0019504



# REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA UNIVERSIDAD CATÓLICA "ANDRÉS BELLO" FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN ESCUELA DE LETRAS

# DE ORILLA A ORILLA (ESTUDIOS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y VENEZOLANA)

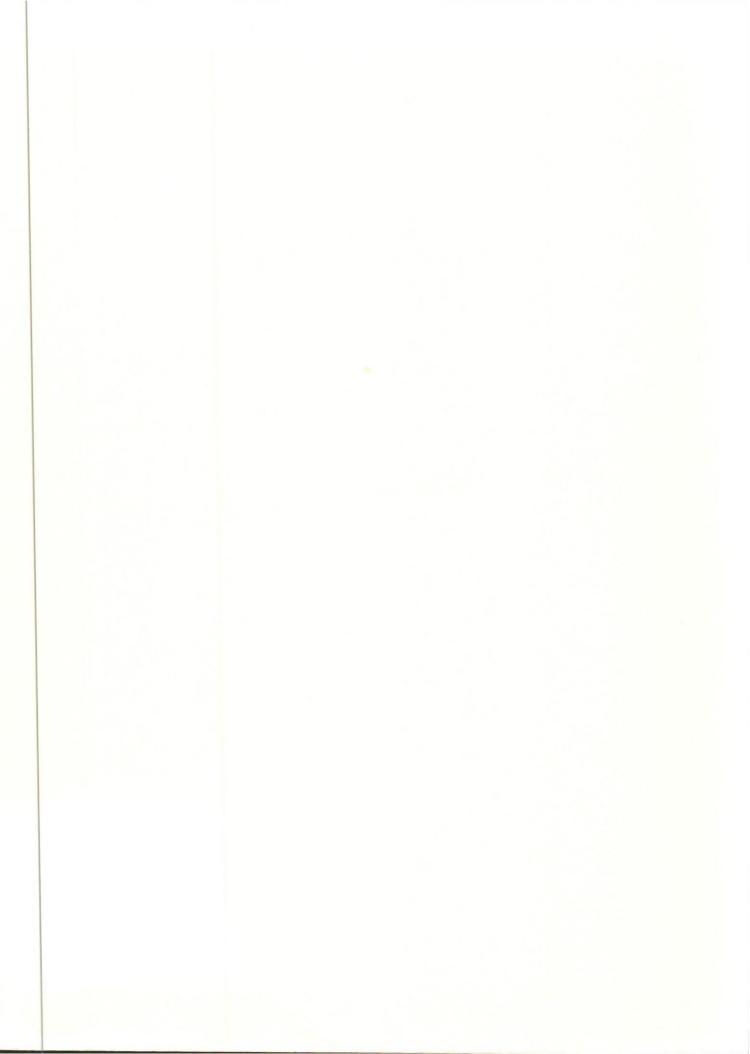
Por Miguel Marcotrigiano L.

(Trabajo de Ascenso para optar al escalafón

Profesor Asociado)

TRAB L2010 M36

Caracas / Junio de 2010



#### MEMORIA

Los estudios literarios, más bien los resultados de estos estudios, quedan arrojados por la marea de la investigación bajo distintos ropajes: el ensayo casual o académico, el artículo solicitado o surgido espontáneamente, el informe de investigación, la monografía o la tesis... A la vez, esta forma obedece a las circunstancias en las que se produjo el naufragio: el puro placer por indagar en un tema, los estudios formales (de índole académica), o los distintos centros de investigación que exigen resultados cada tanto. Todos tienen en común que la escogencia del asunto casi siempre es voluntaria y movida por intereses personales que suelen resumirse en obsesiones más o menos disfrazadas de ocasión. El trabajo presente recoge casi todas estas posibilidades, colectando algunas conchas arrojadas por el oleaje a las playas, producto del navegar entre el 2005 y el presente. Estos años estuvieron marcados por mi periplo entre los cursos de Doctorado en Salamanca, España, desde noviembre de 2005 y hasta junio de 2007, y por mi retorno y reinserción en mis labores académicas en la UCAB, Caracas.

El curso de Doctorado estaba orientado al estudio de la literatura española e hispanoamericana de la vanguardia y la pos vanguardia. La escogencia me permitió organizar casi todas las materias en torno a la producción literaria española, pues mi deseo era reforzar el camino que ya había recorrido en el pregrado de la UCAB. Así, saltaba de cursos sobre la generación del 27 y sus poetas, la llamada promoción poética de los cincuenta, hasta la más reciente poesía española. No obstante, dos asignaturas (siempre signadas por el interés propio) tenían que ver con la orilla de la que provengo: literatura venezolana y pensamiento hispanoamericano. De esta manera, pretendía indagar, siempre a saltos, espontáneamente (dentro de la libertad que te ofrecen los estudios formales), en las relaciones que debía suponer más que evidentes entre las letras de ambas orillas.

Mi reincorporación a las labores académicas suponía dar continuidad a estas búsquedas, pero ahora mirando el fenómeno desde mi lugar de origen y con la memoria de la perspectiva que me ofreció ver el asunto desde la península ibérica. El gusto por la investigación se había afianzado con la experiencia doctoral y a la vocación docente se impuso un mayor empeño por la indagación en los territorios de la literatura. Si se supone que todo profesor debe ser por naturaleza un investigador, la mayoría de las veces el docente universitario (no digamos ya el de la educación media) se va convirtiendo poco a poco en un "especialista" en "transmitir conocimientos" (esto también es una falacia, en sentido estricto) y abandona una labor que, aunque necesaria, queda relegada por cuestiones de "tiempo".

Surge, entonces, este trabajo bajo los denominadores comunes del período a que pertenecen las investigaciones y la temática siempre centrada en las literaturas española y venezolana. Dividido en dos grandes secciones: De literatura española y De literatura venezolana, éstas están unidas por un "capítulo-bisagra" que contempla ambas manifestaciones; se trata del trabajo intitulado "Variaciones ecológicas con apéndice: el paisaje y la métrica como evocación o la poesía de Basilio Tejedor". Este poeta (quien fuera nuestro

profesor de Literatura Española III, durante el pregrado), era oriundo de Villafáfila, pueblito de Zamora, España. Vino a Venezuela pues su oficio sacerdotal así lo dispuso y acá halló tierra propicia para el cultivo de sus dos vocaciones, la docencia y la enseñanza, pero también el abono necesario para que a los setenta años viera publicada su primera y única obra de creación (el libro de poemas incluido en el título del capítulo en cuestión). El tema de la tierra y los juegos métricos son los dos ejes centrales de su poesía. Una tierra que se transmutará, por arte y magia del lenguaje del poema, de las vastas llanuras castellanas de la tierra natal en el exuberante paisaje de las llanuras venezolanas. La métrica tradicional española, a un tiempo, sufrirá los cambios que impone la experiencia y el conocimiento de la lengua española en esta "nueva" forma del habla que es el castellano hablado, leído y escrito en código venezolano. El trabajo sirvió como colofón al curso "Nostalgia y renovación de viejos metros en la lírica española contemporánea".

La primera parte, abre con una indagación por tres manifestaciones artísticas hispanas: la poesía, el guión cinematográfico y el collage. Todos ellos, circunscritos a la expresión surrealista. Los poemas de Rafael Alberti de su libro Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos (1929), el guión de la película Viaje a la luna (1929-1930), de García Lorca, y la obra plástica de Dalí, El casamiento de Buster Keaton, comparten no sólo la estética surrealista que campeaba por esos años en España, sino también la figura que protagoniza estas tres manifestaciones: la del gran actor del cine mudo Buster Keaton. Junto a Chaplin, Keaton fue admirado y aclamado por los surrealistas españoles y su "resignificación" en estos tres productos estéticos es prueba de ello. "Buster Keaton en el arte y la literatura españoles ("Resemantización" de su figura en obras de Alberti, García Lorca y Dalí)", fue el proyecto final presentado para aprobar el curso "Cine y literatura en la Generación del 27".

Sigue el trabajo dedicado a un poeta que no sólo fue soslayado por su generación, sino incluso por la vida. Más aún, su marginación tuvo que ver con él mismo: "Nuestra elegía, de Alfonso Costafreda: los primeros pasos de la mano con la muerte", ahonda en su primer libro (primer Premio Boscán de Poesía), que en apariencias todavía no daba cuenta de su obsesión por la finitud de la vida y su vocación de suicida. Luego de contextualizar debidamente poeta y obra, se persiguen aquellos signos que mostrarán al futuro suicida en medio de un libro casi siempre clasificado como vitalista. La investigación sirvió como requisito final de un curso sobre poesía española.

Finalmente, "Visita a la joven poesía española. Una mirada a cuatro voces recientes". Este trabajo tiene un objetivo simple: matar la curiosidad sobre lo que se escribe y publica en tema poesía en las últimas generaciones de la literatura española. Cuatro poetas y sus obras son escudriñados con ojo más cercano a la sana manía por hurgar en lo que no se conoce (o no se tiene certeza de ello), que con vocación crítica. Ver y descubrir son los verbos que mejor describen la actividad que acá se emprende con las voces de María Ángeles Pérez López, Juan Antonio González Iglesias, Manuel Vilas y Kirmen Uribe.

Luego del capítulo **Bisagra**, ya explicado, continúan los trabajos que conforman la segunda parte del libro, que son cuatro. Primero, una visión de nuestra manera de entender el mundo y entendernos a nosotros mismos en "Literatura e identidad: dos conceptos complementarios en el pensamiento de Arturo Úslar Pietri", ensayo presentado para cerrar el curso del doctorado titulado "Pensamiento Latinoamericano". En el amplio panorama de las ideas concebidas en nuestro territorio, quisimos indagar en el ideario de uno de nuestros más grandes representantes nacionales del siglo XX. Sin duda alguna, el Maestro Úslar constituye una parada obligada al momento de recorrer la ruta de quienes se pensaron a sí mismos y reflexionaron sobre este complejo mundo. Una revisión en torno a conceptos históricos, antropológicos y literarios que dan cuenta de nuestro modo de pensar y sentir. En una versión, bajo el mismo título, este capítulo ha sido publicado por el *Anuario del Instituto de Investigaciones Literarias*, de la UCV, en el año 2006.

"Casas Muertas: circunnavegando islotes de la memoria o de la lectura como actividad iniciática", el siguiente capítulo, es un ejercicio ensayístico escrito a propósito del Homenaje que la Escuela de Letras de la UCAB organizara al autor de esta novela insigne de nuestra literatura, Miguel Otero Silva, a propósito de cumplirse el primer centenario de su nacimiento. Se trata de un texto que parte de la experiencia personal con el tema de la lectura concebida como actividad que abre las puertas a varios mundos: el de la imaginería novelesca del autor, claro está, pero también el de la lectura misma como posibilidad cierta de una "nueva" forma de comprender el mundo, en los años de la adolescencia y las exigencias académicas de la Educación Media venezolana. Suerte ensayo-crónica personal, se va mostrando un viaje en el que el héroe no es sólo el personaje que protagoniza las acciones, sino también el joven lector que debía enfrentar una actividad colegial, tradicionalmente asumida como tediosa. Este texto también ha sido objeto de publicación, esta vez bajo la forma de la edición electrónica.<sup>2</sup>

El tercer capítulo, "Los premios internacionales de poesía: algunos casos a considerar en la poesía venezolana de los noventa", constituye uno de esos coletazos de investigaciones mayores. Éste se desprende de mis indagaciones en la pequeña galaxia de la poesía venezolana del fin del siglo XX, cuyo colofón derivó en mi *Las voces de la Hidra. La poesía venezolana de los años '90*, publicada al alimón por Ediciones Mucuglifo y la UCAB, en el año 2002. Ese libro, precisamente, fue en su momento mi trabajo de ascenso anterior. Mas esta nueva incursión en la palabra poética finisecular pretendía hacer notar cómo, entre esas voces prácticamente desconocidas, había cinco poetas dignos de revisión pues fueron distinguidos con sendos premios internacionales. Se trata de una mirada a la producción galardonada de Alexis Romero, Arturo Gutiérrez Plaza, Luis Moreno Villamediana, Enrique Belmonte y

Marcotrigiano L., Miguel. (2006). Literatura e identidad: dos conceptos complementarios en el pensamiento de Arturo Úslar Pietri. Caracas. Anuario IIL (II Etapa). No 14. V I-II. p.p. 55-64
 Marcotrigiano L., Miguel (2008) Casas Muertas: circunnavegando islotes de memoria o de la lectura como actividad iniciática. Documento en línea (http://www.fundamos.com/mmarcotrigiano.htm)

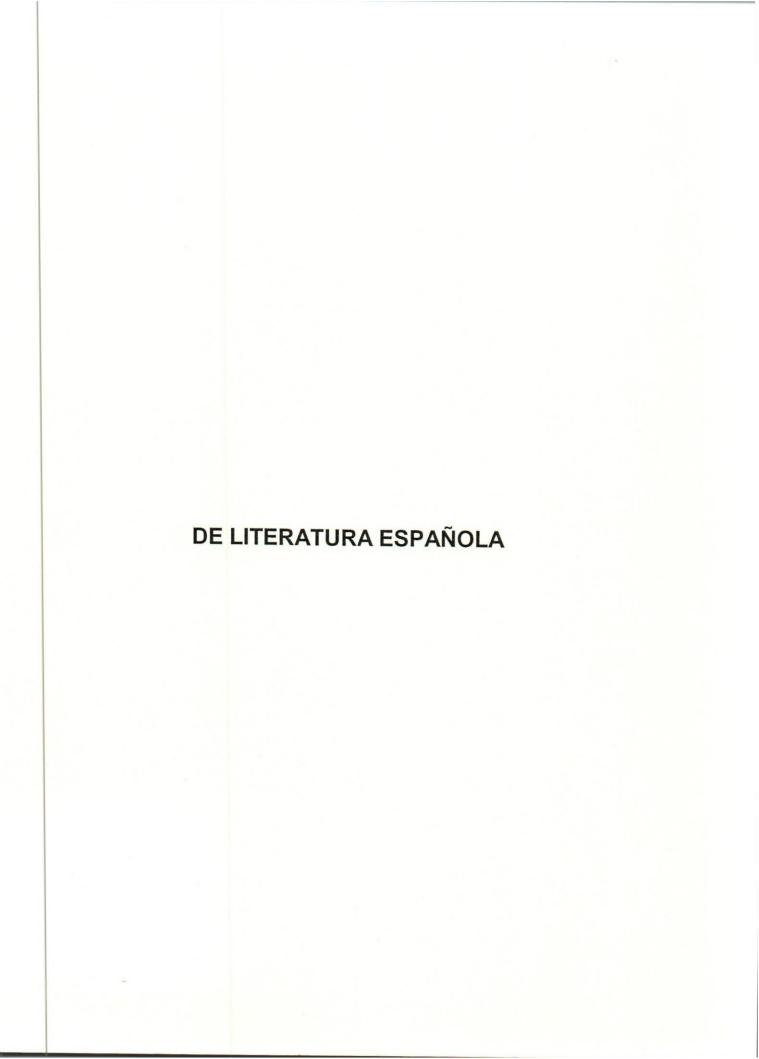
Alfredo Herrera Salas. Este trabajo también fue objeto de publicación, por la Revista portuguesa *Nuestra América*, en diciembre de 2007.<sup>3</sup>

El último trabajo de la primera parte se titula "La locura, la exclusión y la muerte: las mujeres y el miedo en *País portátil*, de Adriano González León", que fue presentado como investigación final al Curso sobre Literatura Venezolana, de la Cátedra "José Antonio Ramos Sucre", de la Universidad de Salamanca. En éste se hace una revisión a los personajes femeninos del mundo novelesco de esta obra de González León. Allí se demuestra como tales entidades son presentadas como personajes condenados a acciones marginales, más bien de carácter complementario, dentro de la acción central novelesca. Reflejo del papel de la mujer en la sociedad venezolana de otrora, las mujeres en esta novela ese van construyendo alrededor de las figuras masculinas, con evidente personalidad pero de manera irremediable confinadas a una exclusión social señalada fundamentalmente por la pérdida de la razón, la marginación social o la muerte.

Reunir estos trabajos, hijos de un momento especial y de una misma pasión natural, aunados también por su origen en una lengua que es la misma y se diversifica en dos orillas, representa una labor necesaria para luchar contra la dispersión y el olvido. Los galeones van y regresan. Pasan de una a otra orilla con su cargamento de letras... de buenas letras de una mejor lengua: la española.

Miguel Marcotrigiano L. Caracas, junio de 2010

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Marcotrigiano, Miguel (2007) Los premios internacionales de poesía: algunos casos a considerar acerca de la poesía venezolana de los noventa. Porto. Revista Nuestra América. No 4. p.p. 125-135.



