las hachas.

Ellas llegan con sus filos, mienten, cortan. Los árboles silban entre ellos y aceptan la fatalidad.
El hacha descose. El árbol renuncia a sus raíces y acepta.

Sabe que un hacha es el destino del árbol.

Palabras cuchillos

Escribo sobre cuchillos porque en ellos hay una armoniosa luz.

Trazo ineludible, detiene su metálico deseo de escribir sobre mí, domina los filos para que no dicten largas cartas en la piel. Para no ser pergamino, sino pluma.
Un cuchillo en papel se torna inofensivo. Suspira sin herir, se hace silencio.

Escribo sobre cuchillos en la lengua de los pájaros.

Clavos

La existencia del clavo depende de aquello que traspasa.

Trozos metálicos dormidos en el frasco de la cocina, la expectativa de una herida. Rasgan lo que se les opone. Soportan el indignante golpe del martillo para poder ser.

Es la unión, la certeza de su imposibilidad.

Agujas

Sobre el pecho se escribe con la aguja lo que no se debe leer. Se escribe el mundo.

La tinta tiembla, pinta un cosmos remoto, engulle las fatalidades, gira. El dibujo surge en la ausencia del color.

Y la sangre negra cose.

Paraguas

Un paraguas es la insinuación de la elegancia. Es resistirse al movimiento.

Disuaden al cielo con sus colores, giran. Advertencias inútiles y calladas son sus astas. Muestran nuestra persistencia, cuando nos ve bajo su llanto insomne.

Un paraguas no puede salvarnos, pero juega con su insistencia.

---

*Los poemas aquí reproducidos pertenecen al libro *Susurros de un viento demasiado mudo* (LP5 editora, 2022). María Ramírez Delgado (1974) es profesora de filosofía en la Universidad Simón Bolívar y autora de los libros *Éramos malos* (2002), *En el barro de Lesbos* (2002), *Quemaduras* (2004), *Navajas sobre la mesa* (2009) y *Violencia* (2017).

POESÍA >> *FRAGMENTOS DEL DESCUARTIZADOR*

Poemas de León De la Hoz

Vemos caer los muertos del cielo

Vemos caer los muertos del cielo.
Son los muertos que plantamos una vez
junto a la cerca del patio de la casa,
enterrándolos con nuestros dedos en el fango
y pisándoles encima con los pies descalzos.
Son los mismos que veríamos crecer
dándoles de beber el agua roja del mar
y de comer la tierra de los cementerios.
Son aquellos que en los sueños tejían
con sus ramas escalas hasta las nubes
por donde bajaba Dios a besarnos.
Los vemos caer hoy como hojas marchitas
de la mano del viento de otoño,
bajo la fronda donde esperamos a diario
con las manos abiertas
y los ojos puestos en el cielo.
Estos son los muertos que sembramos
y son devueltos por la vida que tuvimos.
Son tantos que apenas podemos caminar,
mirarlos a los ojos llenos de lágrimas,
hacer una cruz y pedirles perdón.
Algunos caen nuevos y planchados,
otros arrugados, despiezados y húmedos
de nadar en sus sueños a tierra firme.
Van cayendo sobre nosotros, duelen,
enterrándonos bajo una montaña de carne
donde brilla el sol en la cima.
Los vemos caer de la copa del cielo
y volver a la tierra infértil donde los cultivamos.
Cada uno tiene su propio muerto,
que como un fruto podrido cae
y nos mancha el alma que nos pusimos
para salir a pasear sobre la tierra muerta.

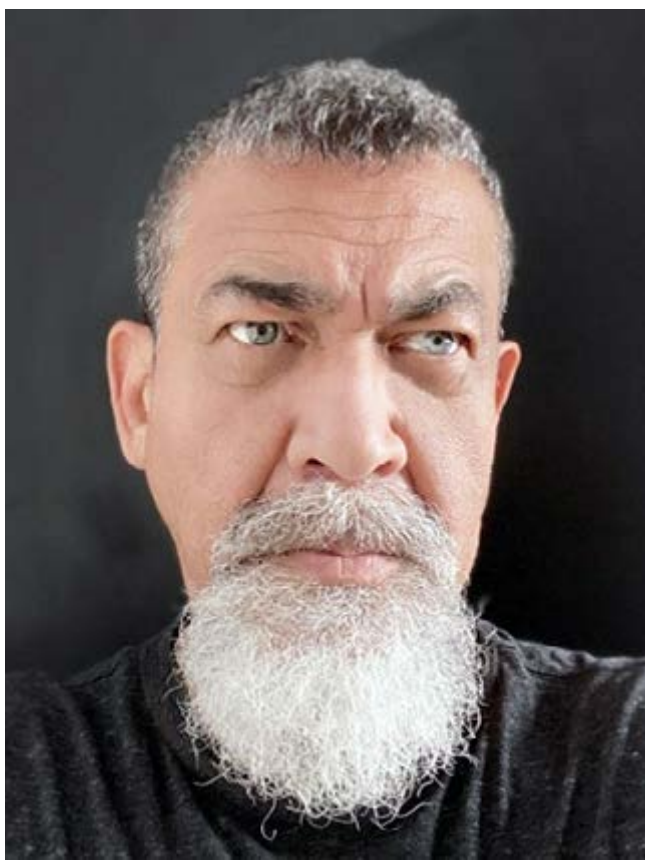
A mí no me pidieron nada cuando me lo fueron a quitar

A Heberto Padilla

A mí no me pidieron nada cuando me lo fueron a quitar.
Ni siquiera fueron amables para quitármelo todo.
Primero me quitaron las piernas al empezar a andar
para que no pudiera salir a caminar fuera de la casa.
A cambio me dieron unas muletas muy buenas eso sí,
que tuve que agradecer para marchar a los desfiles.
Luego me quitaron los ojos, aunque solo pudiera mirar
a la punta de mis botas sucias de pisar excrementos,
porque lo más hermoso del mundo convivía con nosotros
y era peligroso mirar en el más allá si el futuro estaba aquí.
No obstante me dieron gratis un antifaz para cada día
con el cual podía disimular y justificar la ceguera.
Todo cuanto necesitaba ver me sería dictado al oído.
Más tarde me quitaron el corazón,
con el pretexto de que no podría amar a nadie más
que a quienes una noche me lo arrancaron.
En su lugar me injertaron en el pecho un escudo
y un par de testículos recuperados de algún mártir
con los cuales evitaría sentimientos de flaqueza
como amar otra cosa que no fuera la patria y sus muertos.
Finalmente vinieron mientras escribía un poema
y me cortaron la mano que empezaba a deslizarse libre
por una página blanca como la espuma de una cerveza.
Me dijeron que una mano era suficiente
para coger un arma y defender la casa.
Cuando quise protestar se acordaron de mi lengua
y también me la cortaron para ayudarme a entender
la importancia del silencio y el agradecimiento.
Todo cuánto he aprendido se lo debo a mi oído,
que me enseñó a no opinar y a bailar con Mozart,
sobre todo a sobrevivir a la voz del descuartizador.
Así he vivido milagrosamente, sin hacer ruido,
en una casa donde la cama y el sueño no eran míos,
y comíamos todo aquello que mutilaban a los otros.
No sé si podré sobrevivir cada mañana a dejar de saber
que no soy quien soy si Mozart me suelta de su mano.

Están dando golpes en mi puerta y es de madrugada

Están dando golpes en mi puerta y es de madrugada.
Mis enemigos están a punto de tumbar la puerta
y mis amigos que huyen taponan la ventana de escape.
La única salida es escapar por el retrete
y esperar a que se marchen a buscar otra presa.
Un sacrificio inútil que ellos no merecen.
Traen todo lo necesario para cortarme en trozos
y saciar el hambre que no los deja dormir.
Puedo respirar el miedo que los ha traído aquí
y oír el jadeo de sus almas sin sosiego.
Luchar es un suicidio heroico demasiado agotador.
Dejarme comer y viajar sus intestinos no es mejor
que huir por las cañerías con las heces de mis vecinos.
Imaginar mi corazón en sus manos y oler la sangre
de sus trajes de carniceros, estéticamente
tampoco es una opción que pueda seducirme.
Pero quizás si imagino que no estoy aquí,
que aún no he vuelto a casa y sigo en tu lecho
dejándome amar como el último día de mi vida,
en ese instante en que la muerte es eternidad,
podría realmente quedarme abrazado a tu cuerpo
y ser salvado de morir en otros brazos.
Podría la muerte salvarme de la muerte
al escuchar el jadeo de los enemigos en mi cuello
y al descuartizador poniendo cada fragmento
de mi cuerpo recién cortado en sus manos



LEÓN DE LA HOZ / ARCHIVO

Nos hemos alejado tanto de la casa

Nos hemos alejado tanto de la casa
que ya nadie espera nuestro regreso.
La mano que dijo adiós en la ventana
se ha ido fundiendo en el aire triste
como el crédito final de una película.
Hemos cruzado todas las fronteras
en las cuales fuimos dejando la piel
sobre cercas de espino y alambradas
huyendo de la casa para salvarnos.
Nos guía una estrella de peregrinos
que aún lanza destellos en la noche,
abandonada entre barrotes oxidados
allá en la casa de sal que se deshace.
Lo peor es que seguimos alejándonos
sin haber llegado a ninguna parte,
ni saber cuánto más habrá que errar
en medio de la nada del desierto,
donde hacemos brotar el agua
de la propia sangre que pisamos.
A lo lejos se queman todas las casas
a las que iríamos para tener otro cielo.
No queda un solo lugar en el mundo
donde puedan esperar por nosotros,
y ofrecernos una vela por una estrella
aunque sea para llegar al otro lado.

Cada uno tiene su muerto en alguna parte

Cada uno tiene su muerto en alguna parte.
Es irrelevante que sea merecido, el nombre de pila
o si habéis compartido la misma mujer en otro lecho.
Cada uno tiene su muerto cerca y atento a nuestra vida,
tal vez en el armario del cuarto donde sueña
y si quisiera no podría compartirlo con quien duerme.

El día del juicio final tenéis que curarle sus heridas
y vestirlo para uniros más allá de la muerte.
No hace falta que lo busquéis para ser guiados al otro lado,
ellos mismos se han repartido a los vivos casa por casa
y a cada uno le toca el que ganó en suerte.

En cualquier momento puede cogernos de la mano
y es mejor que estéis listos para el camino,
que ya puede haberse iniciado, aunque no lo sabréis
hasta que sintáis su mano fría sobre el hombro.

En la casa adonde marcháis y seréis juzgados
puede verse la sangre por debajo de la puerta principal
donde se amontonan los que van llegando.
No importa lo que habéis hecho de este lado,
tampoco si sois culpables o inocentes, si fuisteis jueces o fiscales.

Nadie dejará de ser atendido aunque no sea su día.
Todo el mundo tiene en la sobrevida su lugar y su muerto
que cuida porque lleguéis vivos y no os desviéis de la ruta.
Lo que suceda no depende de la muerte que vayáis a tener,
sino del muerto que hayáis tenido.

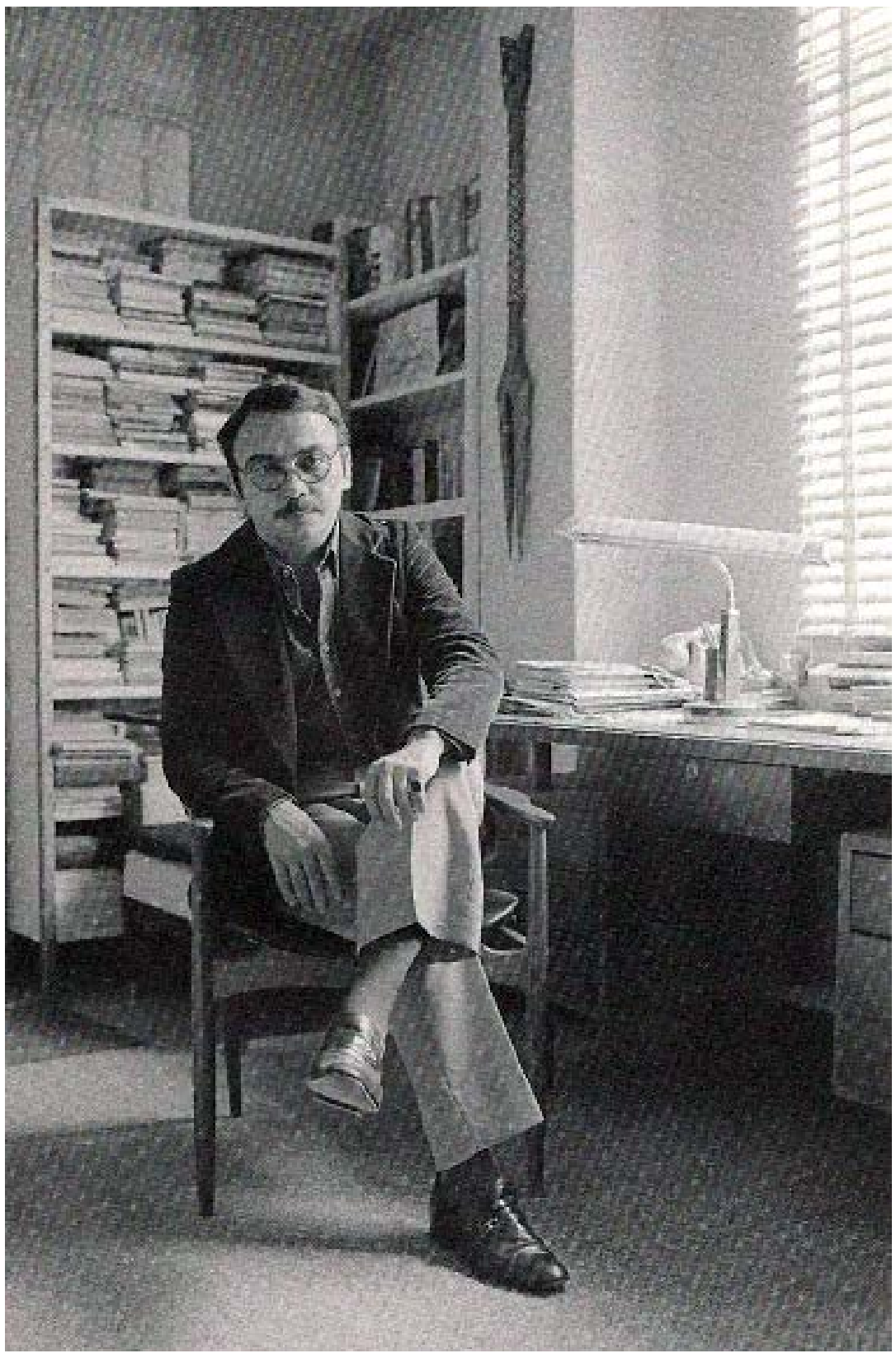
---

*Los poemas aquí reproducidos pertenecen a su libro *Fragmentos del descuartizador.* Editorial Betania. España, 2023. León De la Hoz (1957, Cuba) es poeta, compilador y gerente cultural. Está residenciado en Madrid.