# BUSTER KEATON EN EL ARTE Y LA LITERATURA ESPAÑOLES (RESEMANTIZACIÓN DE SU FIGURA EN OBRAS DE ALBERTI, GARCÍA LORCA Y DALÍ)

Para Luis García Jambrina

No es, en todo caso, el clown que nos hará reír a mandíbula batiente. Ni un momento dejamos de sonreír, no ante él sino ante nosotros mismos...

Luis Buñuel

Quizás no sea osado afirmar que si algún período de la historia de la estética ofreció una más natural y clara coincidencia en las diversas áreas artísticas, éste período es —por mucho- el de las vanguardias. Todo ese movimiento que viene gestándose desde los inicios de la modernidad, cobrará especial impulso durante el fin del siglo XIX y comienzos del siglo XX (pensemos tan sólo en la famosa Exposición de París y en el auge acelerado de los post-impresionistas) y arribará naturalmente a las playas de las vanguardias en las primeras décadas del siglo pasado.

El cine es una manifestación artística originada por el hombre moderno. Es decir, que a diferencia de otras artes como la pintura y la literatura, por ejemplo, no viene siguiendo la ruta de la antigüedad, pues "no ha venido desde el fondo de los tiempos, en la caverna prehistórica o el mural rupestre, como un rito de viejas magias (Villegas López, 2005:11). Tampoco se gestó en tradiciones orales, en el boca a boca, en las consejas amparadas por el contador iluminado tenuemente por la fogata, como es el caso de la literatura en sus formas originales del mito y la leyenda. El cine no: el arte cinematográfico es prácticamente el único que es hijo de la modernidad, pues surge en la feria de la modernidad y se erige prontamente en el "primer conquistador" de la cultura de masas. Los distintos experimentos llevados a cabo por los fotógrafos del siglo XIX, culminarán felizmente en el invento de los hermanos Lumiére en 1894...

Esa "fusión" de las artes, de la que hablábamos al principio, o esa coincidencia –más bien- o complementación de las diversas manifestaciones artísticas que venía a hallar lecho en las vanguardias, tiene especial acogida en

. .

la llamada Generación del 27 (o del 25, o de la amistad o en la "joven literatura", entre los tantos nombres con que se le ha definido). Y es que la rapidez en la sucesión de imágenes, la impresión de fundición de planos, la "iconicidad" simultánea que proponía efectivamente el cine, estaba en concordancia absoluta con el artista de la vanguardia, quien era resultado obvio del hombre urbano, mecanizado, moderno, de la época. Y, por tanto, los estetas de la Generación del 27 coincidieron en época y espíritu con el cine, cosa que podemos anotar en dos vertientes: por un lado, el cine de influencia "artística" (permítasenos el mal uso del calificativo), de fuerte tendencia dadaísta, pero particularmente surrealista ("Entreacto" –René Clair, 1924-; "Emak-Bakia" –Man Ray, 1926-; "La estrella de mar" –Man Ray, 1928-; y, posteriormente, "Un perro andaluz" –Buñuel, 1929- y "La Edad de Oro" – Buñuel, 1930-, por nombrar algunos filmes); y, por el otro lado, el gran cine cómico norteamericano (fundado en los personajes icónicos de Chaplin, Keaton y Lloyd...)

Con el primero de los tipos de cine mencionados, el hombre de vanguardia satisfacía sus necesidades metafóricas; con el segundo, se identificaba con esta suerte de "anti-héroe" y permitía la catarsis, también necesaria.

Stefan Zweig, en su autobiografía titulada "El mundo de ayer" (1941), afirmaba que los años que van desde 1924 hasta 1933 representaron "la última oportunidad para el mundo". Este pensamiento es parte del espíritu creado por la conciencia intelectual de la posguerra del 14 (o del , mejor llamado, "período interbélico"). Y es ésta la época en la que enmarcamos nuestras "divagaciones"; claro está, época de particulares resonancias en el contexto español.

Como se sabe, hubo una etapa en que el cine no hablaba: el cine silente o cine mudo. No obstante, la capacidad comunicativa de sus cineastas y actores, sobrepasaba –y bastante- mucho de lo que se hizo después con la llegada del cine sonoro.

En este género del cine mudo, sobresale notablemente el llamado "slapstick" o cine cómico mudo: fundamentado especialmente en situaciones de enredo, golpes, caídas y, sobre todo, en un espíritu de inocencia y candor, como muy poco podríamos ver después en las sucesivas etapas cinematográficas. Pertenecen a este tipo de cine figuras de dimensiones míticas tales como los ya nombrados Harold Lloyd, Charles Chaplin, Harry Langdon y, la figura objeto de esta indagación, Búster Keaton.

\* \* \*

Búster Keaton constituyó, como se ha señalado, una de las grandes figuras del cine cómico mudo. Es, quizás, junto a Chaplin, uno de los mejores de todos los tiempos.

A diferencia de Charlot, no mostraba en sus películas el mundo de las barriadas pobres de la infancia donde creciera el actor-director de origen inglés. Más bien, Keaton era el cineasta típicamente norteamericano y sus primeros trabajos cómicos provenían de los números que durante su niñez interpretara junto a sus padres ("los dos Keaton"), acróbatas y actores de variedades.

Así que, desde un comienzo, la carrera cinematográfica de Joseph Francis Keaton (1895-1966) quien ya había estado en los escenarios desde los tres meses de edad- se ve marcada por un estilo propio, bien diferenciado de la práctica chaplinesca. Inclusive, son muchos los espectadores, críticos e historiadores del cine, quienes afirman del ingenio y la superioridad del cómico estadounidense. No obstante, mejor sería señalar, junto al estudioso de la vida y obra de Keaton, Salvador Sáinz, lo innecesario de la "absurda manía de comparar dos personalidades tan distintas entre sí", ya que "apenas tenían nada en común salvo su genialidad". (1994:prólogo)

Tal vez el empeño de algunos por preferir a Keaton sobre Chaplin provenga del hecho de que el primero de ellos era considerado de los mejores creadores de "gags" (secuencias cómicas) y, también, porque es sabido que algunos de estos fragmentos fueron cedidos a Chaplin (el caso, por ejemplo, del momento en que , en "La quimera del oro" (1925), Charlot cocina y come una bota), porque no entraban en las tramas de las películas de su creador.

Buster Keaton fue conocido con el mote de "cara de palo", pues su estilo se fundaba, precisamente, en la seriedad o impasibilidad de su rostro frente a las más diversas situaciones de carácter emotivo: no ríe, no llora, no muestra el más mínimo atisbo de dolor... el "hombre que nunca ríe queda como sello original de un memorable capítulo del cine cómico". (Bonet Mojica, 2003:77) Y, aún más, puede afirmarse que no sólo se trataba de un estilo, sino –nos atrevemos a aseverar- de una convicción. Esto, por lo menos, puede desprenderse de estas palabras del mismo Keaton: "la obligación de un actor cómico es hacer reír y contra más serio lo haga, más será el efecto que provoque sobre el público". (Citado por Bonet Mojica, 2003:77)

A tal punto impactó (y todavía lo hace) esta característica actuación de Keaton que autores como Luis Buñuel llegaron a ver en su rostro una expresión que lo igualaba a los objetos (una suerte de cosificación), cosa que de algún modo reflejaba una humanidad singular, rayana en la asepsia. (Buñuel, 2000:185) Mas sobre este aspecto nos referiremos páginas después.

Faltaría señalar, para concluir este breve pero obligado apartado sobre la figura de Keaton, en qué consistió la edad dorada de este personaje... Pues ésta es justamente la que coincidió con la vida cultural de Lorca, Dalí y Alberti.

Dicha época abarca la producción personal de Keaton; es decir, el momento en que puede combinar sus propias realizaciones como director, con su particular interpretación actoral. Nos referimos a un momento de su historia profesional en que el mismo hombre es creador y medio de expresión de sus ideas. Todo ello coincide con su retorno al cine luego de la pausa forzada que se diera al ser llamado a formar filas en el frente de la Primera Guerra Mundial. A su regreso, el productor de la Paramount decide sustituir a Fatty Arbuckle (con quien Keaton trabajó en varios filmes) y Buster asume la dirección artística de esa compañía y, además, dispone de un estudio a su nombre.

Entre la numerosa filmografía de esta época sólo mencionaremos las siguientes (por razones que se fundamentan, primero, en la fama y la popularidad de las películas y, segundo, en el gusto personal):

- La barca (The Boat) 1921
- La cabra (The Goat) 1921
- La casa encantada (The Hounted House) 1921
- La ley de la hospitalidad (Our Hospitality) 1923
- El navegante (The Navigator) 1924
- El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Jr.) 1924
- El rey de los cowboys (Go West) 1925
- El maquinista de la General (The General) 1926
- El colegial (College) 1927
- El cameraman (The Cameraman) 1928
- El héroe del río (Steamboat Bill Jr.) 1928
- Pobre Tenorio (Parlor, Bedroom and Bath) 1931

También hay que destacar su participación en "Candilejas" ("Limelight"), 1952, en la que sus breves pero formidables apariciones parecen haberse debido a un Chaplin temeroso de verse opacado; y en "El mundo está loco, loco, loco" ("It's a mad, mad, mad world"), de 1963.

Hace unos pocos años, el narrador colombiano Fernando Vallejo, en su visita a Caracas con motivo de recibir el Premio Rómulo Gallegos por su novela titulada *El desbarrancadero*, y luego de un cine-foro a propósito de la proyección de la película *La virgen de los sicarios*, basada en la narración homónima de Vallejo, afirmaba categóricamente que el cine era un arte menor y que jamás podría alcanzar la profundidad y grandeza de la literatura. Para provocar a los cineastas que se hallaban a la mesa de discusión les lanzaba el siguiente reto: "Díganme ustedes con qué imagen representarían la palabra eternidad", y añadía "cualquier imagen se quedaría corta".

Y hace poco leíamos en un artículo de José Antonio Marina (ya perdido en los laberintos de la memoria) que "no es verdad que una imagen vaga más que mil palabras", pues según su argumentación el océano de los idiomas era vastísimo y rico en posibilidades con relación al mundo de las imágenes.

En fin, ejemplos como los anteriores podemos encontrarlos de un lado y otro del río: argumentos a favor de la literatura o en apoyo a la imagen (sea ésta en movimiento o estática). Lo indiscutible es la influencia que, en sus respectivas historias y en la común, han tenido unas artes en otras. Así, el cine, que desde sus inicios ha tenido una vertiente que intenta copiar en fondo y forma a la literatura, igual ha sido materia y espíritu en muchos creadores y, entre éstos, en los escritores (tal el caso de los artistas que ocupan estas divagaciones).

Más que una exacta referencia cronológica, cuando el verso de Alberti reza "Yo nací -¡respetadme!- con el cine", flota en el ambiente una iluminación: los escritores de la vanguardia estaban influenciados por el cine y vivían en un contexto en el que este arte –hijo de la modernidad- era una presencia indiscutible en la época.

Luis García Montero, en "El cine y la mirada moderna" (citado por Jiménez Millán, 2003:266), establece la afinidad entre el arte cinematográfico y la juventud creadora del momento: "La vanguardia surge como el proceso extremo de la modernidad, y allí estaba el cine, metáfora útil de su orgullo y su tragedia (...) Es el género mejor definido ideológicamente para representar la modernidad"...

Y es que la naturaleza misma de lo cinematográfico encajaba con el espíritu de esos años, hijo de las urbes, la industria (la producción en masa), lo mecanizado y la tan mentada deshumanización de la vida del hombre. Por ello, la oscuridad de la sala de cine será propicia para la gestación de las imágenes en el espectador-poeta.

No entraremos acá a establecer las relaciones y naturaleza de la imagen fílmica y la mental (porque no es éste el espacio propicio para ello), y sólo nos conformaremos con señalar, junto a Guillermo de Torre, que ambos tipos de imágenes se complementan y que el autor de las vanguardias se sentía a tono con el cine... "El Cinema recorta, ensambla y armoniza los diversos pasajes de la realidad con una precisión admirable, dejando reducida la vida a su escueta esencialidad dinámica, suprimiendo intervalos vacíos y enlazando los episodios con broches que ajustan la tensión expectante." (citado por Rozas, 1986:158)

Y, como ésta, otras muchas citas podrían indicarse en referencia a la relación cine-otras artes que, inclusive, llegó a constituirse en tópico de la crítica estética del momento: Buñuel, Epstein, de Torre, y unos cuantos más...

Los integrantes de la Generación del 27, hijos dilectos de las vanguardias y, más aún, de la modernidad, vivieron plenamente esta simbiosis cine-arte. Sabemos, gracias a diversos testimonios (Moreno Villa, Lorca, Buñuel, Alberti, etc.) que allí se dieron unas importantísimas sesiones y veladas

cinéfilas, las cuales han sido descritas fiel y ampliamente por Román Gubern (1999).

En este espacio podemos entender cómo los escritores españoles de vanguardia participaron como espectadores "exigentes y maravillados" del cine vanguardista (europeo, fundamentalmente) y del cine norteamericano (más de carácter popular). Junto al film italiano, alemán, francés, de tono experimental y de avanzada (la vanguardia se había extrapolado de la plástica y la literatura a la producción cinematográfica, dirá Gubern, 1999), pudieron los "residentes" asistir a lo mejor del cine cómico mudo estadounidense. En todo caso, en más de una oportunidad afirmaron los "especialistas" de la época (Buñuel, por ejemplo) que en este cine cómico mudo estaba plasmada la más pura esencia del hombre contemporáneo a ellos. En cierta forma podía afirmarse que las películas dadaístas y surrealistas, por un lado, y las del cine cómico mudo, por el otro, eran las caras de una misma moneda: la de la que acuñaron los artistas del 27, bajo el ropaje de la literatura, el guión cinematográfico o la plástica...

Gubern ofrece una interesante y reveladora cita de C. B. Morris, en el sentido de la relación cine-literatura: "quienes veían o fingían ver poesía en el cine tenían su contrapartida en quienes buscaban la huella de las películas en la poesía" (citado por Gubern, 199:107). Mas este "idilio" (como también lo calificó), no se limitó –como veremos- al cine y la literatura, sino que la intertextualidad alcanzó también a la plástica, puesto que la simbiosis de la que habláramos se dio entre el cine y la intelectualidad refugiada en la Residencia de Estudiantes (en el caso que nos ocupa).

Dicha influencia fue clasificada por Román Gubern en cuatro rubros fundamentales:

- a) La influencia temática: pues los poetas se nutrieron de un nuevo imaginario (objetos, ambientes y situaciones), que trasladaron a la escritura.
- b) La influencia en el uso de los personajes del llamado "star-system" cinematográfico: quienes prestaron no sólo su figura sino, en algunos casos, sus propias voces, resemantizadas en los textos.
- c) La influencia formal: verificable en el uso de "estructuras, ritmos, figuras retóricas o efectos de montaje inspirados por el lenguaje cinematográfico" (Gubern, 1999:107)
- d) La influencia "ontológica": pues algunos autores (Salinas, Alberti) trataron de injertar en sus escritos los preceptos teóricos del cine (preceptos artísticos o sociales).

Estas influencias, sobre todo las tres primeras (centradas en la figura de Buster Keaton como ejemplo de este fenómeno), pueden verificarse en algunas expresiones plásticas y, todavía más, en la elaboración de guiones artísticos. Muestra de todo ello lo veremos en los siguientes apartados, dedicados a una visión analítica de cuatro textos ("texto" en su acepción semiológica) pertenecientes dos de estos a Rafael Alberti, y los dos restantes a Federico García Lorca y Salvador Dalí... todos ellos con sendas pasantías en la Residencia de Estudiantes.

\* \* \*

Cuando Alberti publica los primeros poemas de Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos, hacia 1929, en La Gaceta Literaria, ocurren (cuenta García Jambrina, s/f) otros hechos de igual trascendencia para las artes: se realiza y estrena Un perro andaluz y García Lorca escribe su guión de Viaje a la luna. Es decir, corren los años en que la simbiosis cine-literatura alcanza uno de sus puntos culminantes.

De tan particular libro –de logros evidentes en la producción poética de Alberti y de la literatura española en general- nos centraremos en la revisión de dos textos: "Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca" y "Noticiario de un colegial melancólico", ambos centrados en la figura del cómico norteamericano.

Antecedentes a estos textos los encontramos, dentro de la misma Generación del 27, en Federico García Lorca ("El paseo de Búster Keaton", 1925) y Salvador Dalí ("El casamiento de Buster Keaton", 1925). Tal fue el impacto que causó en esta Generación la figura del comediante que, como vemos, no sólo se reflejó en la poesía sino también en el guión literario y en la plástica.

La relación entre el cine mudo y la poesía es más que evidente si tomamos como basamento estético de ambos la imagen. Parecería, entonces, que se trata de una sintonía natural y, la voz, ese concepto aún bastante abstracto para saber a ciencia cierta en qué consiste ésta cuando de poesía se trata, la voz –decíamos- podría ser el elemento novedoso o complemento de la imagen en el llamado cine mudo.