ENSAYO >> TOMOS I Y II DE LAS OBRAS COMPLETAS

Eugenio Montejo: la terredad sin tregua

"El poeta que, en ese histórico momento de recibir el Premio de Ensayo Octavio Paz, ya había consolidado los lineamientos fundamentales de su universo poético y ensayístico. Sin embargo, mientras pronunciaba su discurso, parecía abrir caminos y ventanas en un intento de asir, de nuevo, para el disfrute de los oyentes de aquella pieza magistral, las nociones de intuición y conceptos que, en todo momento, a cada instante, supuso, desde muy temprana edad, sumergirse en el lenguaje del arte y de la poesía"



EUGENIO MONTEJO / ©VASCO SZINETAR

JOSÉ NAPOLEÓN OROPEZA

Para Aymara Montejo,
con inmenso afecto.

I

Entre los muchos galardones y homenajes recibidos por el poeta Eugenio Montejo (Caracas, 1938-Valencia, Venezuela, 2008) a lo largo de su intenso periplo hacia la consagración como uno de los poetas fundamentales de nuestra lengua, el acto de entrega y recepción del VII Premio Internacional de Poesía y Ensayo Octavio Paz, celebrado en la ciudad de México el 2 de agosto de 2005, estuvo revestido de un carácter de grandeza y luminosidad. En dicho evento, el poeta pronunció un vibrante y extraordinario discurso que, hoy en día, cuando, dieciocho años después del mencionado acto, releemos tal pieza oratoria, reconocemos en ella, una vez más, la descollante maestría de un tejido verbal donde coinciden, en un mismo pozo, las aguas de la poesía y el deslumbrante talante exegético que reviste a los ensayos escritos por nuestro gran poeta.

En primer lugar, al inicio de la pieza oratoria, Montejo trazó un luminoso recuento de su vida familiar, en la cual la figura de su padre y de la cuadra, en la que cumplía sus afanes de consumado panadero, quedaría transmutadas en el alma del niño, bajo la impronta de las manos de un mágico y hacedor de panes que, amasando la harina entre virutas esparcidas en el aire, parecía convertir en peces esos panes y el espacio en el cual transcurría tal faena en el *taller blanco*. Paralelamente a fijar hechos e imágenes de su temprana infancia, sirviéndose de un acerado verbo en la creación de atmósferas, como si estuviese abriendo un álbum de fotografías, el poeta evoca y reinventa, asimismo, en su discurso, los eventos fundamentales durante su tránsito vital en los años transcurridos entre los valles altos de los estados Aragua y Carabobo, así, como un recuento del tránsito realizado en pos de consolidar y afianzar las diversas sendas trazadas, hasta alcanzar los primeros hallazgos en el ejercicio de la poesía desde muy joven, que, finalmente, anudaría en *Élegos,* su primera obra poética.

El poeta que, en ese histórico momento de recibir el Premio de Ensayo Octavio Paz, ya había consolidado los lineamientos fundamentales de su universo poético y ensayístico. Sin embargo, mientras pronunciaba su discurso, parecía abrir caminos y ventanas en un intento de asir, de nuevo, para el disfrute de los oyentes de aquella pieza magistral, las nociones de intuición y conceptos que, en todo momento, a cada instante, supuso, desde muy temprana edad, sumergirse en el lenguaje del arte y de la poesía, como cruce y encrucijada de formas y de espejos que, continuamente, se transfiguraban, se metamorfoseaban, o fundían ante los ojos y el alma del joven poeta, como, igualmente, ocurrió mientras pronunciaba la referida pieza oratoria .

Quizá, allí, en el espacio de la panadería, se fueron grabando en el alma del futuro poeta las primeras imágenes de cómo lo real se transformaba en *otra* cosa mediante el cruce o alternancia de *manos aire harina fuego pez*. Mientras eso ocurría, el niño que fue, seguía los movimientos de su padre amasando harina, hasta dar forma al pan, en aquel *taller blanco,* que, a sus ojos inocentes, soñadores, devendría en paraíso, en el lugar donde un pan devenía a sus ojos como algún pez dormido:

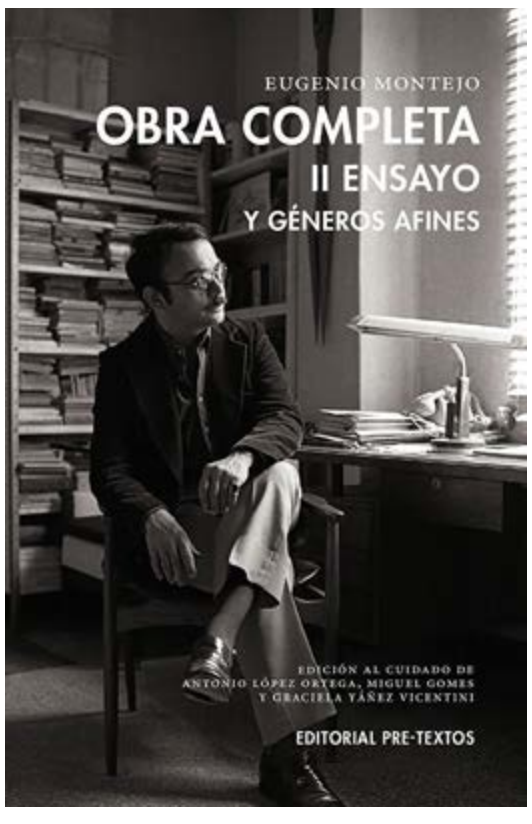
"Aquellos fueron, sin embargo, los primeros pasos, pues, andando el tiempo debí percatarme de que la escritura más afín al taller blanco se reducía a una práctica tal vez cercana a la jeroglífica, ya que como todas las de su índole debía valerse siempre de la representación de un determinado signo y lo reiteraba con devoción casi sagrada: el pan, antes y después del horneo, en aquel tiempo y en este, conserva la misma forma de un pez dormido…"

Tras enhebrar la memoria del niño que fue con la imagen de su padre, el poeta en esa disertación de lectura imprescindible para toda persona interesada en atisbar y conocer las distintas rutas emprendidas en función de su formación, Montejo relata, enseguida, otros instantes, igualmente memorables y fundamentales para su formación literaria, como lo fueron los momentos de acercamientos a la obra poética de los poetas que, como Vicente Gerbasi o Juan Sánchez Peláez, habían creado en sus obras poéticas, valiosas y únicas en la historia de nuestra poesía, un alfabeto único. Un alfabeto "del mundo", que el poeta en formación, a sus veinte años de edad, igualmente, se propuso inventar.

Entonces, se produciría el encuentro con otros lenguajes del arte, como la pintura y al lenguaje de la filosofía, sobre todo de la filosofía presocrática (pronto Heráclito de Éfeso y Parménides de Elea, serían los paradigmas, como más tarde, ha de serlo Leibniz) quienes, a través de sus imágenes destellantes del *río, las piedras, las ventanas, los árboles, las nubes, la araña,* irían creando, generando, en el alma de Eugenio Montejo, las letras e imágenes primigenias de un alfabeto propio. A través de la estructura del poema, intuiría y daría forma a los conceptos de la permanencia y del eterno retorno tan álgidos en el alma de los filósofos presocráticos, tópicos esenciales que nuestro poeta aprehendería, deshilvanando de sus espejos, la hermosa aventura de la especulación.

Así, reinventaría, a partir de las metáforas presentes en *Élegos,* ese universo tan mágico y maravilloso en la constante especulación de su tema recurrente y único: *el tiempo y sus diversos rostros*. Ahondaría en ese pozo, a lo largo de toda su existencia: gran parte de su portentoso discurso poético se fundamenta y se reinventa en torno al gran tema del tiempo. De su naturaleza como espejo y río.

Mientras leo y releo el discurso al que hemos estado refiriendo, evoco otros momentos vividos con nuestro amigo, el poeta Eugenio Montejo. Nuestros intensos diálogos sobre los temas e intuiciones de las imágenes y conceptos de la filosofía presocrática, de Platón y de Leibniz. Pero, igualmente, en torno a la problemática sobre el ser y el tiempo planteada por Jean Paul Sartre, en sus disquisiciones filosóficas y sobre la literatura toda de Samuel Beckett. Como un mar devuelto, mientras leo y releo, vienen a colación imágenes de los instantes compartidos; numerosas tertulias, fogosas, incansables, con nuestro amado y respetado poeta en distintos tiempos y escenarios. En el cafetín del Hotel Panal, de nuestra Valencia, donde vivió muchos años; en los espacios de la facultades de Derecho y de Ciencias de la Educación; en el auditórium del Kings College de la Universidad de Londres, así como en los muy hermosos y bucólicos jardines de Richmond Park, donde sostuvimos largos e intensos diálogos con Eugenio Montejo, a quien siempre, aun desde aquellos años de mi mocedad, percibí, y he reconocido siempre, como uno de los poetas fundamentales de nuestra lengua.



Esa intuición o convencimiento pleno de la figura de Eugenio Montejo, como un gran poeta latinoamericano, lo he mantenido desde el comienzo de los años ochenta, cuando comenzó a tomar otra forma, otro derrotero, nuestra investigación sobre la historia de los hallazgos formales de la poesía venezolana, cuando escribí el primer libro de mi saga *El habla secreta.* Con el objeto de adelantar la investigación sobre el tema, seleccioné la obra de treinta y cinco poetas en los cuales consideraba que comenzaba la historia de nuestra gran poesía. Allí, en ese primer tomo, estaría incluido el nombre y la obra de este poeta fundamental con un ensayo titulado "La imagen del eterno retorno en la poesía de Eugenio Montejo".

Ahora, más de treinta años después, vuelvo a sumergirme en el mismo y cambiante río sobre un discurso que, sobre el tema del eterno retorno y la constante transfiguración de los elementos, cosas y paisajes de la naturaleza en agua, en fuego en aire, vuelvo al espacio de la *terredad* de un universo mágico, luminoso, de una piedra alada: la enigmática y mágica poesía de Eugenio Montejo. Se abrió de nuevo una cortina, una ventana que nos llevará a nuevas intuiciones al recorrer, de nuevo, toda su obra literaria, gracias a la feliz decisión la Editorial Pre-Textos, que preside Manuel Borrás, en Valencia, España, de publicar toda su obra. De reunirla en dos tomos dedicados a su *Poesía*, el primero, y a los *Ensayos y Genéricos afines*, el segundo tomo y que, ahora, sostengo entre mis manos y que he estado leyendo y releyendo durante los últimos días.

La hermosa edición, publicada en el año 2021, realizada en tapa dura, con una cubierta acompañada de sendas fotografías del poeta, efectuadas por el reconocido maestro Vasco Szinetar, estuvo al cuidado de un equipo conformado por los reconocidos escritores, poetas y ensayistas Antonio López Ortega, Miguel Gomes y Graciela Yáñez Vicentini. Los dos primeros escritores tendrían, además, a su cargo la presentación de la obra a través de un intenso y enjundioso ensayo de introducción sobre la estructura y forma del lenguaje de este magnánimo poeta. En este hermoso y enjundioso prólogo, se analiza, de manera profunda y clara, todo el andamiaje formal y estilístico del autor, así como los de sus principales heterónimos y las correspondencias con el lenguaje de otros poetas que, como Fernando Pessoa, se erigen en compañeros de viaje, como sombras vivas que, paralelamente, o fundidas en sus versos, como figuras de fondo, vivas, palpitantes, emergen, tras la niebla, en la obra de nuestro poeta.

La poeta y estupenda crítica y animadora cultural, Graciela Yáñez Vicentini, tuvo a su cargo la elaboración y comentarios de la extensa bibliografía que acompaña a la edición y que, sin duda alguna, proporciona, agota y da cuenta de todos los datos genésicos del autor. Pero, también, de sus alter egos: se indaga en el lenguaje y hallazgos de los poetas heterónimos, así como de los versos y la prosa que nuestro autor atribuyó a los "colígrafos".

Ante esta hermosa edición de toda la obra de uno de los poetas indispensables de conocer y estudiar, por quienes amamos los hallazgos de la gran poesía, que aplaudimos y celebramos como la más completa, la definitiva entre todas de las publicaciones realizadas hasta hoy sobre la obra de este gigante de la poesía. Luego del impacto que nos produce tenerla entre las manos, decidimos empezar a releer toda la obra. A recorrerla, pausadamente. Empezamos a transitar el bosque, abismados, como si fuese la primera vez que leíamos la obra de Montejo, plena de robustos árboles de luz, paseándonos por ese bosque, tan maravillados como el niño poeta en la panadería del padre. De nuevo nos planteamos, no solo releer toda la obra de Eugenio Montejo en los próximos días y meses, sino, adentrarnos con la mirada inocente de un niño ante un juguete. O de ese niño que el poeta fue y creció viendo a su padre elaborar panes, como lo hemos apuntado repetidas veces, maravillados, al descubrir cómo de una pelota de harina nace un pan. Y, también, peces.

Decido, esta vez, emprender el viaje, releyendo y estudiando toda su obra durante los días navideños y, por primera vez, prolongando la navidad, varios meses más, abismado ante unos poemas que escojo al azar, uno por día. Y lo leo y lo releo, seguro de que he de conseguir a Eugenio, otra vez, hablándome frente a las acacias sembradas por él mismo y un grupo de jóvenes poetas en una de las entradas laterales del Ateneo de Valencia, donde una vez, estuvieron esas acacias que, en tiempos de luz, plantó, para toda la eternidad, como símbolo arquetípico, en *Élegos,* la primera de sus obras poéticas.