Trátese de una "elegía" al cine sin sonido o, sencillamente, de un instrumento o estímulo para la poesía (tal y como afirman García Jambrina y Buñuel), los poemas de *Yo era un tonto...* responde no sólo a lo que "había en el ambiente", sino a un particular proceso estético-espiritual de Rafael Alberti. Tal proceso fue el mismo que generó, aparte del libro que nos ocupa, sus trabajos *Sobre los ángeles* (1929), escrito entre el 27 y el 28, *Sermones y moradas* (1934), escrito entre el 29 y el 30, y *Cal y canto* (1929), el cual se gestó entre el 26 y el 27.

El primer poema, "Buster Keaton busca por el bosque"..., ha sido interpretado ampliamente por la crítica (Morris, 2002; Gubern, 1999; García Jambrina, s/f). Tan es así que es prácticamente inevitable, al hacer su lectura, caer en algunas repeticiones.

En primer lugar, es de destacar que el texto de Alberti no consiste en una versión poética de la película en la que se inspira (*Go West*, 1925), sino tan sólo eso: un poema inspirado en, o de fuertes referencias a, esa película. Así, el poeta convierte al actor "mudo" en una voz que le permite expresarse, a la par que las imágenes del texto remiten a momentos del film. De esta forma,

el crítico que aborde el estudio de este texto (y del resto de los que conforman el libro), sólo podrá servirse de las diferentes películas como mera referencia.

El poema en cuestión (uno de los tres que leyera Alberti en la famosa sexta sesión del Cine Club, a manera de intermedio o entreacto), comienza con un Keaton contando las huellas de la vaca, escena que no aparece en *Go West* y que comienza a dar pistas al lector de que ésta tan sólo es un punto de partida para el texto.

La película es una de las más conocidas de Keaton y es, quizás, la que ofrece una antología de los gags más graciosos que podamos recordar: la escena del tren y los barriles (una verdadera muestra de las cualidades circenses del actor); el ordeño de la vaca; la pistola mínima y la funda inadecuadamente grande para ésta; la elación entre Buster y la vaca Ojos marrones quienes sienten una extraordinaria empatía; la escalera de cuerdas para subir al caballo; las reses por las calles y tiendas de Chicago; el disfraz de diablo para —cual nuevo flautista de Hamelin- guiar al ganado hacia los rediles; y, por último, la escena final donde Keaton prefiere como recompensa a la vaca en lugar de a la bella hija del viejo ganadero.

No tememos equivocarnos si se afirma que esta es, posiblemente, uno de los filmes más surrealistas y, por tanto, más poéticos de Keaton. Y esto explicaría, por sí solo, el porqué tuvo esa gran acogida en los círculos intelectuales del momento e inspiró los poemas y las obras que hemos venido comentando. No obstante, parece que la proyección del film no corrió con la misma suerte entre el gran público y la crítica cinematográfica de la época.

Volviendo al poema, observamos cómo Keaton afirma, primero, y luego se pregunta sobre la posibilidad de que sus zapatos (los pies en la tierra) quepan dentro de las huellas. Y, al instante, se plantea sobre la procedencia de las mismas: ¿serán tales pisadas las de un tiburón, un elefante recién nacido, un pato, una pulga o una codorniz? De este modo se disuelven la referencia cinematográfica y el objeto del texto (la vaca). Un asunto de identidad.

Intercaladas con los gritos de B. Keaton preguntando por Georgina (el nombre no concuerda con el de la chica de la película, pero sí la referencia a los bigotes del padre), aparecen unas onomatopeyas entre paréntesis, representativas de voces de diferentes animales, que recuerdan los carteles de diálogo que suelen aparecer en el cine mudo.

Las diversas referencias al reino animal parecen evocar constantemente la condición "ingenua" de estos en medio del contexto humano. Justo y tal como aparece el personaje de Keaton en el poema y en la película. Así nos topamos en el texto, además de con los ya mencionados, con la lechuza, la rata, los grillos, la vaca...

Es asombroso observar cómo esa "ingenuidad" (a falta de otro término), ese simple "estar ahí" define al personaje de Keaton en el poema y en el film, como un ser en estado de pureza, ajeno a los intereses y a las circunstancias del hombre.

No es de extrañar, pues, que a Rafael Alberti haya inspirado esta película para recrear y recontextualizar a un personaje que encarna la esencia de la pureza humana ideal que, en medio de la crisis que les tocó vivir, añoraran los hombres de las vanguardias.

De tal forma que qué más da que se trate de una "dulce niña" o de "una verdadera vaca" o, más bien, de "una niña y una vaca", a la vez. El objeto de deseo del Keaton del poema, más allá del personaje cinematográfico, se confunde y se funde pasivamente con el paisaje poético de ambas historias: la de la ficción del poema, la de la realidad ficcional del film.

\* \* \*

College (El colegial), 1927, es la película que sirve de plataforma referencial para el poema "Noticiario triste de un colegial melancólico", de Alberti. Este texto tiene sus antecedentes en el libro Sobre los ángeles (1929), en donde el poeta evoca con cierta tristeza sus días de colegio; basta leer, por ejemplo, "Los ángeles colegiales", verdadera muestra de melancolía por la edad escolar: "las estrellas errantes son niños que ignoran la aritmética". (Alberti, 2002:141)

Nuevamente estamos ante una película que, exclusivamente, es sólo motivo de inspiración para la escritura poética, incluso más que en el poema anterior. Pues en este film se muestra a un alumno aventajado (Ronald, interpretado por Keaton), quien posee habilidades para los estudios, pero no para las actividades deportivas.

Pese a que el argumento no se refleja para nada en el texto de Alberti (las peripecias de Ronald por estar al nivel del antihéroe y conquistar a la chica que desea), los días de clase escolar son referidos claramente. Y esto es lo que en forma admirable logra mostrar el poeta de Cádiz. Esto y nada más.

El texto se inicia con una lección: la declinación de la palabra "nieve". Esta demostración de objetividad (una clase... ¡y de latín!), se conjuga con el título del texto lírico en el que el término "noticiario" calza perfectamente con la pretendida visión desapasionada del asunto.

Sin embargo, la contradicción no sólo se encuentra en el título referido (noticiario-melancólico), sino que se apodera de todo el poema. La misma palabra "nieve" está cargada de cierta vaga tristeza o, por lo menos, de determinada carga plurisemántica. Al terminar la declinación vienen los versos que rematan la tensión que recorre el poema:

"La luna tras la nieve

Y estos pronombres extraviados por el río

y esta conjugación tristísima perdida entre los árboles"

Primero la imagen de la luna, emparentada su blancura con el paisaje nevado. Luego, unos "pronombres personales" que se personifican en su "extravío" por un río que se lleva los recuerdos. Por último, una "conjugación"

que, además de ser muy triste, también se "pierde" tras unos árboles. Acude a la mente, la sempiterna imagen del niño que deja vagar su mirada más allá de los cristales de la ventana de un salón de clases.

El poeta (o, mejor dicho, el hablante lírico) se desdobla y enmascara tras el nombre que firma el poema: Buster Keaton. Una vez más la máscara sirve para que el personaje seleccionado diga lo que diría la voz del poeta.

En la película, la moraleja no puede ser más evidente: el final representa "el triunfo de la honestidad contra la sociedad agresiva". (Sáinz, 1994:85) En el poema esa honestidad se transmuta en lo que Keaton ofrece como constante de sus personajes: la pureza de espíritu en un mundo en el que se está obligado a vivir.

Conocida es la afición de Lorca al cine, mas tal entusiasmo no se limitó a la escritura poética (como el caso del texto híbrido, que ha sido catalogado como poema en prosa, "La muerte de la madre de Charlot", 1928), sino que sus brazos alcanzaron la escritura del guión cinematográfico: "El paseo de Buster Keaton" (1925) y "Viaje a la luna" (1929-30), por ejemplo.

En el guión de García Lorca que ahora nos interesa, aparece un Keaton dentro de un mundo absolutamente surreal, lleno de símbolos, como protagonizando un sueño. Participan, además del propio Buster, cuatro hijos de éste, un gallo, un búho, una voz y una joven americana. Estos personajesímbolos se mueven en un contexto extraño, nada preciso, y se iluminan entre sí al entrechocarse o encontrarse unos con otros. Es decir, como en los sueños, los personajes sólo tienen sentido (y sentidos diferentes) cuando entran en contacto con otros. Es un poco la teoría de la poesía pura de Mallarmé cuando se refiere a las palabras. Por lo tanto, tales sentidos son efímeros y pierden su noción en la medida en que dejan de aparecer o se alejan de los otros.

Entre las interpretaciones que la crítica se ha aventurado a establecer (Gubern, 1999, 2003; García-Abad, 2003; Morris, 2003), quizás sea la de C. Brian Morris la más acertada, por cautelosa y desprejuiciada. Este crítico se refiere a un Keaton enmascarado y máscara a su vez, imbuido en un mundo que le hace sentirse extranjero permanente, y no limita su interpretación a explicaciones de carácter sexual, tal y como lo hace con tanto prejuicio Román Gubern. Es más, Morris se refiere a un Keaton escapado de la pantalla y que camina por la vida. Tan sólo diríamos que si bien es cierto que Keaton sale de la pantalla lo hace sólo para entrar en una suerte de sueño y nunca para entrar en la realidad.

La incoherencia de las acciones así lo demuestran (asesina a sus hijos con un falso cuchillo, pasea en bicicleta, se topa con la chica americana y no sabe cómo actuar ni responder y, finalmente, besa a la joven que se ha desmayado). Esto responde más bien a una especie de identificación del autor real (Lorca) con un personaje que, ahora, se encuentra más desamparado y

extrañado que nunca, puesto que ya no se trata sólo del mundo agresor de las películas sino del mundo informe del sueño.

Las interpretaciones en el orden de la homosexualidad del poeta no dejan de ser una lectura más. Pero más allá de la condición sexual de Lorca y su supuesta proyección en Buster Keaton, preferimos señalar la complejidad del alma de un ser humano (poeta, para más señas) que ve en el personaje el mismo estado de extrañeza en un mundo que le es cada vez más vasto y ajeno.

Justamente, este guión literario (que denominamos así por el contenido metafórico de las acotaciones, imposibles de representar) parece haber sido la respuesta de García Lorca al collage de Dalí, "El casamiento de Buster Keaton" (1925). Cuenta Gubern (1999:446-447), amparado en lan Gibson, que esta obra que Dalí hiciera y enviara a Lorca probablemente haya tenido la intención de punzar al granadino para que contrastara la realidad con la ficción: Keaton siempre representaba personajes tímidos, solitarios, enamoradizos, pero nunca correspondidos; y el collage alude al matrimonio del hombre real con la actriz Natalie Talmadge. Así, afirma Gubern (1999:447): "Se puede especular acerca de si este collage heterosexual fue un intencionado mensaje en clave una advertencia cordial del pintor al poeta en un momento en que su íntima amistad

De nuevo el prejuicio (que, indudablemente, tiene su atractivo). Mas no debemos olvidar que Dalí (junto con Buñuel y Lorca) admiraba a Keaton y lo prefería por encima de un Chaplin más sensiblero y, por tanto, expuesto ante la sociedad. Buster, por su parte, con su aparente falta de emotividad, se ajustaba más al personaje en los gustos de estos intelectuales vanguardistas.

producía zonas de equívocos sentimentales".

El collage está compuesto de lo siguiente: dos fotografías de Keaton (una correspondiente a su imagen en el film "El Navegante", 1924; y otra en una pose típica con traje, corbata y sombrero extra-plano sobre sus piernas); seis recortes alusivos al sol, la luna, la alineación de planetas, el sistema solar y la relación del sol con las estaciones del año; y, finalmente, recortes aislados que suponemos de la crónica periodística del enamoramiento y la aceptación de Keaton por parte de Talmadge.

Los elementos referidos a la luna y el sol (sobre todo aparece el sol) son muy probables alusiones a lo femenino y lo masculino; pero también indican el paso del tiempo, el orden cósmico, el inevitable estado de las cosas. Debajo del recorte que representa la alineación de la Tierra, Venus y Mercurio con el Sol, puede verse un texto manuscrito no del todo legible ("adios (sic) Federico – aquí tres palabras ilegibles- tu Dalí Salvador..."). La alineación planetaria parece sólo servir en su carácter icónico, que semeja un lanzamiento o una trayectoria espacial... un viaje de partida, en definitiva.

Está más que dicho que una obra de arte (pintura, poema, música) es lo que es en su propia mismidad. Así que cualquier interpretación que hagamos,

será limitar la entidad de la obra a un mero carácter postal: el error de que creer que la obra sólo vale si es portadora de un mensaje. Bástenos, entonces, conformarnos con aceptar este collage de Dalí como una muestra más del interés de la intelectualidad de la época por la figura de Buster Keaton.

\* \* \*

La luz temblorosa que se proyecta en las oscuras salas de cine, ilumina rostros a veces hieráticos, a veces sonrientes. En la década de los años veinte, muchos de esos rostros pertenecieron a los escritores e intelectuales españoles. Esa luz reflejaba en las pupilas de estos artistas nuevas ideas y expresiones que, en esos mismos años, comenzaron a ser publicadas.

Frente a la obra de Alberti, Lorca y Dalí, sonríe también el espectador. Porque Keaton logró salir de la pantalla y saltar, definitivamente, a la página en blanco...

#### **FUENTES DOCUMENTALES**

ALBERTI, Rafael

(2002) Sobre los ángeles/Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos. Madrid. Cátedra.

- BRIAN MORRIS, C.

(2003) "La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti". En Litoral. Málaga. s/a. No 235. "La poesía del cine"

BRIAN MORRIS, C.

(2002) Prólogo a Sobre los ángeles/Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos, de Rafael Alberti. Madrid. Cátedra.

- BUÑUEL, Luis (2000) Escritos de Luis Buñuel. Madrid. Páginas de Espuma.
- CANO, José Luis
   (1973) La poesía de la generación del 27. Madrid. Guadarrama.
- DEBICKI, Andrew P.

00000

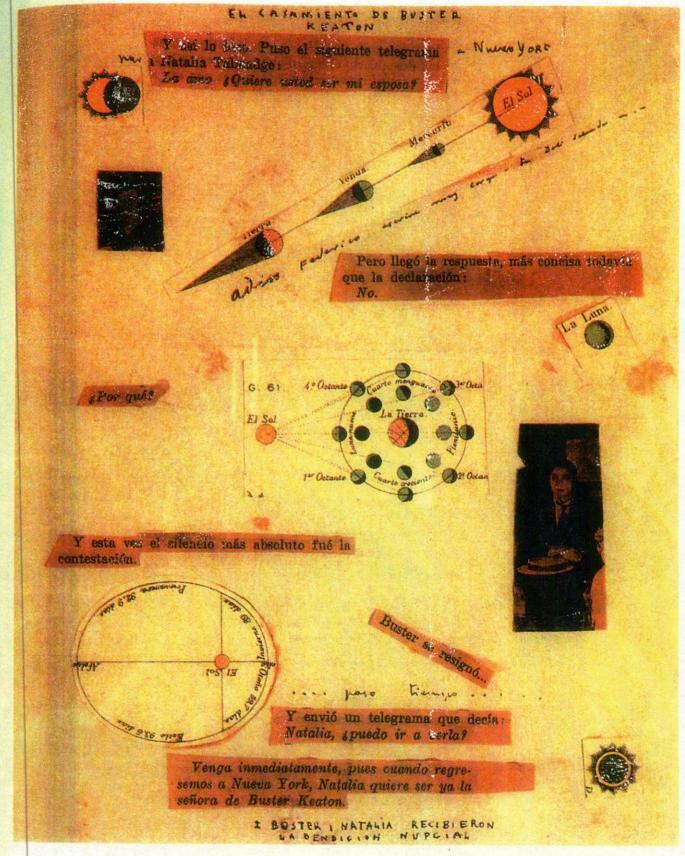
(1997) Historia de la poesía española del siglo XX. Madrid. Gredos.

- FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA
   (1991) Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes. s/l.
   Fundación Federico García Lorca.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, Ma Teresa (2001) "Epstein y Lorca: Poesía y cine". En Litoral. Málaga. s/a. No 235. "La poesía del cine"
- GARCÍA JAMBRINA, Luis
  (s/f) "La elocuencia del cine mudo: cine y poesía en Rafael
  Alberti". En Clarín. (material fotocopiado entregado por la
  cátedra, sin más datos)
- GIMFERRER, Pere (2005) Cine y literatura. Barcelona (España). Seix Barral.
- GUBERN, Román (1999) Proyector de luna. La generación del 27 y el cine. Barcelona (España). Anagrama.
  - (2003) "Fantasmas sexuales lorquianos". En Litoral. Málaga. s/a. No 235. "La poesía del cine"
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2003) *"El cine y la literatura de vanguardia en Europa.* En *Litoral.* Málaga. s/a. No 235. *"La poesía del cine"*
- ROZAS, Juan Manuel
   (1987) La generación del 27 desde dentro. Madrid. Istmo.
- SÁINZ, Salvador
   (1994) Buster Keaton. Barcelona (España). Royal Books, S.L.
- SORIA OLMEDO, Andrés

   (1988) Vanguardismo y crítica literaria en España. Madrid. Istmo.
- VILLEGAS LÓPEZ, Manuel
   (s/f) Grandes clásicos del cine. Madrid. Ediciones JC.