(Continúa en la página 6)

Eugenio Montejo: la terredad sin tregua

EUGENIO MONTEJO /©LISBETH SALAS

(Viene de la página 5)

A partir de *Élegos,* libro de poemas publicado en 1967, el poeta comenzará un itinerario que, a lo largo de varias décadas, se sostendrá en una constante indagación alrededor del tema del tiempo y sus distintas máscaras. Memoria y tiempo, desde esta primera obra, serán intuidos como un río que pasa. En su tránsito, va dejando estelas, a través de los cuales el ser del poeta va abriendo puertas, anudando estelas de un tránsito fundamentado, en esencia, en el constante retorno de seres y de objetos de la naturaleza. Unos seres y objetos, sometidos a una continua y espejeante transfiguración. A un devaneo constante, hecho palpable, tangible, como un río siempre devuelto en su amago de achicar retornar en continuos giros. El poeta Montejo, en el itinerario trazado a partir de la intuición de *Élegos,* intuye y elabora un discurso sobre la idea y concepto de la transformación constante de la naturaleza: cómo los seres todos del paisaje, se transfiguran en un constante espejeo que será registrado, además, en los siguientes títulos: *Muerte y memoria* (1972); *Algunas palabras* (1976); *Terredad* (1978); *Trópico absoluto* (1982); *Alfabeto del mundo* (1987); *Adiós al siglo XX* (1992); *Partitura de la cigarra* (1999); *Papiros Amorosos* (2002) y *Fábula del escriba* (2006), obras en las cuales se evidencia y se hace tangible, el devaneo constante por los temas recurrentes de la invención de una memoria mítica y familiar, dibujada a través de un infinito juego de espejos, que torna inconfundible su estilo. Un ansia formal que, en Montejo, se perfila, desde los años de su inicio en el oficio de poeta a partir de *Élegos*, en esa férrea voluntad de fundir mito y memoria, vida y muerte cotidiana, plasmadas y fundidas en un halo mágico que vuelve fantasioso la naturaleza del tiempo y de todos los seres que lo atraviesan en una constante ensoñación:

Llueve en el fondo del caballo
a nivel de la silla interior, del otro viaje,
donde ya no podríamos volver.
Llueve en el espinazo de la vuelta
al fatal espoleo de los ijares
sobre el trajín de negros estandartes
a mitad de aquel trote que rehace la vida
allí donde regresan a galope los muertos
donde no queda nada de caballo.

Vida y muerte se funden en una misma realidad que se teje y se confunde en una sola, como si todo cuanto acontece en el poema tan solo formara parte de un sueño interminable: el caballo que regresa no ha partido. Lo único que pareciera ser real es tan solo la lluvia que va y viene, que nunca ha estado "a mitad de aquel trote que rehace la vida". Nada queda del caballo que nunca ha estado. Que tal vez no ha nacido: todo, en el poema pareciera estar naciendo del sueño de los muertos.

A partir de *Élegos,* toda la obra de nuestro poeta pareciera fijar y desfijar un sueño. Todo signo en el poema fija y desfija la memoria mítica y familiar para crear y ofrecer, de esa manera, una visión original del Génesis. La conciencia de un tiempo primigenio que se dibuja y desdibuja, de manera constante, a través de un fundido de voces, de puntos de vista, tiempos, espacios e imágenes de un universo cercano, familiar, convertido en mito, en imagen arquetípica, en universo espejeante y plural:

La luz derrumba los castillos
donde flotábamos en sueño;
queda su tufarada de ballena
en nuestro espejo opaco…
Ya erramos cerca de Saturno,
ahora la tierra gira más despacio.
Temblamos solos en el medio del mundo
y abrimos la ventana
para que el día pase en su barco.
Anoche nos dormimos en un país tan lejano.

La conciencia de un tiempo real, y a la vez mítico, permite gozar de una musicalidad en las cuales las imágenes de lo cercano y de lo lejano, de lo inmediato y de lo absoluto, nos introducen en un universo en el que la cotidianidad se vuelve un bello caos, convivencia de varios tiempos en uno, o eliminación del tiempo para asumir la metamorfosis de historias y de seres, como única verdad:

Hablan poco los árboles, se sabe.
Pasan la vida entera meditando
y moviendo sus ramas.
Basta mirarlos en otoño
cuando se juntan en los parques:
solo conversan los más viejos,
los que reparten las nubes y los pájaros,
pero su voz se pierde entre las hojas
y muy poco nos llega, casi nada.
Es difícil llevar un nuevo libro
con pensamientos de árboles.
Todo en ello es vago, fragmentario.
Hoy, por ejemplo, al escuchar el grito
de un tordo negro, ya camino a casa,
grito final de quien no aguarda otro verano,
comprendí que en su voz hablaba un árbol,
uno de tantos,
pero no sé qué hacer con ese grito,
no sé cómo anotarlo.

El torbellino rítmico de las cosas, de los hechos que se funden en un solo ser, intercambia esencias, muda la naturaleza y torna la noción de tiempo, en una experiencia hermosa y única, en una llamarada. Errantes, atravesamos edades, pasamos de la conciencia del árbol y sus reflexiones, sus movimientos constantes, en sus ramas que reparten visiones de nubes y de pájaros, al constante fluir de la materia. La supremacía de un tiempo para siempre mítico: estamos siempre en el Génesis, en el caos de los orígenes.

Las casas, los árboles, los rostros, los espejos, las velas, las calles, las sillas, los pasos, los padres y los hijos, son algunas de las imágenes y símbolos recurrentes de un espacio y de un tiempo que espejea para metamorfosear sus esencias y volver ubicuo todo ser, toda experiencia humana. Así, advertimos que la presencia de una constante en la concepción del tiempo como eterno retorno, pareciera ser el gran tema del quehacer de Montejo. Pero el retorno pasa por la extrapolación de espacios, por la confluencia de edades y rostros, de historias y de conciencias en un solo instante, convertido en ser heterogéneo, proteico y, a la vez, tan elemental como la piedra, como palabra de los poetas presocráticos:

La casa donde mi padre va a nacer
no está concluida,
le falta una pared que no han hecho mis manos.

Sus pasos, que ahora me buscan por la tierra,
vienen hacia esta calle.
No logro oírlos. Todavía no me alcanzan.

Detrás de aquella puerta se oyen ecos
y voces que a leguas reconozco,
pero son dichas por los retratos.

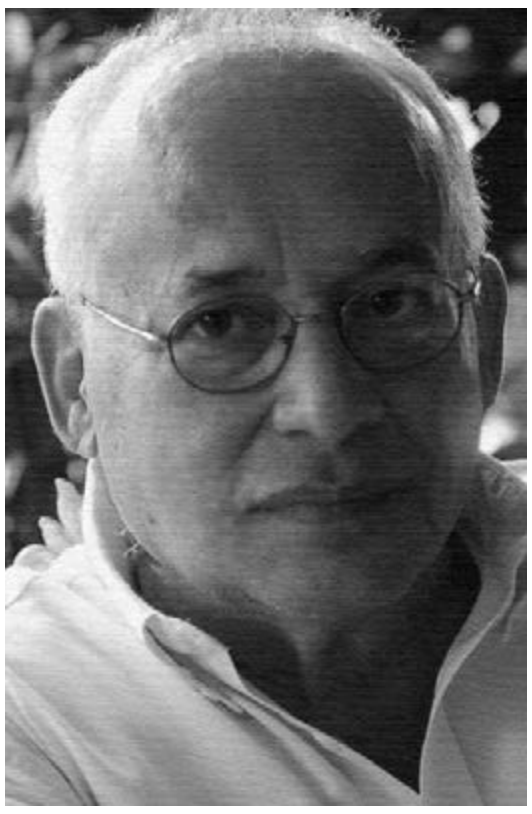
El rostro no se ve en ningún espejo
porque tarda en nacer o ya no existe,
puede ser de cualquiera de nosotros,
—a todos se parece.