#### Fuente electrónica

Web Oficial de Rafael Alberti. http://www.rafaelalberti.es/ [18-02-2006]



SALVADOR DALÍ El casamiento de Buster Keaton 1925

# NUESTRA ELEGÍA, DE ALFONSO COSTAFREDA: LOS PRIMEROS PASOS DE LA MANO CON LA MUERTE

Para Victor Garcia de la Concha Para César Real Ramos

y además de la ausencia y además de perder los caminos de esta tierra, ¿qué es la muerte?

Alfonso Costafreda

Nuestra elegía, 1949

En la literatura, lo mismo que en la vida, una cosa puede ser lo contrario de la otra y ser tan verdad como ella.

Benjamín Prado

Suicidas, 2003

El 8 de mayo de 2006, se cumplieron 80 años del nacimiento de Alfonso Costafreda, poeta español, Oriundo de Tárrega (Lérida). Suicida, para más señas. Lejos del morbo que pueda suscitar este último dato, en su poesía -quizás más que en la de cualquier otro- puede observarse una obsesiva alusión a la muerte. Su obra, que podría resumirse en tres títulos (*Nuestra elegía*, 1949; *Compañera de hoy*, 1966; y *Suicidios y otras muertes*, 1974), salvo una edición titulada 8 poemas, que luego se refundirá en su segundo libro, y algunos textos sueltos, presenta el tema de la finitud de la vida casi como una cuestión obsesiva que hace pensar más en una suerte de vocación, que en cualquier otra cosa.

Como podemos observar a lo largo de su producción, en Costafreda se va perfilando esta temática desde una especie de tímido escarceo con una realidad tangible que aparece en su vida desde el fallecimiento del padre y como contrapartida al canto por la vida (que anota Jaime Ferrán en sus estudios), en su primer título, pasando por el existencialismo que se apodera de su segundo libro, hasta convertirse en verdadera vocación y canto al acto de

alzar la mano contra sí mismo, que podemos notar en su obra póstuma, donde la muerte provocada no sólo es objeto central sino que viene acompañada por un canto a los poetas suicidas, lo que parecería a simple vista una macabra obsesión en el poeta.

Si bien al leer *Nuestra elegía*, el saldo arrojado predomina en positivo (es decir, parece más bien un libro esperanzador, en el que el tema de la muerte sólo figuraría como contrapartida de la vida), no podemos dejar de notar cómo los poemas en los que el existencialismo y la muerte van conquistando la temática de cada uno, parecieran ser los más elaborados y sentidos. En otras palabras, en este libro inicial de Costafreda muchos de los pasajes están dominados por una actitud vitalista, esperanzadora, positiva; sin embargo, también aparece lo que podríamos denominar la imaginería de la muerte, como elemento cierto y afianzado en la semántica del libro. Entonces, este último campo de significaciones, que va a predominar (o mejor dicho, a reinar) en su producción poética posterior, cobra especial interés al momento de hacer las diferentes lecturas que permite *Nuestra elegía*. Por ello, en las presentes líneas, intentaremos abordar este asunto y contribuir con una interpretación personal de este canto inicial de Alfonso Costafreda.

En primer lugar, debemos aceptar que nuestro poeta es un suicida y que la temática en torno a la muerte y a la finitud de la vida, no puede comprenderse dejando de lado las vicisitudes experimentadas en vida por el autor real. En otras palabras, si bien es cierto que los poemas presentan voces que "pronuncian" las palabras (el consabido "hablante lírico") y que estas voces son producto, a su vez, de un autor con vida referida y verificable en la realidad y no sólo en la ficción literaria, también debemos entender, así, que la voz está profundamente delimitada por la del hombre y no sólo por la del hablante.

La frecuencia del suicidio en los creadores resulta impresionante. Quizás porque en sus obras podemos rastrear algunos signos que anuncian tan trágico final. Y, entre los artistas, dicha frecuencia aumenta considerablemente cuando se trata de literatos y poetas. "Uno no puede sino sentirse sorprendido por la gran frecuencia del suicidio y de los intentos de suicidio en el ámbito de la literatura, y por su escasez en el de la pintura y la música" (Brenot, 1998:174), quizás —especula este autor- porque de alguna manera la imagen plástica y el sonido aplacan la melancolía que se ensaña contra los escritores. No sabemos qué "fruto prohibido" toca la palabra escrita...

Pues, como podemos verificar en los estudios biográficos que se han hecho sobre Costafreda, sobre todo en el de Jaime Ferrán (1981), éste era un hombre melancólico, al que el exilio voluntario, la nostalgia y un como sentido del fracaso (acudamos acá a la ya conocida anécdota de su exclusión del mundo de la literatura, de la historia de la poesía española, con el ser obviado en las diversas ediciones de la antología de Castellet), que lo acompañarían durante toda su vida.

00000000000

Lo cierto es que, ese episodio [del que mucho después Gil de Biedma hará un "mea culpa" en un artículo entre confesional y sentido(1980:237-239)] marcará profundamente la actitud de Costafreda frente a la temática de la muerte, cosa que podemos verificar con el simple hecho de que *Nuestra elegía* es anterior a los hechos y sus otros dos libros, *Compañera de hoy* y *Suicidios y otras muertes*, serán de data posterior... Esto, nos aventuramos a decir, quizás hizo que el germen que se hallaba en su primer libro (todavía de tono esperanzador), cambiara radicalmente en su obra siguiente.

En todo caso, y volviendo al asunto que hoy nos ocupa, en *Nuestra elegía* (Premio Boscán de 1949) podemos observar cómo la muerte agarra de la mano al joven Costafreda y le mostrará su propio canto que ya no lo abandonará jamás. Si a esto sumamos el suicidio de otros poetas, compañeros de promoción (Gabriel Ferrater, el 27 de abril de 1972; Justo Alejo, el 11 de enero de 1979; y José Agustín Goytisolo, el 19 de marzo de 1999), podríamos entender que los derroteros líricos y vitales de Costafreda, conducían sus pasos por un camino señalado por el clima existencialista que lo delimitaba. De alguna manera, no en vano, afirma Ferrán que la ópera prima costafrediana estaría señalada por "el miedo infantil a la enfermedad y a la muerte" que "instala a Alfonso para siempre en uno de los ejes que expresará centralmente la filosofía de la época en la que empezara a escribir poesía: el pensamiento existencialista, dentro del cual se deslinda con precisión el miedo —a los otrosde la angustia —el miedo a uno mismo o el miedo al miedo." (Ferrán, 1981:23)

\* \* \*

Afirmamos, entonces, que en *Nuestra elegía* los temas hermanados del miedo, la angustia, la muerte y la nada (el vacío), son influencia directa de lo que flotaba en el aire de la España de entonces: el Existencialismo. Las lecturas de Camus, Sartre y Malraux, por ejemplo, fueron obligadas y naturales en los años de formación de Costafreda. *El mito de Sísifo*, con el tema del suicidio; *La náusea* y su concepto de la nada; el anarquismo sentimental de Malraux; son los temas y las obras que cita Ferrán (1981:24-25) para comprobar tales presupuestos... De esta forma, Mersault (*El extranjero*) y Roquentin (*La náusea*) conducirían los huesos del joven y sensible espíritu de Costafreda por las sendas del absurdo y los problemas de la existencia, que podemos verificar en su obra primera.

Nuestra elegía es un extenso poema compuesto por seis cantos, que se demoran en unas sesenta páginas, aproximadamente. El libro está estructurado como sigue: Canto I La muerte distribuye sus participaciones; Canto II Habla el hombre; Canto III Hacia nosotros la vida viene; Canto IV Castillo absorbente; Canto V El peligro existe. El canto quedará; Canto VI Los trigos son ciertos. Alejemos la muerte. Como podemos notar en los subtítulos mismos de los cantos, dos campos semánticos contrapuestos (¿o complementarios?) pueden configurarse desde un comienzo: la muerte (muerte, hombre, peligro) y la vida (hombre, vida, canto, trigo). La dualidad por antonomasia, vida-muerte, aparece desde este primer libro de Costafreda y perdurará hasta su última obra. En medio de la poesía social que imperaba en su tiempo, Alfonso mantenía una poesía de corte más intimista, existencial,

mas no por ello ajena a lo humano que, a fin de cuentas, distingue a la lírica toda, social o personal.

Esta contraposición de signos que mencionamos, es la muestra de ciclo de contrarios que se inicia con Nuestra elegía y que llegará a la "vida de la muerte" y la "muerte de la vida" que observaremos en sus obras posteriores. El primer canto se inicia con un poema pórtico (diseñado en cursivas), suerte de introducción al conjunto de este apartado. Allí nos habla la voz de unos "fantasmas tristes de otro mundo", "adoraciones sacrílegas de las formas de la noche", "fieras dormidas o muertas", "resecas ramas" que formarán lazos para aprisionar a las "águilas", signos inequívocos de la libertad y la vida. Se trata de un poema denso, pleno de imágenes y símbolos, que contrasta con la hechura del resto de los textos de este canto, más desprendidos de retóricas y metáforas. El lenguaje se tornará, pues, en los poemas siguientes, en uno más despojado, más directo, pero que profundizan en las cuestiones últimas de la existencia. Así, entonces, destacamos el poema que inicia de esta forma: "Ha muerto mi padre". Un texto que evoca la ausencia paterna en el niño que fue Costafreda, pero que ahora se pregunta por lo que habrá más allá de la vida. La única respuesta está en manos del padre quien, paradójicamente, ya no podrá responder.

La preocupación por la muerte parece ocupar el epicentro del canto, y del libro todo y la vida, de esta manera, sólo quedará como telón de fondo, en este título y en los que abarcarán el resto de su obra.

Este desprendimiento de retóricas y ornamentaciones innecesarias en el lenguaje, así como la búsqueda constante de un más allá que justifique y dé sentido a la realidad, que hurgue en la nada para hallar respuestas últimas, es lo que lleva a Carlos Barral (2001) a denominar a Costafreda como "místico de la muerte, místico de la nada". Mas lo cierto es que existe una especie de pesimismo generalizado en toda su obra, que provoca esa búsqueda constante de equilibrio entre la noche y el día, la tiniebla y la luz. Quizás por esto Jaime Ferrán haya aseverado que la poesía de Costafreda es una "sinfonía en negro y blanco, en muerte y vida". (1981:37)

En este libro inicial los cantos I y V son los que se conformarán desde el lado de la oscuridad, mientras que el resto (II, III, IV y VI) lo hará desde el lado de la luz. En el primero, leemos versos al azar que demuestran lo señalado: "Mira mi cuerpo reposando alerta", "En el mundo oscurece. Todo es noche", "los campos no germinan, no florecen", "nuestra sangre, / por la flecha sombría traspasada", "La muerte, árbol de hambrientas raíces", "La muerte (...) / gran catedral de fieles". Es, pues, más que obvia la visión pesimista y hundida de las cosas... El mundo se organiza y se entiende desde la oscuridad y la muerte, principio cierto de la historia familiar del poeta (la muerte del padre) que ofrece una nueva óptica de las cosas.

00000000 000

El canto V (El peligro existe. El canto quedará), representa, en la estructura del libro, una suerte de regreso inesperado en el impulso vital que ofrecían los cantos II al IV. Es el mismo oscilar de cada poema, pero llevado a la macro estructura del libro todo. En este quinto apartado del libro, podemos

leer dos poemas que lo conforman: "La catedral y el tiempo" y otro sin título que comienza "Huracán de dolor sobre el mundo". Ambos textos representan la caída antes de remontar el vuelo. Mas qué caída: versos desoladores, imágenes de espanto, que parecieran anunciar el hundimiento definitivo, el triunfo de la muerte: "fuertes piedras de miedo", "siempre desde lo invisible la catedral nos llama", "la innecesaria angustia, la bastarda creencia, / de pensar que nuestra luz y nuestras aguas, de la vida, / para el mar oscurísimo nacen", "los humildes (...) construyen catedrales de miedo"...esto, en el poema 1. En el siguiente, de nuevo los campos semánticos de la muerte dominan los versos: "dolor", "calor", "campos estériles", "humildes y humillados", "extenso estiércol", "puño de sangre", "caos", "odio", "vestíbulo frío", "alcoba pequeña", y paremos de contar...

Por otra parte, el Canto II ofrece un primer triunfo de la vida, luego de tan lúgubre pórtico. El Canto III es vitalista, luminoso, pero sobre todo, pleno de signos vegetales que apuntan al renacimiento. El Canto IV presenta el tema de la mujer (casualmente el poema "La mujer", es el único en prosa de toda la obra costafrediana), como complemento y salvación de la voz que nos habla en los textos. Y el Canto VI, compuesto por un único y extenso poema, propone alejar la muerte, negarla si es necesario, y finaliza con un brindis por la vida.

En pocas palabras resume Ferrán el contenido del libro:

"Así que la disposición final de *Nuestra Elegía* se inicia con un canto sombrío, se eleva hacia la luz vital en los tres siguientes, cae de nuevo en lo oscuro en el próximo canto y se eleva decisivamente en el último". (1981:38)

Podría alguien (sobre todo si logra salvar el obstáculo que impone el saberlo suicida y el morbo que se desprende de ello), afirmar que este libro inicial de Alfonso Costafreda se encuentra al margen de los dos restantes (publicados diecisiete y veinticinco años después), por cuanto el saldo global, insistimos, en *Nuestra Elegía*, es positivo. No obstante, un poco de atención nos permite apreciar mucho más los poemas que giran en torno a la negación de la vida, inclusive, como mejor logrados... de más calidad estética. Sin embargo, esto sólo es una apreciación subjetiva, no comprobada con marcas textuales, por nuestra parte. Únicamente está sustentada esta afirmación sobre la base del placer estético y la profundidad de las imágenes que ha generado nuestra lectura.

Más conveniente es señalar que la muerte es ya epicentro del libro y un anuncio de lo que será su obra posterior, en donde, definitivamente, gana todo el terreno y profundiza en el nihilismo y la cosmovisión negativa del poeta.

Pese a los esfuerzos por no caer en la trampa de las lecturas prejuzgadas, cuando el suicidio es la decisión que ocupa los titulares en la vida de un escritor, difícil es no buscar en su obra los rasgos que de alguna manera

anuncien el fin trágico. Y estas marcas en los textos (a través de las imágenes, los temas y los personajes) necesariamente vendrán preanunciadas por la otra lectura imprescindible: la de la biografía del autor.

En Costafreda, el exilio voluntario (vivirá muchos años en Londres, Ginebra, París y otras ciudades), el aletargamiento en que lo sumió la exclusión que de él hicieran José María Castellet y Jaime Gil de Biedma de la historia de la poesía española, la melancolía con que lo caracterizaran sus amigos y conocidos, parecen sazonar el caldo de cultivo propicio para un escritor suicida. Las depresiones en la que se vio sumido el poeta, eran el resultado lógico del enfrentamiento del autor a la melancolía y el suicidio como posibilidad. Los sentimientos más íntimos y los caracteres de la personalidad, no siempre podemos adivinarlos... a menos que la palabra poética, aquella que siempre penetra en el alma y toca fondo, nos lo revele.

Afirman los psiquiatras que los suicidas no suelen anunciar el acto que pondrá fin a sus vidas. No obstante, hay escritores (como el caso de Gabriel Ferrater, quien dijo cuando cumplió los treinta que no llegaría a los cincuenta y uno) que sí lo hacen. Costafreda, pese a las señales que enviaba desesperadamente a sus amigos, decide poner coto a sus días, de manera abrupta, una noche de depresión, en la que su segunda esposa pensaba que se había levantado esa noche, como tantas otras, porque estaba escribiendo. Contaba, para entonces, cuarenta y siete años, una vida marcada por la muerte y una dedicación a la poesía que no logró salvarlo.

Esta tragedia, sin saberlo, ya estaba anunciada. Quizás desde la muerte del padre, que lo marcaría para siempre, quizás desde que dio vida a la muerte con sus primeros poemas en *Nuestra Elegía...* Esa fatídica noche, hace tiempo estaba anunciada:

La noche se acerca, sus pasos despiertan el cuero desnudo del hombre que espera la danza.

.......

Empieza la música. El acorde es corto. Sólo una pareja baila.

Lo mejor del baile, el brazo amoroso que ciñe la sangre. Cintura una vez, una vez tan sólo, y todo el placer salta, y todo el dolor acaba. Nada. Nadie. Nadie, nada.

Victorioso, único, alto y poderoso, el bosque sin tiempo extiende su fría rama.

(Alfonso Costafreda. Nuestra elegía. Canto I. Poema 1)

#### **FUENTES DOCUMENTALES**

- BARRAL, Carlos (2001) *Memorias*. Barcelona. Península.
- BRENOT, Philippe (1998) El genio y la locura. Barcelona. Ediciones B.
- COSTAFREDA, Alfonso
   (2004) Poesía completa. Barcelona. Tusquets editores.
- CUBRÍA DE MIGUEL, Majo

   (1996) Alfonso Costafreda o la insuficiencia de la palabra. En Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su Generación Poética. Vol II. Zaragoza. Diputación General de Aragón/Departamento de Educación y Cultura.
- FERRÁN, Jaime
   (1981) Alfonso Costafreda. Madrid. Ediciones Júcar.
- GALLERO, José Luis (1989) Antología de poetas suicidas (1770-1985). Madrid. Fugaz Ediciones Universitarias.
- GIL DE BIEDMA, Jaime
   (1980) Después de la muerte de Alfonso Costafreda. En El pie de letra. Ensayos 1955-1979. Barcelona. Crítica.
- LÓPEZ ARNAL, Salvador
   (2005) El poeta de los límites y el filósofo de la modestia. En La insignia (revista electrónica). Disponible en <a href="http://www.lainsignia.org/2005/enero/cul">http://www.lainsignia.org/2005/enero/cul</a> 043.htm
   [Consulta: 19/04/06]

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (2005) Manual de literatura española. T. XII. Posguerra: introducción y líricos. Pamplona. Cénlit ediciones.

#### - PEÑA, Carmen

(1996) La cosmovisión simbólica de Alfonso Costafreda. En Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su Generación Poética. Vol II. Zaragoza. Diputación General de Aragón/Departamento de Educación y Cultura.

#### - ROVIRA, Pere

(2006)

La personalidad poética de Alfonso Costafreda. Documento en línea. Disponible en:

<a href="http://web.udl.es/dept/filcef/scriptura/roviracostafreda.html">http://web.udl.es/dept/filcef/scriptura/roviracostafreda.html</a>
[Consulta: 19/04/06]

# VISITA A LA JOVEN POESÍA ESPAÑOLA (UNA MIRADA A CUATRO VOCES RECIENTES)

Para Carmen Ruiz Barrionuevo

Un país no llega a conocerse por completo si no entramos en contacto con su geografía espiritual. La poesía, palabra emergida de eso que llamamos el alma del escritor (quien, a su vez, es sismógrafo de su tiempo), nos permite un acercamiento más certero a la cartografía anímica de una nación. Y si el poeta es joven, bisoño, de reciente data (que no precisamente tiene esto que ver con fechas o datos historiográficos simples), si se trata de la llamada "joven poesía" de un territorio demarcado por aquello que nos habla de un país, entonces la visita al lugar cobra nuevos matices de comprensión.

Mi reciente viaje a España, cuya base de operaciones quiso el azar que fuese la ya mítica ciudad de Salamanca, en la Castilla profunda, me permitió penetrar de inmediato en el mundo de sus letras. Se respira en sus calles, amén de en las edificaciones antiguas y modernas que conforman su venerable Universidad, toda una historia vinculada a una palabra (la palabra) conocedora de la vida, la que permite acceder a una interpretación del mundo con mirada oblicua, que —diríamos- es la mirada más precisa, aunque suene paradójico. Los colegas (profesores y compañeros que pronto compartirían la dádiva de la amistad) de inmediato pusieron en mis manos, a través de la recomendación íntima o del juicio profesional, una serie elitista de poetas que, desde entonces y por ese simple acto de camaradería lírica, pasarían a formar parte de esa pléyade que irremediablemente nos acompañará hasta el final del camino, y quizás más.

De mano sabia (la de la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo) vino a parar delante de mis ojos la antología Poesía en Salamanca que, a propósito de los 250 años de su entrañable Plaza Mayor, editara la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura en el 2005. Las páginas preliminares, sentida introducción de la Profesora Carmen, nos conduce por las callejuelas de la ciudad que van a dar en el microcosmos de la Plaza, pero también en las palabras de sus poetas. Desde Diego de Torres Villarroel (1693-1770) hasta Aníbal Núñez (1944-1987), vamos desandando un camino empedrado por humildes. desconocidas y gastadas piedras, así como por otras más lustrosas, con la pátina que otorga el prestigio, la fama. Nombres, pues, como los de Gaspar Melchor de Jovellanos, José de Espronceda, Don Miguel de Unamuno, José María Gabriel y Galán y Carmen Martín Gaite, hallan lecho en las páginas de esta edición. Desde el exaltado romanticismo hasta los aires renovadores del ya pasado siglo XX, vamos haciendo la antesala a un par de poetas novísimos residenciados en la ciudad y nativos de la provincia: Juan Antonio González Iglesias y María Ángeles Pérez López. Esta última fue la amable puerta de entrada a una historia de reciente data que, luego, andaríamos en solitario, de la mano del azar y la buena providencia.

España es un país desconocido o, a lo sumo, sólo atisbamos algunos caracteres mediante las hendijas que nos ofrece su poesía. Algunos poseen filtros que permiten acceder a su conocimiento por medio de las disciplinas más

diversas: la historia, la ciencia, el arte, el deporte... Otros contamos con la dicha de que en la rejilla del sumidero que conforma nuestra mente, se atascan palabras ladinas, esquivas, sesgadas... extrañas. Algunos, quiero decir, tenemos la suerte de entrarle a un país por el aeropuerto donde despegan y aterrizan las imágenes del poema.

### La pelvis que va siendo...

Llama el destino a la puerta y, así, por el visillo observamos a una mujer lánguida, austera, de palabra suave y de suaves tonos. Detrás de esa amable figura se oculta un torbellino de vocablos duros, ásperos, arraigados en la entraña del humano ser que se desprenden en rítmicas ondulaciones y llegan hasta nuestros oídos a pesar de la lectura silenciosa. María Ángeles Pérez López es oriunda de Valladolid y del año 1967. Reside en Salamanca, donde ejerce funciones docentes, dictando, entre otras diversas cátedras, la de Teatro Latinoamericano, e investigando minuciosamente la palabra poética venezolana, sobre todo a través de sus voces femeninas. En su haber destacan unos cuantos títulos de poesía: Tratado sobre la geografía del desastre (México, 1997), La sola materia (Alicante, 1998), Carnalidad del frío (2000), La ausente (Cáceres, 2004), Libro del arrebato (Plasencia, 2005) y Materia reservada (Caracas, 2006).

La poesía, no cabe duda, es una forma de autoconocimiento. Por tanto los pasillos que recorre un poeta tienen algo de iniciático en la comprensión del propio ser. Esto vale tanto para quien lee, cuanto para el que escribe. Y cuando quien traza el verso es mujer, esa cualidad del espíritu que encarna en la contrapartida, la expresión de la feminidad, en sus tres estadios (la doncella, la mujer y la madre), es una veta que no puede soslayarse. Hay esfuerzos enormes por no diferenciar la escritura de mujer de la del hombre. Vale que ambos poseen la misma profundidad, artes paralelos en logros, pero es tonto tratar de ocultar las diferencias en cuanto a la manera de concebir el mundo. Pérez López no escapa a estas afirmaciones. Y, apoyándonos en las conversaciones que hemos sostenido, tampoco creo que ella trate de negarlo. Sus textos, justamente, hablan desde un yo femenino que se reconoce como tal, aunque no se comprenda de un todo. Una voz, pues, femenina, escudriñadora de su propia naturaleza. El tropos, la imagen, la metáfora, el símbolo, acuden para revestir una esencia que intenta explicarse y explicarlo todo desde su mirador. La ventana, le hendidura, el "ojo mágico" a través del cual se observa lo que acontece y le acontece, son el instrumento y el medio por el cual se accede al mundo propio y externo.

"La pelvis que asegura lo que soy", "yo misma me escondo en mi memoria", "quiero ser una niña y volver hasta el vientre", "En la mía (se refiere a su historia) estoy sola como siempre", "Hazme aérea, volátil, vaporosa", leemos en las líneas de Carnalidad del frío. Habla desde un yo femenino y se refiere a sí misma como tal. Es la hablante del poema, sombra extendida de la autora real, que no se enmascara más que en la palabra, pero sólo para desnudarse, ofrecerse en paradójica actitud. Otro tanto debe afirmarse de sus otros libros. Muta el hilo conductor de cada volumen. Del frío se pasa a la ausencia, de ésta al arrebato, de tal condición a lo que se resguarda de la

intemperie de las publicaciones. Siempre lo mismo, buceadora de su propia naturaleza, oteadora de horizontes que hablan o niegan lo porvenir, María Ángeles Pérez López dice de sí, de su carne y de su espíritu, de su locura y su sosiego latiente.

Por las mañanas marcho a cazar el bisonte, me cubro con la piel primera de mi mundo, las flechas son del hombre que acompaña su sueño y lo acompasa con el mío, él marcha por su lado y su vereda para escribir su parte de la historia. En la mía estoy sola como siempre. oliendo el miedo atroz y ese reguero de huellas que conducen al combate. Esas otras mujeres no cazaban -las que miran desde antes y sonríen-, alentaban el fuego y su evidencia ocultas en la sombra de su vientre. maternas y cubiertas de maíz. Pero ahora los tiempos son distintos. la tribu no conoce la memoria. he aprendido las marcas del venablo y entonces hago mío el sufrimiento de atrapar, de arrojar al animal hasta su muerte escrita desde siempre y llevarlo arrastrando, desollada. también yo desteñida de su sangre. Cuando vuelvo a la tarde me siento a llorar porque advertí que el miedo es infinito, y traigo roturadas sobre el rostro las mías, las heridas de la lucha. Soy responsable entonces de un pedazo inmenso del dolor en la contienda, de que cumplan su plazo algunas leyes como la universal ferocidad. de un trozo de la carne y de la lágrima con que el bisonte sirve mi sustento. (De Carnalidad del frío, 2000)

# El músculo y el cerebro...

Nunca sabremos qué tanto se alimenta la vida de la ficción. De lo que sí tenemos seguridad es de que muchas veces esta última se nutre de sí misma,

una y otra vez. Si una verdad como un templo es que el poeta refiere en sus textos lo que la realidad le va dictando, no lo es menos que en más de una ocasión la literatura misma es fuente para sí propia. También podríamos dividir la vida en aquella que sufrimos realmente y aquella otra que experimentamos en nuestro ejercicio laboral diario. Así, la poesía de **Juan Antonio González Iglesias** (Salamanca, 1964) deviene un juego constante entre lo vivido a través de las lecturas y lo que llamaríamos la experiencia propia con la realidad.

En una entrevista de hace un par de años, el poeta afirmaba el valor de la poesía ante la cultura de masas, reforzando la tesis que sostenemos ya que opone, de soslayo, lo elitista ante lo masificado. Es la poesía, la literatura, pues, fuente cierta para ella misma. Lo libresco es experiencia de vida, porque entra por los ojos, pero también trasiega la piel. Se ha anotado, en alguna oportunidad, que la poesía debe escribirse en el idioma en que te ocurren las cosas. Una lectura restringida verá el término "idioma" como la lengua, una lectura más avezada, más abarcadora, entenderá la palabra como "código". La literatura lo es y muchas veces lo que vivimos o sufrimos proviene de ella. La contribución de González Iglesias al vasto mundo de la poesía española, a su tradición, se encuentra recogida en los siguientes títulos: La hermosura del héroe (1994), Éste es mi cuerpo (1997), Vayamos hacia el norte, aunque sea dando la vuelta por el sur (2001), ¿Qué consideración nos merecen quienes han cometido atentado contra la belleza del mundo? (2002), Un ángulo me basta (2002), Olímpicas (2005) y Eros es más (2007), con el obtuviera el XIX Premio Internacional de Poesía de la Fundación Löewe, uno de los más prestigiosos que se otorgan en territorio español.

En versos de fina factura, el poeta salmantino hace de la poesía no sólo expresión profunda del alma, sino que incursiona en terrenos del ejercicio poético. ¿A qué viene semejante afirmación? Muchos de sus poemas, indudablemente impregnados por el hálito de la interioridad, son el resultado del texto pensado, razonado, creado en ejercicio de escritura. Un libro cómo Olímpica es ejemplo claro de ello. Viene la idea como iluminación, luego el trabajo intelectual para la creación, aprovechando la facilidad para la imagen y, posteriormente, la consabida labor de carpintería. Cincelar hasta hacer brotar en palabras la emoción que se quiere mostrar. Producto de la observación, casi diríamos, científica, estos versos vienen a demostrar lo acotado: "No sabemos muy bien cómo se mueven / los dioses. No se dejan / últimamente ver. (...) / Más bien se moverán / como estos dos que vuelan / -salto sincronizado masculino- / desde un trampolín único / y el aire los espera y el agua los espera / azul y más azul"...

#### NO SABEMOS

No sabemos muy bien cómo se mueven los dioses. No se dejan últimamente ver. Pero podemos hacernos una idea: no como los pesados sacerdotes

de las tres regiones reveladas.

Más bien se moverán
como estos dos que vuelan
-salto sincronizado masculinodesde un trampolín único
y el aire los espera y el agua los espera,
azul y más azul.
En cuanto a nuestros dioses,
si deciden volver,
estamos preparados para reconocerlos.
(De Olímpicas, 2005)

#### Del ojo a la boca...

0000000000

Dueño de una suerte de antipoesía, más por las aristas que presenta su estilo, sin pretender alcanzar las ambiciones del chileno Nicanor Parra, el trabajo de **Manuel Vilas** (Barbastro, 1962), discurre entre una suerte de desesperanza, o rabia por ésta, y un ambiente que así le agobia, así le permite emprenderla en contra de él a través sus poemas. El espacio urbano, sobre todo el de su Zaragoza que le acoge y delimita, trasciende los simples linderos del telón de fondo y logra convertirse en organismo vivo que acecha en su trabajo.

Puede afirmarse que, además de poeta, ejerce labores de narrador, aunque más bien parecen ser dos caras de una misma escritura. En sus poemas encontramos sustratos narrativos y en sus relatos una imagen poética que no le abandona por más que se sacuda las manos. El barro que se desprende de éstas va a conformar las islas (tal como el otro dios hizo con la Grecia insular), para dar origen a unas pequeñas sociedades de palabras que provienen de un tronco común. Su poesía se encuentra en sus libros publicados *El cielo* (2000) y *Resurrección* (2005). Su trabajo narrativo está recogido en su libro de relatos *Zeta* (2002), su novela *Magia* (2004) y, su más reciente producción, *España* (2008), a la que algún crítico tildara de "nueva gamberrada", a falta de mejor término definitorio de esa orgiástica escritura que le caracteriza.

Si la modernidad debe definirse por la presencia del elemento urbano (en físico y espíritu), entonces su poesía puede señalarse como tal. Posmodernidad, quizás griten los entendidos. En fin que no para definiciones emprendemos estos comentarios aunque alguna se nos escape de la pluma. La prosa y el verso, la línea poética, se entremezclan en las páginas de sus libros que nosotros, él mismo, acusaríamos de poesía. Fragmentos de misivas, diarios, poemas, relatos líricos, deambulan ante los ojos de un lector que, lejos de desesperarse sigue su rol siempre buscando más y "qué será lo que veremos ahora"... El país, la ciudad, sus habitantes, el hombre de a pie, sus escritores, el mundo a través de sus artistas, la calle que se encuentra ante los ojos del autor que denominaríamos real, las tiendas, restaurantes de comida rápida, los lavabos, los coches, las modas... todo se resuelve en una especie

de aleph borgiano que nos obnubila no por lo fantástico que lo atraviesa sino, al contrario, por una realidad tan real que nos acerca al vértigo.

Así, desde una mirada nunca lo bastante serena ni lo bastante advertida del poeta que entra al McDonald's de la Plaza España de Zaragoza para descubrir que el socialismo que tanto buscamos por estos lares ya lo han conseguido los gringos en una suerte de ascesis inversa, hasta la presencia del mismo autor ficcionalizado en el poema en el que conduciendo su coche por la autopista de San Sebastián se siente atraído por la visión del mar y se desvía y entra en bautismal acto, siempre bizarro, para gritar y exigir explicaciones al mundo, desde una y otra situación inventada o vivida, asistimos en su poesía a esa gamberrada de la que se hablara, vale decir, al escepticismo vuelto ternura, como lo sugiriera el jurado que le otorgara a *Resurrección* el XV Premio Internacional de Poesía "Jaime Gil de Biedma".

#### MACDONALD'S

Estoy en el McDonald's de la Plaza España de Zaragoza, haciendo la cola gigantesca, con los ojos clavados en los carteles de los precios, el dinero justo en la mano derecha, billetes arrugados.