En esa tumba no están mis huesos
sino las del bisnieto Zacarías,
que usaba bastón y seudónimo.
Mis restos ya se perdieron.

Este poema fue escrito en otro siglo,
por mí, por otro, no recuerdo,
alguna noche junto a un cabo de vela.
El tiempo dio cuenta de la llama
y entre mis manos quedó a oscuras
sin haberlo leído.
Cuando vuelva a alumbrar ya estaré ausente.

II

En el año 1978, nuestro poeta publicó *Terredad* donde aparecía un texto maravilloso, profundo, que nunca jamás terminaremos de leer. Como tampoco, a lo largo de nuestra vida, terminaremos de contemplar los espejos que cielo y aguas forman en la superficie de nuestros ríos en América: el Orinoco, el Amazonas, el Misisipi, el Canaguá, el Caroní, al amanecer o cuando anochece y los muertos y los vivos dialogan a la luz del sol o de la luna, cortando la lluvia con cuchillos de oro en uno de los poemas más excelsos alguna vez escritos en nuestra lengua: "Guigue 1918".



JOSÉ NAPOLEÓN OROPEZA / ARCHIVO

Este poema junto a otros memorables, de forma insondable y profunda, escritos alrededor del gran tema de Eugenio Montejo: el tiempo como infinito retorno de espejos y de máscaras, se une a la gran estirpe de los grandes poemas escritos en lengua castellana sobre ese mismo tema, como lo serían *Coplas y canciones del alma,* de San Juan de la Cruz; *Églogas,* de Garcilaso de la Vega; "Vana rosa", de Luis de Góngora; "Después de pasar", de Federico García Lorca, así como, también, en el gran himno de todos los himnos donde todos los espejos del sueño y de la historia se juntan: "El Golem", del gran Jorge Luis Borges. O en el poema "La dulce astilla", escrito por ese extraordinario poeta venezolano llamado Luis Pérez Oramas, siempre joven como la luz, elemento arquetípico que atraviesa toda su obra, abriendo, cerrando puertas, mezclando tiempos y espacios, reales e históricos y que convierte la cosa real, todas las cosas y los espacios de la naturaleza: el río, el mar, el paisaje, la tierra y el cielo, en seres de un ensueño constante de la luz sobre todos los espacios que en el mundo han sido.

"Güigüe 1918", además de emparentarse con los más excelsos poemas que sobre ese tema arquetípico del tiempo y la memoria se han escrito, ofrece, formalmente, dentro de la gran producción poética de nuestro creador, un primer nudo en su obra. Parece engendrar un remolino, una ensenada, un punto de llegada en la poesía de Montejo, un nudo, el primer gran amarre luminoso de toda su creación. Allí reaparecen, con la fuerza del Génesis, el gran tema del mito del eterno retorno, del tiempo y espacio transfigurado en el pozo de una palabra inventada por nuestro poeta: *terredad*, lugar de todos los encuentros y de todas las transfiguraciones presentes como materia y *elán* de su poesía.

Desde *Élegos* (1967) hasta *Papiros amorosos* (2002) el poeta ha fundamentado su quehacer poético en la propuesta (o búsqueda) de un universo en el cual las imágenes establecen un diálogo y coexistencia de realidades tangibles y signos arquetípicos, y nos crean la ilusión, así relacionadas, transfiguradas, de una comunión entre el cielo y la tierra. A manera de un eterno vaivén, Montejo une las esencias de ambas instancias para establecer una sola esencia: la esfericidad de un universo en permanente rotación. No existe memoria sin muerte, ni muerte sin memoria. Vivir en la tierra supone viajar, a cada instante, arrastrados por el sol que nos recorre como todos los astros. La terredad nos crea de manera continua, el espacio de las transfiguraciones: mudanzas por el mar o en el tiempo. Las cosas, como los espejos nada retienen, ni tan siquiera los rayos de la luz:

> **Vida y muerte se funden en una misma realidad que se teje y se confunde en una sola, como si todo cuanto acontece en el poema tan solo formara parte de un sueño interminable"**

Mudanzas de uno mismo, de su sombra.
en espejos con pozos de olvido
que nada retienen.
No ser nunca quien parte ni quien vuelve
sino algo entre los dos,
algo en el medio;
lo que la vida arranca y no es ausencia,
lo que entrega y no es sueño,
el relámpago que deja entre las manos
la grieta de una piedra.

Ninguna palabra como esta que se borda en su poesía afirma, de manera rotunda, que se habita un espacio u otro; que el padre antecede al hijo; el hijo al padre, o que nos miramos al espejo y descubrimos la línea de nuestro rostro a la luz de una vela. La llama que a ratos ilumina, solo graba la instancia de una línea, o un punto que se desvanece con absoluta rapidez. Cuando la llama vuelva a alumbrar, quien se veía en el espejo ya ha muerto, o estará ausente. El tiempo no existe; todo conforma tan solo un hermoso amago de realidades y espejismos. No de otra manera, percibiremos lo real.

La luz que irradia desde cada una de las imágenes, de verso a verso, en la poesía de Eugenio Montejo, poseen el encanto y la magia seductora de sentir y de experimentar, cómo irradia un cosmos, en una palabra, y en otra y en otra. En nuestra lengua solo habíamos experimentado antes tal vivencia en la poesía de San Juan de la Cruz, en las páginas de esa extraña novela llamada *Pedro Páramo* del escritor mexicano Juan Rulfo, en la poesía de Vicente Gerbasi y ese mago de la palabra con tintes surreales que fue Juan Sánchez Peláez. Toda la poesía de Eugenio Montejo, como antes lo apuntábamos, constituye la puesta en verso de la hermosa y profunda lectura que del universo realizaron Parménides de Elea y Heráclito de Efeso. Aunque vivimos en futuro ("Nadie se baña dos veces en un mismo río. Primero, porque, a nuestra vuelta, el río se fue y segundo, porque quien vuelve al río es otro"), tomados por un rapto, por el ritmo de un susurro, cada imagen nos lleva a descubrir, en el instante de cada poema, la totalidad de lo existente.