Estoy ahora en el piso subterráneo, arriba fue imposible.
Estoy sentado al lado de un niño negro que tiene en su mano una patata amarilla untada de ketchup muy rojo:
Santísima bandera del otro mundo, el niño negro que resplandece, .mi hermano ciego
El niño está solo, no bebe, no le llega para la Cocacola, sólo patatas.
Sólo patatas, sólo patatas, esa desgracia, esa soledad idéntica a la mía, ¿no lo entiendes?, sólo llega para las patatas, y está sentado, quieto, en su trono, la negritud y el niño, en el trono, allá, allá, en ese trono radiante.

MacDonald´s siempre está lleno.
Es el mejor restaurante de Zaragoza,
una alegría despedazada nos despedaza el corazón:
Por tres euros te llenan de cajas, de vasos de plástico, de bolsas,
de pajitas, de bandejas.
Es el mejor restaurante del mundo.

Es un restaurante comunista. Rumanos, negros, chilenos, polacos, cubanos, yo mismo, aquí estamos, abajo, al lado de un muñeco, al lado de un cartel que dice "I'm love it".

Tengo una bota encima de un charco de un helado de nata deshecho. Miro la nata comerse el tacón de mi bota. Una nata blanca, despedazada.

Arde el sol sin tiempo, bulle la mano sucia.

A mi lado, una niña de veinte años le dice a un tío de diecisiete que no le importaría hacérselo con él. Con él, con él, un eco negro. Y ríen y tragan patatas fritas.

Y yo trago patatas fritas.

Y dos maricas están enfrente comiéndose

la misma hamburguesa goteante,

cada boca en un extremo, y se manchan y

se muerden.

Y tragan patatas fritas. Y se besan. Y se tocan.

Y se despedazan.

En Londres, en París, en Buenos Aires, en Moscú, en Tokio, en Ciudad del Cabo, en Tucson, en Praga, en Pekín, en Gijón, somos millones, la tarde harapienta, el dolor en el cerebro, la comida, millones en miles de subterráneos esparcidos por la gran tierra de los hombres.

Estoy en paz aquí con todo: barata la carne, barata la vida, baratas las patatas.

Me siento Lenin. Soy Lenin, el marica inusitado, el gran hereje, el loco supremo, el hijo de la última mano miserable que tocó el monstruoso corazón del cielo.
Si Lenin volviera, MacDonald's sería el sitio, el palacio sin luna, el gusto de las reuniones clandestinas.

Algo importante está sucediendo en este subterráneo del MacDonald´s de la Plaza España de Zaragoza,

> pero no sé qué es. No lo sé.

De un momento a otro, vamos a arañar la felicidad: el niño negro, los novios, el muñeco, la nata del suelo, mis botas. Botas nuevas, de piel brillante, con la punta afilada en señal de muerte. En MacDonald´s, allí, allí estamos.

Carne abundante por tres euros.

# La sangre bajo el asfalto...

Conocí (verbo ambicioso para lo que deseo expresar) el trabajo de Kirmen Uribe (Ondarroa, Vizcaya, 1970), a través de una excelente conferencia-recital que diera el Profesor Jon Kortazar en Salamanca. Se

trataba de una especie de alter ego hablando también, en otro espacio y en otro tiempo, de la poesía de los noventa, tal y como lo hiciéramos en su oportunidad acá en la otra orilla. Pero Kortazar se refería, igualmente emocionado, a la lírica vasca. Presentaba su libro *Montañas en la niebla* (2006), una antología comentada, una selección antológica con estudio crítico, de seis jóvenes poetas vascos. Entre todos, destacó por mucho el trabajo de Uribe.

Autor de varias publicaciones de diferentes géneros (narrativa, literatura juvenil, teatro, ensayo, etc.), en poesía, además de algunas ediciones de carácter colectivo, hasta el momento tiene editado, que sepamos, su libro *Mientras tanto dame la mano* (2004), que vio la luz gracias, y una vez más, al trabajo editorial de Visor. Se trata de una publicación bilingüe (euskeracastellano) con un esfuerzo de traducción en el que intervienen, además del mismo Uribe, Gerardo Markuleta y Ana Arregi. En el prefacio a este libro, su autor confiesa su gusto por el trabajo pictórico de Caravaggio; sobre todo por su inclinación al detalle. Otro tanto puede decirse de la poesía de Kirmen Uribe. El detalle, pero también el mito que subyace (detalle éste también) en la realidad del poema o en la realidad real, son quizás los logros más evidentes de su trabajo lírico.

Hay que advertir que quizás la mente de este joven poeta sea un torbellino de referencias. Su trabajo de traductor (de otros idiomas al euskera) parece no tener otro que se le equipare. La labor es tan excelsa que la obra (o parte de ella) de poetas tales como Carver, Szymborska y Plath, cuentan con sus versiones en territorio vasco. Si un trabajo alcanza el aporte que pueda hacer a una lengua la poesía, éste es el de traductor de poesía. Necesariamente, y debido a la seriedad con la que asume su oficio de "versionador", las fuentes con las que se afana deben nutrir su propio ejercicio lírico.

Son, definitivamente, muchas las corrientes que nutren al poeta y todas subyacen bajo su palabra, fluyen en la sangre, soplan con los vientos y son trasegadas a través de los siglos hasta el momento presente del poema. El hombre es un pueblo. Bajo el pueblo, dice el poeta, corre un río. En la plaza, sentados, somos palpados por aires de otros tiempos y otros espacios. La palabra es lugar de encuentro... "En otro tiempo hubo un río aquí, / donde ahora hay bancos y losetas. (...) En cada uno de nosotros hay un río oculto / a punto de desbordarse. (...) Un viento del Oeste azota los chopos"... EL RÍO

En otro tiempo hubo un río aquí, donde ahora hay bancos y losetas.
Hay más de una docena de ríos bajo la ciudad. si hacemos caso a los más viejos.
Ahora es sólo una plaza en un barrio obrero. Y tres chopos son la única señal de que el río sigue ahí abajo.

En cada uno de nosotros hay un río oculto

a punto de desbordarse. Si no son los miedos, es el arrepentimiento. Si no son las dudas, la impotencia.

Un viento del Oeste azota los chopos.
La gente avanza a duras penas.
Desde el cuarto piso una mujer mayor está tirando ropa por la ventana: tira una camisa negra y una falda de cuadros y un pañuelo de seda amarilla y unas medias y aquellos zapatos que llevaba el día de invierno que llegó del pueblo.
Unos zapatos de charol, blancos y negros.
En la nieve, sus pies parecían avefrías congeladas.

Los niños echan a correr tras la ropa. al final, ha sacado su vestido de boda, se ha posado sobre un chopo, torpemente, como si fuera un pájaro grande.

Se oye un gran ruido. Se asustan los transeúntes. El viento ha arrancado de cuajo unos de los chopos. Las raíces del árbol parecen la mano de una mujer mayor, que espera que cuanto antes otra mano la acaricie.

#### Coda

La joven poesía española debe entenderse, necesariamente, ubicada en la última década y media; es decir, la de los poetas nacidos a partir de los sesenta (España también tuvo sus sesenta, ¡cómo no!), pero que publican a partir de los noventa su primer libro. Hay más voces aparte de las mencionadas acá, por supuesto. Por lo tanto, el lector versado en esta poesía podría echar de menos nombres más sonados tales como los de Carlos Marzal, Aurora Luque, Jorge Riechmann, Vicente Valero, Vicente Gallego, Almudena Guzmán, Álvaro García o Luis Muñoz, por sólo mencionar algunos. Mas estos autores y otros ya publicaron su primer libro de poemas en los años ochenta. Se preguntarán "¿y qué pasa con ello?" Pues nada, no pasa nada. Supongo que toda investigación que aluda a la organización temporal (el vocablo "joven" lo hace), precisa de fechas. Los noventa tuvieron sus particularidades sociales, políticas, económicas, culturales, y es en esa década (justo la anterior a ésta en que escribirmos), en la cual los poetas acá antologizados hacen público su primer trabajo de esta naturaleza.

Habrá también quien recuerde nombres que deberían encontrarse acá según los criterios expuestos, pero sólo quisimos incluir aquellos cuya obra entera llegó a nuestras manos. Ya Miguel d'Ors había referido "un número considerable de poetas" a comienzos de los noventa. Así que, seguramente,

nos quedamos muy cortos con la selección. Pero las razones ya están expuestas.

Otros nombres a considerar, además de los acá ofrecidos, indudablemente son los de Elena Medel, Ángel Paniagua, Juan Bonilla, Yolanda Castaño, José Luis Rendueles y Carlos Pardo. Todos estos autores son herederos de una tradición que se funda en la ruptura, que va desde los novísimos, pasando por la poética del silencio, el neoerotismo, la poesía de la experiencia, la otra sentimentalidad, el neomodernismo, la nueva épica, la renovada conciencia social, y tantos etcéteras como términos hayan sido acuñados por la crítica española especializada (que no es nuestro caso). A falta de la distancia necesaria para observar la poesía más reciente que se publica en España, se perfilan las sombras de una temática que canta a la realidad cotidiana y hace alardes del individualismo que caracteriza a buena parte de nuestra humana raza, el poema se contamina de los signos de la urbe y los nuevos tropos cultivan una sensibilidad de aparente trivialidad y miradas hechas al descuido. Cada libro que cae en nuestras manos ofrece a los ojos horizontes inciertos, lejanos incluso en el tiempo, amén del espacio.

Queda, pues, la presente muestra para la consideración de quien esto lea. Un cuarteto de voces digno de tomarse en cuenta para trazar la utópica cartografía de la joven poesía española.

## **BREVE MUESTRA ANTOLÓGICA**

# María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967)

Por la casa se ensanchan los olores de la ropa tendida y empapada, temblorosa del cierzo del invierno. del viento, de su filo, de su diente. Y el olor del jabón, del aqua prieta se mezcla al del café, al del pan que recuerda en cada miga la mies resplandeciente en su color. el agrio de la leche detenida o el azúcar sin nombre ni destino, privada del aroma en cada grano y que sólo en contacto con la húmeda lengua desata la memoria de la caña. Los olores se mueven a su gusto como si fuera suya la casa por donde andan, traspasan las puertas, las paredes. la hostil separación de los biombos, juguetean al tiempo de enlazarse en grupos más o menos imposibles. y es cierto que se llevan los pesares

en su fragilidad y en su figura, en el trazo volátil del aroma que aviva nuestra propia remembranza. Es cierto que nos quitan la dolencia, como dijera Estrella, como pude sentir cristalizada en aquella palabra seguida en el olfato, palabra minuciosa e insobornable que palpita en los dientes y abre las aletas nerviosas, del corazón, de la nariz. (De *La sola materia*, 1998)

Hay días en que la luz querría borrar el signo de la sangre cotidiana un viernes cualquiera de ceniza en que un barrendero recoge una paloma que está muerta en la calle, caída sobre sí. No le tiembla la mano al empujar el cuerpo y su perfume con preciso inquebrantable movimiento de muñeca, y yo miro temblando el gesto elemental de arrastrar de alejar lo carnal si no lo es, si perdió la preciosa trabazón con el pálpito, su atadura solemne con la vida. Mientras cae a su muerte yo miro esa paloma alejada de sí, oscurecida por el tiempo en que deja el hueco de la especie, aterida en el suelo de cemento, su corazón profundo, tan tempestuosamente animal como el mío, tan innoble.

El día trae la marca de su herida. (De *El Ángel de la Ira*, 1999)

Por las mañanas marcho a cazar el bisonte, me cubro con la piel primera de mi mundo, las flechas son del hombre que acompaña su sueño y lo acompasa con el mío, él marcha por su lado y su vereda para escribir su parte de la historia. En la mía estoy sola como siempre, oliendo el miedo atroz y ese reguero de huellas que conducen al combate. Esas otras mujeres no cazaban las que miran desde antes y sonríen, alentaban el fuego y su evidencia ocultas en la sombra de su vientre, maternas y cubiertas de maíz.

Pero ahora los tiempos son distintos. la tribu no conoce la memoria, he aprendido las marcas del venablo y entonces hago mío el sufrimiento de atrapar, de arrojar al animal hasta su muerte escrita desde siempre y llevarlo arrastrando, desollada. también yo desteñida de su sangre. Cuando vuelvo a la tarde me siento a llorar porque advertí que el miedo es infinito. y traigo roturadas sobre el rostro las mías, las heridas de la lucha. Soy responsable entonces de un pedazo inmenso del dolor en la contienda, de que cumplan su plazo algunas leves como la universal ferocidad. de un trozo de la carne y de la lágrima con que el bisonte sirve mi sustento. (De Carnalidad del frío, 2000)

Dos piernas, dos rodillas, dos tobillos, los dedos diminutos de los pies que son tan parecidos unos a otros y suman sus falanges en parejas, los huesos semejantes, sucedidos y su contaduría vertebral para escribir el peso o el fulgor son nómina y carbón en papel copia, perfecta simetría con que el cuerpo busca no estar tan solo y se consuela del lunes y su abrazo envenenado. Por eso se acompasa en paridad. escruta sus meninges, sus alardes, su tiempo entristecido y concluyente y cuentas sus costillas mientras gime, porque es inmensa la llanura sola y el sol está tan lejos como el mar. El día en que nos faltan los afectos, palabras olvidadas como trébede. justicia, lapicero o resplandor, cuando estalla la flor de la torpeza y aroma los manzanos al troncharse, el cuerpo se conforma como puede. busca su concordancia, su acomodo para la ley de las compensaciones y balancea su peso duplicado por el estrecho beso de lo dual. Tan sólo los impares desiguales -el sexo, el corazón o la cabezarevientan en su plomo solitario, reclaman con ardor para la sed

y exigen de algún modo compañía, un canto en que se enreden otras voces haciendo más liviano el universo. (De *La Ausente*, 2004)

La mujer pinta sus pies de rojo y se descalza. Bajo su ropa, el cuerpo es transparente y lo atraviesa el tiempo y sus cristales. Cuando se mueve ausente de sí misma y se disuelve blanda en el acopio del vértigo que trae la atrocidad. se borran los colores de su cuerpo. medusa oleaginosa e invisible que precipita el agua y el dolor soltando en escorpiones la mañana. Por eso se rebela contra el blanco, inventa otro mar rojo y su prodigio, el corazón abierto y mercurial. Con la sangre rojísima y alegre de la barra encendida de carmín pinta un hígado tierno en el exacto milimétrico lugar para su hígado. Sobre el pulmón dibuja otro pulmón. el hueso peroné sobre su pierna y sobre ella, un bisonte que no muere. Para la aorta, un hilo delgadísimo por el que corren potros y hematíes. en la yema del dedo principal un caracol valiente y diminuto que avanza de aeropuerto en aeropuerto y jibariza el miedo, los desastres. Y en la matriz, el mar y sus campanas. Sobre su cuerpo blanco de dolor. translúcido en el tiempo desolado de las flores que mueren sin aliento. pinta un cuerpo completo, enrojecido como un sol vegetal e imprescindible. (De Libro del arrebato, 2005)

## Juan Antonio González Iglesias (Salamanca, 1964)

ALGUIEN ME HABLA DE UNA BIBLIOTECA para Agustín Ramos Guerreira

Alguien me habla de una biblioteca que ya está proyectada. El arquitecto es portugués y minucioso. Un cubo abierto por un lado. Los cristales solares. Geometría en los espacios donde algún día estudiaré con todos estos ascetas y estos animales fabulosos. Los planos están lejos en otro mundo. Hay sensualidad en el contrato: el arquitecto quiere diseñar él los muebles, las taquillas hasta el último útil. Armonía cuánto cuidado para no romperte. Cuánta belleza en lo que no está hecho, en lo que todavía puede hacerse bien. Cada obra de arte concebida con tanta precisión es una forma de humildad y optimismo. Hacia ella va mi difusa esperanza cosmológica esta mañana, en este bar ruidoso. Alguien me habla de una biblioteca y yo siento el placer de las cosas futuras. (De Un ángulo me basta, 2002)

#### EL HOMBRE DE LOS ÁRBOLES

El hombre de los árboles comparte con nosotros más del noventa y siete por ciento de su código genético. Sus actos primordiales son conseguir comida, aparearse y dormir en las ramas a la sombra. Apenas tiene tiempo para una vida social innecesaria. De manera indistinta habitan en parejas o solitarios pero siempre en la altura de la selva. Los indígenas dicen que los machos adultos tratan violentamente a sus retoños. La cámara demuestra que no es cierto y que incluso copulan en familia.

Este ejemplar maduro suele escaparse solo, sin motivo aparente durante varios días. Tiene brazos ocho veces más fuertes que los de un campeón de boxeo. Por eso cuando vuelve saluda con cuidado a los demás los toca incluso con delicadeza. Se tiende a descansar cada cincuenta metros. Su dieta se compone de alimentos muy simples. Comunica emociones inmediatas La selva se convierte en un espacio de infinitos espacios para sus pies prensiles.

La voz en off resume: es la serenidad de los orangutanes. (De Un ángulo me basta, 2002)

#### CONTRA DERROTA

La derrota ya tiene suficientes enamorados. Este día feliz del centro del verano les plantaremos cara. Pidamos una tregua también para el lenguaje durante quince días. un rayo de luz clásica sobre todas las cosas y que los agoreros no malogren este precario triunfo de la naturaleza. Que ninguno profane estos cuerpos manchándolos de miedo, de muerte o de miseria. Yo celebro su gloria juntando estas palabras, con una simple coca cola classic y una lata de almendras naturales de los valles de aquí, de California. (De Olímpicas, 2005)

#### NO SABEMOS

No sabemos muy bien cómo se mueven los dioses. No se dejan últimamente ver. Pero podemos hacernos una idea: no como los pesados sacerdotes de las tres regiones reveladas. Más bien se moverán como estos dos que vuelan -salto sincronizado masculinodesde un trampolín único y el aire los espera y el agua los espera, azul y más azul. En cuanto a nuestros dioses, si deciden volver, estamos preparados para reconocerlos. (De Olímpicas, 2005)

#### IN JOYFUL MEMORY

En alegre memoria. Que no haya nada más que alegría en la memoria

de Duncan Charles Kirkpatrick, que pasó sobre este mundo apenas veinte años. Love is stranger than death. Así creemos. Hemos cifrado nuestras esperanzas en una despojada certidumbre. Así escribimos., sin saber muy bien qué queremos decir, qué significan esas raras palabras, repetidas por las generaciones de los hombres. Qué consecuencias tiene en lo concreto. Pero es cierto. Es así. El amor es más. Y triunfará de modo misterioso. Así ordenamos que se grabe en bronce: el amor es más fuerte que la muerte. (De Eros es más, 2007)

## Manuel Vilas (Barbastro, Zaragoza, 1962)

#### MACDONALD'S

Estoy en el McDonald's de la Plaza España de Zaragoza, haciendo la cola gigantesca, con los ojos clavados en los carteles de los precios, el dinero justo en la mano derecha, billetes arrugados.

Estoy ahora en el piso subterráneo, arriba fue imposible.
Estoy sentado al lado de un niño negro que tiene en su mano una patata amarilla untada de ketchup muy rojo:
Santísima bandera del otro mundo, el niño negro que resplandece, mi hermano ciego
El niño está solo, no bebe, no le llega para la Cocacola, sólo patatas.
Sólo patatas, sólo patatas, esa desgracia, esa soledad idéntica a la mía, ¿no lo entiendes?, sólo llega para las patatas, y está sentado, quieto, en su trono, la negritud y el niño, en el trono, allá, allá, en ese trono radiante.

MacDonald´s siempre está lleno.
Es el mejor restaurante de Zaragoza,
una alegría despedazada nos despedaza el corazón:
Por tres euros te llenan de cajas, de vasos de plástico, de bolsas,
de pajitas, de bandejas.
Es el mejor restaurante del mundo.

Es un restaurante comunista. Rumanos, negros, chilenos, polacos, cubanos, yo mismo, aquí estamos, abajo, al lado de un muñeco, al lado de un cartel que dice "I'm love it".

Tengo una bota encima de un charco de un helado de nata deshecho. Miro la nata comerse el tacón de mi bota. Una nata blanca, despedazada. Arde el sol sin tiempo, bulle la mano sucia.

A mi lado, una niña de veinte años le dice a un tío de diecisiete que no le importaría hacérselo con él. Con él, con él, un eco negro.

Y ríen y tragan patatas fritas.

Y yo trago patatas fritas.
Y dos maricas están enfrente comiéndose
la misma hamburguesa goteante,
cada boca en un extremo, y se manchan y
se muerden.

Y tragan patatas fritas. Y se besan. Y se tocan. Y se despedazan.

En Londres, en París, en Buenos Aires, en Moscú, en Tokio, en Ciudad del Cabo, en Tucson, en Praga, en Pekín, en Gijón, somos millones, la tarde harapienta, el dolor en el cerebro, la comida, millones en miles de subterráneos esparcidos por la gran tierra de los hombres.

Estoy en paz aquí con todo: barata la carne, barata la vida, baratas las patatas.

Me siento Lenin. Soy Lenin, el marica inusitado, el gran hereje, el loco supremo, el hijo de la última mano miserable que tocó el monstruoso corazón del cielo.

Si Lenin volviera, MacDonald's sería el sitio, el palacio sin luna, el gusto de las reuniones clandestinas.

Algo importante está sucediendo en este subterráneo del MacDonald´s de la Plaza España de Zaragoza,

> pero no sé qué es. No lo sé.

De un momento a otro, vamos a arañar la felicidad: el niño negro, los novios, el muñeco, la nata del suelo, mis botas. Botas nuevas, de piel brillante, con la punta afilada en señal de muerte. En MacDonald´s, allí, allí estamos.

Carne abundante por tres euros.

#### MUJERES

No las ves que están agotadas, que no se tienen en pie, que son ellas las que sostienen cualquier ciudad, todas las ciudades. Con el matrimonio, con la maternidad, con la viudedad, con los golpes, ellas cargan con este mundo, con este sábado por la noche donde ríen un poco frente a un vaso de vino blanco y unas olivas. Cargan con maridos infumables, con novios intratables, con padres en coma, con hijos suspendidos. Fuman más que los hombres. Tienen cánceres de pulmón, enferman, y tienen que estar guapas. Se ponen cremas, son una tiranía las cremas. Perfumes y medias y bragas finas y peinados y maquillaje y zapatos que torturan. Pero envejecen. No dejan las mujeres tras de sí nada, hijos, como mucho, hijos que no se acuerdan de sus madres. Nadie se acuerda de las mujeres. La verdad es que no sabemos nada de ellas. Las veo a veces en las calles, en las tiendas, sonriendo. Esperan a sus hijos a la salida del colegio. Trabajan en todas partes. Amas de casa encerradas en cocinas que dan a patios de luces. Sonríen las mujeres, como si la vida fuese buena. En muchos países las lapidan. En otros las violan, En el nuestro las maltratan hasta morir. Trabajan fuera de casa, y trabajan en casa, y trabajan en las pescaderías o en las fábricas o en las panaderías o en los bares o en los bingos. No sabemos en qué piensan cuando mueren a manos de los hombres.

#### **LAVABOS**

Imagínate que estás en una comida importante, que has bebido mucho y te has hecho el gracioso porque con los tristes nadie queda a comer, te levantas, buscas el lavabo, te miras al espejo, te tiembla el alma. Imagínate en un bar, bebiendo muchas cervezas con amigos.

Entras en el lavabo, después de haber interpretado el icono de la puerta, donde sale un hombre con chistera, ¿qué hago en este mundo? Lavabos de gasolineras, de cines, de hospitales, pequeños lavabos de establecimientos ínfimos.

Lavabos de los bingos, de las autopistas, de los MacDonald's, de los colegios, de los bares de alterne, lavabos sin usar de El Corte Inglés, lavabos muy usados del Tanatorio de Torrero, lavabos a la intemperie del Coso de la Misericordia. Lavabos muy limpios últimamente en todas partes. Baldosas relucientes y fragancias que descienden de las rendijas del techo. Quemaduras encima de los secadores de aire caliente con tubo plateado. Jabones de fresa industrial que no hacen espuma y no lavan la carne de tus manos.

Espejos grandes. Mucha luz. Muchos vatios. Y lavabos de lujo con toallas de verdad y grifos gigantescos imitando a los grifos antiguos.

Y cuando estás allí, ¿en qué piensas?

En qué piensas en esos tres minutos en que te vence ese silencio

y queda suspendida la vida social, la alegría y los chistes, la máscara y la risa de los bares y de los restaurantes

y te metes allí, y coincides allí con un desconocido que te dice

"bienvenido a la oscuridad".

#### LITERATURA

Los pisos praguenses en que vivió Franz Kakfa, y sus corbatas negras y sus sombreros y sus zapatos. El pelo enjuto de James Joyce, cuya mano quemó Dublín. Los amantes de Luis Cernuda, riéndose a sus espaldas. La esposa de Shakespeare, vieja y adúltera. Los ojos verdes y estrábicos de la enfermera jefe de la clínica en que murió Nietzche. La mano de mujer que cogió los botines de piqué de Ramón María del Valle-Inclán y los arrojó por la ventana. La sífilis saltarina que Gustavo Adolfo Bécquer paseó por Madrid. La sífilis idéntica pero paseada por París de Charles Baudelaire. El padrenuestro que reza el fantasma Rimbaud en una morgue de Marsella y Dios que se hace el sordo. El padrenuestro que reza Jorge Manrique antes de en soltar la mano de su padre muerto. La risa de Quevedo mientras evacúa en una esquina de Madrid, en tanto rebota el mundo en su vesícula como una piedra verde. La madre con gota de Flaubert. La autopsia de Larra, su joven cerebelo. La carne de la máscara de Fernando Pessoa. La foto del padre de Dostoievsky en la billetera de Lenin. La cabeza muy grande de Rubén Darío, tan grande como su miedo. Las sopas de ajo que marea todas las noches el Manco de Lepanto con la mano buena mientras se mira con discreción la mano ausente. Los cien kilos secos que Oscar Wilde exhibe por los cafetines de París con orgullo marchito. La mano que aúlla de Pablo Neruda. El cadáver de Cela servido con guarnición de ministros. El gran desfile de la soledad de todos los tiempos, la soledad y sus palabras, la literatura.

## AUTOPISTA DE SAN SEBASTIÁN

Manuel Vilas se duchó gastando un bote entero de jabón muy caro y al rato ya estaba en la autopista de San Sebastián, conduciendo y gritando, oliendo a jabón por todo su cuerpo y percibiendo ese olor a cada milésima de segundo, en una consciencia ensanchada que le ara{aba la piel negra, conduciendo y gritando; a las dos horas ya estaba en S. S., y ni siquiera entró en S. S., de repente ya estaba regresando a Zaragoza, conduciendo y gritando. Pero a los treinta kilómetros sintió el deseo de volver a ver el mar. "El puto mar", gritó Manuel Vilas, hablando siempre mal, insultándolo todo, por culpa del odio, por culpa de *El final de los tiempos avanzando hacia nosotros*. Y a los quince minutos estaba con los pies en el agua. Y miró al cielo y dijo "mátame si sabes, oh, soy inmortal, oh, soy el puto Wordsworth, el del preludio" y Manuel Vilas rio y estuvo riendo toda la tarde hasta que decidió volver a Zaragoza, pero no quiso regresar en el último momento, y pensó conducir hasta Málaga, quería beberse una botella de Málaga Virgen en algún bar de extrarradio malagueño,

pensó en las autopistas, que le llamaban (ven ven hijodeputa gracioso Wordsworth ven ven te daremos un preludio inolvidable ven ven te enseñaremos el avance glorioso del final de los tiempos comiéndoselo todo), y ese dolor en el corazón de repente apareció otra vez, y desde el móvil llamó a su padre hola papá estás bien no lo sé, creo que no, creo que no estoy bien; dónde estás, ah, estoy trabajando mucho, ganando mucho, mucho, mucho dinero, ah, tanto dinero, dame un poco hijo si te sobra, oh, papá, no es tan fácil. No es tan fácil, tengo que matar a mucha gente todavía, no digas disparates, bueno, fantasmas, matar fantasmas, matar el gigantesco deseo que tu sangre condujo a la mía; ah, estás como siempre, muérete. Eres un verdadero hijo de puta, un loco, un maldito chiflado, y muerde el aire, muérdelo. Nada me sacia. Cuelga. Cuelga. Nadé en ese mar estúpido de S. S. Cúrame las heridas, aráñame pero ese mar es una maricona, no me tocó. Manuel Vilas viaja por las autopistas. No duerme porque ya no duerme, de modo que se pasa diez horas al volante como una máquina, la gran máquina de la soledad, y es feliz, rigurosamente feliz, porque come el aire de su coche; y llegó a Málaga y se fue de Málaga, estuvo en Málaga y bebió Málaga Virgen hasta que no pudo más, y pensó, pensó que le gustaría estar en Oporto frente al Atlántico, quemado. Y volvió a Zaragoza, oh, y ya no se detiene ni para comer. Ni come ni duerme. Sólo pone gasolina. Ojos rojos contra el gasolinero. El final de los tiempos viene a por nosotros, vuelve a decir. Estoy ardiendo. Mira qué fiebre. Esta adoración de la vida, esto, este hierro duro en la garganta, esta sed. Esta adoración, ponme gasolina a mí también. Y abría la boca, una boca gigantesca. (De Resurrección, 2005)

## KIRMEN URIBE (Ondarroa, Vizcaya, 1970)

EL RÍO

En otro tiempo hubo un río aquí, donde ahora hay bancos y losetas. Hay más de una docena de ríos bajo la ciudad, si hacemos caso a los más viejos. Ahora es sólo una plaza en un barrio obrero. Y tres chopos son la única señal de que el río sigue ahí abajo.

En cada uno de nosotros hay un río oculto a punto de desbordarse. Si no son los miedos, es el arrepentimiento. Si no son las dudas, la impotencia.

Un viento del Oeste azota los chopos. La gente avanza a duras penas. Desde el cuarto piso una mujer mayor está tirando ropa por la ventana: tira una camisa negra y una falda de cuadros y un pañuelo de seda amarilla y unas medias y aquellos zapatos que llevaba el día de invierno que llegó del pueblo. Unos zapatos de charol, blancos y negros. En la nieve, sus pies parecían avefrías congeladas.

Los niños echan a correr tras la ropa. al final, ha sacado su vestido de boda, se ha posado sobre un chopo, torpemente, como si fuera un pájaro grande.

Se oye un gran ruido. Se asustan los transeúntes. El viento ha arrancado de cuajo unos de los chopos. Las raíces del árbol parecen la mano de una mujer mayor, que espera que cuanto antes otra mano la acaricie.

#### **EL CEREZO**

00000000000000

Ha muerto el cerezo de casa, el que veíamos en flor desde la ventana, ¿te acuerdas? Tan frágil frente a ese mar inmenso.

El cerezo es un árbol delicado.
Me lo decía mi tío, ya sabes,
el que nos enseñaba dónde hacían sus nidos
las golondrinas.
El cerezo no suele vivir
más allá de veinticinco años.

El perro de casa también ha muerto. Bueno, lo mató el veterinario con una inyección. Enloqueció de la noche a la mañana. Al principio no quería salir de su caseta. Luego empezó a matar ovejas y a morder a los de casa.

Murieron poco después de que murieras tú.

### MALOS ESPÍRITUS

Me acuerdo de la vuela de mi madre. Ella sabía de almas errantes. Observando por la mañana las cenizas de la chimenea, distinguía si esa noche habían visitado la casa los espíritus malvados o los bienhechores.

Una noche, al volver del baile,

mi madre y sus hermanas la encontraron ante la casa. Les ordenó que no entraran, camisón y vela en mano, porque dentro andaba algún mal espíritu.

Esta mañana, entre las sábanas, he notado tu olor. Es el rastro de tu visita.

No sé si tu alma era de las buenas o de las malas. Por eso, repitiendo cuidadosamente los viejos ritos, he vuelto a poner la música que oímos ayer, y me he metido en la cama lentamente. He estrechado las sábanas contra mi cuerpo, acariciando mi piel, y he recordado, uno tras otro, todos los movimientos de ayer noche.

He sabido de tu alma. Sin ninguna duda, es de las malas.

### EL MURCIÉLAGO

Tengo un murciélago en el vientre.
Ha nacido de tu agua retenida, como las salamandras.
Duerme entre las paredes rojas de mi interior,
y noto cómo va engordando cada día.
Se despierta por las noches,
cuando se me oscurecen los pensamientos.
Y vuela y gira y chilla.

Puedo mover los brazos, puedo mover las piernas, pero no puedo controlar los músculos de mi vientre. Mi cerebro no es capaz de desalojar al murciélago.

En una habitación blanca me han vaciado las entrañas con un aspirador. Ahora soy una estatua de bronce en el parque, vacía por completo y quieta. Estoy más tranquila

y lloro.

#### ASCENSOR

Mi hermana y yo hemos vuelto al hospital un mes más tarde. Al entrar al hospital mirábamos nerviosos a uno y otro lado, como los peces rojos que llevan los niños en bolsas de plástico.

A la izquierda, la sala en que esperamos durante la operación. Allí pasamos también la última noche, junto a la familia que esperaba un niño.

Al final del pasillo, el ascensor.

Durante dos meses, dos veces al día, subíamos al quinto piso, a la sala de cuidados intensivos, cada día con miedo de lo que hallaríamos, cada día en busca de nuevas noticias.

Después de firmar los últimos informes, y a punto de salir, le he dicho a mi hermana al ver el ascensor: "¿Por qué no subimos? Igual todavía está allí en su cama, esperándonos".