Cada imagen se presenta de un poema a otro, transformada por el poder mágico y maravilloso de una palabra iridiscente. Pero estas medidas, temporales y espaciales de sus símbolos recurrentes, no anudarán el sentido de las mutaciones. Los gallos cantan. Los gallos son fantasmas. La silla gira y atormenta. La silla permanece quieta. Los muertos reaparecen tras el verdor de hojas. Persistirá, siempre, el amago final:

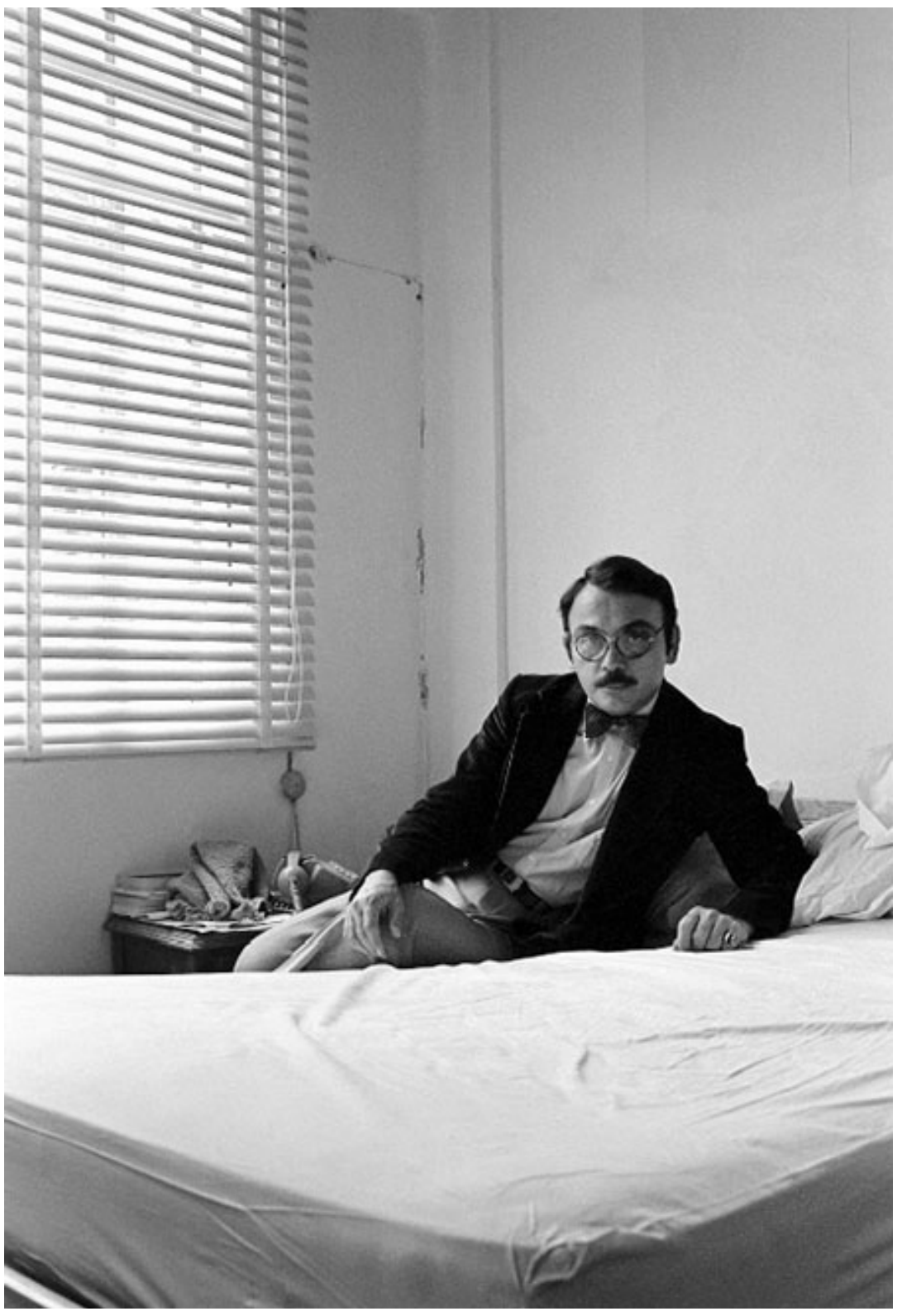
Dios me movió los días uno tras otro,
dio vuelta con sus soles hasta paralizarme
como un gallo ante un círculo de tiza.
Me quedé inmóvil viendo girar el mundo
en esferas errantes y volátiles
aquí en mi cuerpo y afuera entre las cosas.
Cambió de casas la ciudad, de calles,
y entre las calles el rumor de las voces…

(Continúa en la página 8)

ENSAYO >> TOMOS I Y II DE LAS OBRAS COMPLETAS

Eugenio Montejo continúa girando con la tierra

"La vida de Eugenio Montejo está en estas páginas. Allí viven su poesía y sus ensayos, su manera de ser, su personalidad, sus silencios, susurros y sonidos. El Eugenio Montejo que vivió en Maracay y Valencia. El Montejo caraqueño. El Montejo de la Universidad de Carabobo y la revista *Poesía*. El Montejo de Güigüe y Patanemo. El Eugenio Montejo nacional e internacional"



EUGENIO MONTEJO / ©VASCO SZINETAR

ALBERTO HERNÁNDEZ

1.

Eugenio Montejo sigue su viaje por la tierra. Mientras esta gira su poesía se enmarca en la relevancia de sus imágenes. Montejo continúa su aventura, su larga navegación por las palabras, su elevada y nunca cerrada conclusión: su vida entera en unos volúmenes que lo siguen consagrando, que lo habilitan, una vez más, a ser uno de los poetas más brillantes de la lengua castellana.

Eugenio Montejo respira felizmente en estos dos primeros tomos donde toda su poesía y todos sus ensayos se hacen una hermosa realidad en la que estuvieron involucrados Antonio López Ortega, Miguel Gomes y Graciela Yáñez Vicentini, quienes fueron los responsables de que la Editorial Pre-Textos lanzara al mundo este par de libros que ya han comenzado a recorrer el mundo de los lectores de habla castellana. Queda a la espera un tercer volumen donde la bibliografía tendrá su espacio.

La vida de Eugenio Montejo está en estas páginas. Allí viven su poesía y sus ensayos, su manera de ser, su personalidad, sus silencios, susurros y sonidos. El Eugenio Montejo que vivió en Maracay y Valencia. El Montejo caraqueño. El Montejo de la Universidad de Carabobo y la revista *Poesía*. El Montejo de Güigüe y Patanemo. El Eugenio Montejo nacional e internacional. El poeta Eugenio Montejo, el siempre celebrado. El doctor honoris causa de muchas universidades. El poeta, el encargado de escribir la belleza, los giros de la tierra.

El Montejo multiplicado en sus heterónimos. El niño Montejo de *Chamario*. El Montejo completo, todo Montejo en su Blas Coll y demás heterónimos, envueltos por el cuaderno de sus distintas personalidades, de los tantos alter ego que lo iluminaban.

2.

Aquí entonces está el Montejo en *É*legos (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982), *Alfabeto del mundo* (1987), *Adiós al siglo XX* (1992), *Partitura de la cigarra* (1999), *Papiros amorosos* (2002) y *Fábula del escriba* (2006) con las "Diez pavanas", "Tiempo y trastiempo" y "Poemas misceláneos".

Todo el cuerpo escrito de quien se dedicó a hacer de su vida un hecho poético. Montejo en toda su extensión, en toda la extensión de sus palabras y distintas voces, contenidas en los fantasmas que lo acompañaron al vaciarse como el Otro en la hoja en blanco, venido del taller donde nació la constelación de su oficio, la harina cósmica de su poesía.

En la introducción escrita por López Ortega y Miguel Gomes quedó dicho que

"Eugenio Montejo siempre se consideró un autor de su siglo, a tal punto que publicó, en 1992, un libro con el cual quiso despedirlo: *Adiós al siglo XX*. El énfasis se hizo aún más obvio con su muerte temprana en 2008, que no le permitió ver el "terrestre dominio" del milenio que despuntaba. Fallecido antes de cumplir los setenta años, fueron sus contemporáneos quienes lo acogieron como uno de los más importantes poetas venezolanos y, sin duda, como uno de los esenciales del orbe iberoamericano".

Esta entrada resume el hacer de quien no dejó de escribir pese al torbellino que lo acosaba: la realidad de su país, "el país más verde de la tierra", el del trópico "tatuado en las pupilas". La torpeza histórica de su tierra natal no lo desvió de su camino, trillado por los tantos reconocimientos nacionales e internacionales que recibió su poesía y su personalidad. Y como una despedida, dejó escrito: "Si vuelvo alguna vez/ será por el canto de los pájaros".

A diario, su poesía es bocado de los tantos que lo leen "corpóreo o incorpóreo, / levitando en mí mismo".

Este volumen que recoge toda su poesía es una joya que debe recorrer el mundo, como el mundo recorre su poesía en el decir de todos sus lectores.

3.

El segundo tomo, "Ensayo y géneros afines" comienza con unas palabras de Montejo como introducción de su primer trabajo reflexivo, *La ventana oblicua*:

"Diversos son los autores que en esta hora nos advierten sobre el bizantinismo que procrea la abundancia de comentario en torno a la obra de creación literaria. De las falacias atribuidas a la extenuación de la era alfabética, esta de urdir en cualquier estadio una interpretación (a la que otros más tarde recurren mediante un procedimiento que parece abrirse al infinito) hase vuelto, más que una manía sospechosa, un deleznable atributo de enrarecimiento".

> **"Montejo hace una crítica de la posible desaparición de las palabras"**

Es decir, Montejo hace una crítica de la posible desaparición de las palabras, de las escritas y hasta de las que se oran desde la boca colectiva: toda la ensayística de nuestro autor se concibe desde ese temor, el de la desaparición de la "era alfabética". Por eso escribe con insistente pasión, para que no se borren las palabras, para que la tecnología no destruya el intento más inteligente humano: haber aprendido a inventar los signos y símbolos lingüísticos creados por un hombre analfabeta.

Ensayar significa salvar esa peligrosa posibilidad.

Por eso vuelve a decir:

"Así, al cabo de toda tentativa por aclararnos el hallazgo original de la obra, de su repercusión que concierne a sus custodios tácitos, cada uno segrega, como la araña, su parte de luz y de niebla, queriendo elevarla tal vez a más aire, según la oblicuidad de su ventana, el límite de su devoción y su frágil mirada en la tierra".

No pierde la perspectiva el poeta en la medida en que la tierra gira: continúa su afán en estos textos que engrosan su paso por la tropicalía de su existencia:

La ventana oblicua (1974), *El taller blanco* (1983) y *Prosas misceláneas* cuya cronología abarca desde 1966 hasta el 2011. Textos que publicó o que dejó engavetados para ser publicados luego de su partida definitiva. Textos que desandan los pasos que no dejó de andar por todas las tierras que lo visitaron.

Conferencias, ensayos, crítica, análisis, palabras para celebrar y recibir diversos premios, doctorados, obituarios, homenajes: todo un inventario de escrituras que lo convirtieron en el polígrafo que sigue siendo en mano de los lectores.

Desde su *coligrafía*, Eugenio Montejo insiste, vive, respira en estos bellos volúmenes que Pre-textos acaba de entregar como joyas al mundo de habla castellana.

Eugenio Montejo continúa girando con la tierra.

Eugenio Montejo: la terredad sin tregua

(Viene de la página 7)

Dios moviendo las cosas, mutando los hechos. Dios que no da treguas. La terredad sin tregua, devolviendo relámpagos y fulgores en la piedra para reafirmar, así, la redondez de un mundo, de universo de amagos y espejismos. Cada texto supone una experiencia inolvidable, en el reconocimiento del ser y sus múltiples transformaciones primigenias. Cada imagen se vuelve anverso y reverso de un ciclo de renovación continua, en hermosa e insaciable conflagración de lo uno y de lo múltiple. Lo divino y lo humano, lo real y lo mítico, solo suponen un tránsito infinito que deja, para siempre, la visión de lo que nunca pasa: el verdín arquetípico de las palabras de Dios en el Génesis. Son lo mismo lo vivo y lo muerto, tan solo excusa para establecer un diálogo, el hermoso itinerario de ascensión hacia los dioses o la convivencia de estos con nosotros. Un intercambio de vida, de muerte y de vida, como la marea:

Estar aquí por años en la tierra,
con las nubes que lleguen, con los pájaros,
suspensos de horas frágiles.
A bordo, casi a la deriva,
más cerca de Saturno, más lejanos,
mientras el sol da vuelta y nos arrastra
y la sangre recorre su profundo universo
más sagrado que todos los astros.

Estar aquí en la tierra: no más lejos
que un árbol, no más inexplicables;
livianos en otoño, henchidos en verano,
con lo que somos o no somos, con la sombra,
la memoria, el deseo, hasta el fin
(si hay un fin) voz a voz,
casa por casa,
sea quien lleve la tierra, si la llevan,
o quien la espere, si la aguardan,
partiendo juntos cada vez el pan
en dos, en tres, en cuatro,
sin olvidar la parte de la hormiga
que siempre viaja de remotas estrellas
para estar a la hora en nuestra cena,
aunque las migas sean amargas.

Entre el gerundio perpetuo y los espejismos de un acá, de un ahora, el ser, en el universo creado por Eugenio Montejo se debate en un instante que lo lleva, que nos transporta a todas las direcciones posibles. Moramos, para siempre, en un grano de luz que se mueve en todas direcciones para crear, tras variados e intensos remolinos, un punto de llegada. La ilusión de un camino recorrido, de un final, de un principio que nos llevará al inicio de un mismo tránsito, hermosamente moroso y demorado. Tras el rapto de una palabra que inventa para eternidades, el sentido de la multiplicidad del ser. Nada, jamás, volverá a ser lo que fue: será por siempre parte de un río que nunca termina de pasar. Para que, así, perviva y renazca en el ser, el amago de un nudo final, cada vez que una hoja resplandezca en el verdor de su *moriencia*.

Cualquiera sea el verso, palabra o poema que habitemos en la poesía de Eugenio Montejo un tiempo y un espacio queda, siempre, superpuesto a otro, como la gota de un río, la línea sobre otra línea en un dibujo. Que se fundan o confundan los tiempos, padres e hijos, qué importa. Siempre se emprende el viaje placentero a la semilla: hacia el vacío, hacia el caos en el cual se precipita todo el universo, todo lo que amamos y soñamos como seguro. La roca y la nube, el sol y la noche, para siempre, percibidos y dibujados en una misma línea, en el estremecimiento de un punto de luz, de una hoja, reunidos en un solo instante:

La poesía cruza la tierra sola,
Apoya su voz en el dolor del mundo
Y nada pide
—ni siquiera palabras.

Llega de lejos y sin hora; nunca avisa;
tiene la llave de la puerta.