Mi hermana me ha mirado fijamente. Tiene los ojos llorosos, pequeños como las fresas silvestres.

(De Mientras tanto dame la mano, 2004)

**BISAGRA** 

# VARIACIONES ECOLÓGICAS CON APÉNDICE: EL PAISAJE Y LA MÉTRICA COMO EVOCACIÓN EN LA POESÍA DE BASILIO TEJEDOR

A Basilio Tejedor B

Para Lina Rodríguez Cacho.

Hasta entonces nunca había descubierto aquella intuición de eternidad que se me mostraba de pronto al evocar la infancia y darle actualidad en otro círculo del Tiempo.

#### Ramón del Valle-Inclán

La lámpara maravillosa (1916)

Ironía de la era conquistadora de la informática, descontinuando, olímpica, a los héroes de la épica...

Basilio Tejedor

Con Diego de Losada (1998)

En el panorama de la lírica venezolana de finales del siglo XX, una voz aparece tímida, pero con particularísimas resonancias: se trata del poeta hispano-venezolano Basilio Tejedor Bernardino (1931-2004), quien con sus 68 años se arrojaba al ruedo de las publicaciones con *Variaciones Ecológicas con Apéndice*, amparado por el sello caraqueño Ediciones de la Casa de Asterión. Su poesía constituye un caso único en la lírica del momento, puesto que es la resultante de una combinación de elementos que van desde lo clásico (introduce marcas formales propias de la tradición hispánica), pasando por las vanguardias (imágenes que se presentan como propias, con toda su carga de ruptura), hasta llegar a lo que podríamos denominar el universo más propio del autor (combina los elementos anteriores en un nuevo concepto de modernidad que parte de su misma experiencia).

Basilio Tejedor es oriundo de Villafáfila, un pueblito de Zamora, conocido quizás por sus llanuras y descampados, y por ser uno de los reservorios naturales de aves más visitados por los aficionados a la naturaleza. Y hasta la fecha de publicación, sus poemas sólo habían aparecido en pocas revistas y periódicos venezolanos (*Poesía de Venezuela* y *Páginas Literarias*, del estado

Trujillo, que sepamos). Su vida, primero en manos de los abuelos (al fallecer los padres) y luego en la de lo sacerdotes claretianos, en sus seminarios, vino a dar con sus huesos a la Venezuela de los años cincuenta, donde permanecería (con intermitentes viajes a su tierra natal) hasta sus días finales en la que la enfermedad y la circunstancias hicieron que retornara por pocos meses a España. En enero del 2004 se le decreta un cáncer y el 19 de abril culmina su andar terreno en León.

Un dato importante de sus vicisitudes biográficas reside en que inicia sus estudios de licenciatura en la Universidad Central de Venezuela y los culmina en la Universidad Católica Andrés Bello, en la Escuela de Letras. Y, desde entonces, inicia una carrera docente, paralela a sus obligaciones sacerdotales, que lo llevará a impartir clases de latín y griego, redacción profesional y, sobre todo, de literatura clásica y española. Estos azares quisieron que este poeta se convirtiera en uno de los más firmes conocedores de la literatura clásica española, así como de la literatura venezolana, siendo una voz académica admirada y respetada por varias generaciones de alumnos (impartió clases en la UCAB por más de cuarenta años y, paralelamente, en las diversos postgrados de la Universidad de Los Andes, en los estados venezolanos de Mérida y Trujillo, y en la Universidad Central de Venezuela).

Sorprende, pues, a colegas, antiguos alumnos y amigos del Padre Tejedor (como mejor se le conocía), que en ese fin de siglo aparecieran sus primeros versos. A la pregunta de cómo sería la poesía de un hombre tan erudito, responde el libro objeto de nuestras palabras... libro que ya desde su título promete ser muy particular y arriesgado. En él, más que una colección de poemas, vamos a encontrar un corpus estructuralmente cuidado y particularmente extraño a los ojos de la poca crítica que pudo tener acceso al mismo. La delimitadísima tirada de ejemplares (apenas quinientos) y la extraña forma que nos ofrece (entre lo clásico y lo moderno), hicieron de su trabajo privilegio de unos cuantos y "prudente" silencio de la crítica... con oído acostumbrado por entonces al simple verso libre, y desconocedora de nuestra tradición lírica hispana y venezolana.

Como vate antiguo, la voz de Tejedor se funda en una búsqueda de respuestas ante lo desconocido y no precisamente ante la divinidad, sino ante un más allá que se resuelve en un transitar a través de las formas del lenguaje. Muchos ven en la obra de Tejedor a un sacerdote que escribe sobre asuntos religiosos, obviando lo que salta a la vista: el hombre-poeta para quien el tema teológico es apenas una cuestión más en el devenir de la palabra y los días...

Variaciones ecológicas con apéndice (Caracas, 1998) está estructurado en tres partes: "Variaciones castellanas", en la que asistimos a la infancia del poeta y sus primeros escarceos con Dios, la religión y la naturaleza (los campos de Castilla-León); "Variaciones venezolanas", en donde podemos verificar la experiencia vital de la madurez y la verificación de Dios en la naturaleza americana –visto en el paisaje llanero venezolano-; y el "Apéndice", un texto intitulado "Con Diego de Losada", personaje fundacional de la ciudad de

Santiago de León de Caracas, quien también era oriundo de Zamora, y en donde Tejedor hace gala de su propia concepción de la poesía de corte histórico.

El término variaciones es tomado del ámbito de la música v cada "variación", por tanto, sería una suerte de imitación melódica del tema. Y, justamente, de "Tema" (el poema que abre el libro) irá surgiendo una serie de claves que irán reapareciendo en cada una de las "Variaciones castellanas". Este texto, fundamentado en el verso libre, va a presentar lo que será una característica definitoria de la poesía de Tejedor: una intertextualidad basada en citas (de otros poetas, de la Biblia, en este caso), así como una interpolación de estrofas provenientes de la tradición. Capta la atención, casi de inmediato, la figura del cáliz o copón que forma lo que podríamos llamar la segunda estrofa. Los versos continúan siendo irregulares, pero la rima introduce musicalidad al texto. Más que de los caligramas de Apollinaire, seguramente esta figura obedece al conocimiento de los carmina figurata griegos, tradición conocida y estudiada por el poeta. El verso en griego -justamente-, traducido a pie de página, es una señal más de esta aseveración. En este "Tema", de evidente referencia religiosa, además de la búsqueda de Dios debemos notar otra búsqueda: la de la palabra, la revelación, la certeza... El niño que se evoca no podía buscar a Dios precisamente porque era eso, un niño. Seguramente el ingreso temprano al seminario (más por cuestiones de supervivencia que por vocación religiosa) hace pensar que esto sea así: "Yo no te buscaba. / ¿Cómo iba a buscarte? (...) / ¡Si era temblor apenas / el impulso vital de mi primer motor inmóvil!..." El juego paródico que se presenta en referencia al Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz, viene a confirmar lo que acá se afirma. Las paradojas (también las referidas a Antonio Machado y al Profeta Isaías) ofrecen una especie de tensión que busca mostrar los múltiples caminos que transita la voz de este poema introductorio.

Los poemas siguientes (cinco variaciones del Tema), ofrecen el mismo juego de intertextualidades, rimas que refuerzan el sentido musical de los textos, notas a pie de página, uso de cursivas, y disposición tipográfica particular (uso de la tectónica), que irán señalando un extraño cóctel lírico en el que la modernidad no se riñe con la tradición, sino que, al contrario, la complementa.

La primera variación muestra un "ars amatoria anclada en el paisaje, las campiñas y campañas" (Zambrano, s/f:3). Continúa la reconstrucción del poema como espejo donde se refleja la niñez y el paisaje, por tanto, nace de la evocación, del afecto por la tierra natal, ahora espacio de la memoria. La suerte de exilio "voluntario" que vive el poeta permite la identificación con el elemento más arraigado en la memoria: el paisaje reflejado en las llanuras castellanas. Este paisaje del afecto (que perdurará en el desarrollo del resto de las variaciones), a su vez, se funda en citas bíblicas y de los poetas españoles San Juan de la Cruz, Agustín de Foxá, Antonio Machado, Fray Luis de León... de esta manera iremos topándonos con diversas formas estróficas, casi siempre bajo el cobijo del juego intertextual.

En la "Variación segunda" se introduce la alusión al elemento musical (Tejedor era un conocedor de la música clásica y un organista aficionado). Lo cierto es que la música dirigirá el diálogo con las palabras y traerá desde y a la memoria los cánticos aprendidos en los años de formación en el seminario. Así, el cosmos se revelará como parte de un contenido psíquico y espiritual, en donde el elemento poético es el lenguaje perfecto para la revelación. La fundación (que Heidegger indica como logro del poeta) no será sólo a través de la palabra, sino por intermediación de la música.

El misterio (más poético que religioso, intuimos) es el hilo conductor de la "Variación tercera". Existe "una conexión que indaga en el misterio y el misterio mismo" (Zambrano, s/f:4). "La espiga en pan trocada", "Yo soy el Pan de la vida". El pan y el agua se muestran como elementos básicos y, a un tiempo, interiorizados en el misterio de su fusión. El alimento primigenio, el agua, dones sublimes...

La lira de San Juan de la Cruz y el romance de Agustín de Foxá, permitirán apuntalar el misterio, esta vez extrañado en la transformación del agua en vino. Éste último, siempre, elemento de la cotidianidad europea. Un canto a los sentidos que se trastoca en canto del espíritu, porque la palabra experimenta el mismo misterio de la transformación bíblica: el agua en vino, que es bálsamo, al igual que la palabra. La imaginería, entonces, viene de la tradición, pero también de la experiencia de vida del hombre que nutre al poeta. La embriaguez, así las cosas, no sólo será física, ni tan sólo espiritual: porque la palabra, voluptuosa, también embriaga. Estos son los temas de que dará cuenta Tejedor en su "Variación cuarta".

La última variación vuelve a intercalar estrofas de Antonio Machado, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Y los temas, la canción infantil, el aprendizaje escolar, el conocimiento de las cosas. El cielo, la tierra, la música y las estrellas, pasarán a convertirse en motivos a explorar a lo largo de este poema. Pero, sobre todo, el poder evocador de los nombres, la esencia que captan en su pronunciación:

Llama rosa aromática a la rosa; al perro, perro amigo; zorra astuta, a la zorra; al buey, astado buey; canora alondra, a la alondra; y remóntate con ella a las alturas, celebrando las figuras de las cosas.

(Tejedor, 1998:18-19)

La segunda parte del libro está constituida, a su vez, por tres secciones: "Variaciones venezolanas", "Dunas venezolanas" y "Tríptico carabobeño". Estas otras variaciones conforman un nuevo espacio en donde la naturaleza (esta vez los llanos centrales venezolanos) vuelve a ser motivo, pero también

sujeto de los poemas. Mientras las variaciones castellanas constituían un ejemplo de la palabra como experiencia de contemplación, donde la añoranza y la nostalgia coparticipan en la "acción" lírica, en las variaciones venezolanas el paisaje se erige, además, en protagonistas del cosmos lírico. No es raro notar esta distinción, puesto que la tradición literaria venezolana (así como la latinoamericana, en general) se caracterizan por una presencia activa de la naturaleza. Piénsese en cualquier obra de la literatura hispanoamericana y se verificará tal afirmación. Y como Basilio Tejedor vuelve a recurrir a la tradición lírica, en esta oportunidad acudiendo también a los clásicos venezolanos, el resultado no hace sino ampliar el espectro del elemento natural como protagonista y no sólo como sujeto.

El escenario concreto es "Algabalandia", locución introducida por el poeta ya que su visita a la Hacienda "Algaba", en donde los avances de la tecnología conviven en armonía con la naturaleza, impresiona y provoca la reflexión lírica en Tejedor. Este término (algaba) está explicado en una cuidadosa nota del autor: "algaba representa un arabismo coloquial de moros y cristianos (apenas documentado en Covarrubias, 1616, y en algún otro lugar) para significar bosque, oasis, cortijo, y hasta un pueblo de Andalucía. El vocablo vino a Cuba en boca de antepasados cordobeses y hoy ha echado raíces en una hacienda llanera venezolana". (Tejedor, 1998:23)

Estas nuevas variaciones se distribuyen, a la vez, en cinco poemas: "Obertura", "Exploración", "Canción matinal", "Naturaleza trágica" y "Salmo del buen empresario". La secuencia se abre con un epígrafe de uno de los poemas más conocidos de la tradición lírica venezolana: la *Silva Criolla* (1901), del poeta nativista Francisco Lazo Martí (1869-1909):

Y náufrago en la noche sin ribera, mi espíritu se abstrae, pensando que de un mar desconocido el llano es una ola que ha caído, el cielo es una ola que no cae.

De este fragmento parte Tejedor para proceder con su constructo, en donde el paisaje llanero será escenario, motivo de reflexión y partícipe de lo que nos hemos permitido denominar la "acción lírica". En la "Obertura" asistimos a una entrañable búsqueda del espacio que, en la mente del poeta, se funde en uno solo: "la lejana algaba mía cordobesa" y la llanura venezolana "también lejana y sola". El afecto trasfunde ambos escenarios y resemantiza el concepto de pertenencia a la tierra: la del lar natal y la del espacio de adopción. El "tú", de nuevo el "Ignoto", permite el diálogo con la entidad silente y presenta una suerte de panteísmo.

Importa señalar en este texto cómo al final del mismo, en diferentes tipografías y en un juego constante con el espacio en blanco, el poeta intenta presentar frases sueltas a la manera de titulares de la prensa. Un recurso novedoso y extraño en el ambiente creado por el aedo.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> El Nativismo es una denominación del Criollismo en Venezuela, que solía aplicarse a la lírica. La *Silva Criolla* es el poema insignia de este período de nuestra historia literaria.

En "Exploración", introducido por una cita de las *Geórgicas*, de Virgilio, iniciamos un recorrido en una samurái (sic), vehículo rústico y confortable, por los descampados de Algaba. El verso libre es invadido por la intertextualidad en forma de estrofas clásicas (liras, cuartetas y algún verso suelto), extraídas de la producción de San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Jorge Guillén, más algún extracto del texto bíblico. El resultante es una gran fresco que intenta transmitir la emoción del hablante explorador que no deja de maravillarse ante el paisaje.

"Canción matinal" viene precedida por la evocación del Canto de las visones enérgicas, de José Tadeo Arreaza Calatrava (1882-1970), poeta modernista venezolano, que fue objeto de la Tesis Doctoral del poeta. La admiración por este cantor se transmuta en interioridades, para describir cómo el amanecer llanero trae consigo un revuelo de aves, anfibios, reptiles, mamíferos, dispuestos a la "faena" diaria...

Calla sapo a flor de agua:
que la noche se ha llevado tu croar.
Vengan todos, mamíferos y peces, reptiles y volátiles.
Vengan todos a la fiesta antigua y nueva del albor.
Trinar, mugir, chillar, rugir...
¡A la vida, al amor, al afán, al placer!

El trino del ave que en Venezuela se denomina popularmente como Cristofué<sup>5</sup>, sirve de glosa a las diversas estrofas heterométricas y con distinto número de versos, que conforman el poema.

Uno de los conjuntos poemáticos más logrados del libro lo encontramos en "Naturaleza trágica". Precedido por un pareado de una canción popular ("¡Caracol, caracol! / ¡Saca los cuernos al sol!") y por un epígrafe tomado de Los trabajos y los días, de Hesiodo, Tejedor ofrece su canto a la supervivencia. Los animales forman una cadena alimenticia, que lejos de parecer una visión hasta científica de las cosas, muestra el horror cotidiano, espectáculo que podría ser malinterpretado por el ojo sensible y desprevenido del paseante... pero que, a fin de cuentas, no es más que una demostración de la llamada Ley Natural.

En estrofas octosilábicas (propias para la narración en verso), con rima en los pares (como corresponde a un buen romance), el poeta cuenta esta historia del día a día, en la que la supervivencia nos muestra el "crimen" necesario para preservar (irónicamente) la vida del cosmos:

¿Por qué será que el pez grande se devora al pez menor?

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ave de canto hermoso, que parece pronunciar esas palabras "Cris-to-fué". En la novela *María*, del escritor romántico colombiano Jorge Isaacs, aparece mencionada con el nombre "Diostedé"...

Muerte inflige el hombre-lobo al lobo-hombre feroz: muerte da el tigre al venado. muerte el ofidio al ratón, muerte el caracol al musgo y el carrao al caracol... ¿Es cierta, omnisciente Ignoto, la luz de la evolución? ¿Qué sabe la ecología de vida-muerte, horrorplacer? ¿Qué de la tragedia del carrao y el caracol?

(Tejedor, 1998:34-35)

La amistad que unió a Basilio Tejedor con Fidel Prieto<sup>6</sup>, provocó que el poeta le dedicara su "Salmo del buen empresario". Inspirado en el Canto al Ingeniero de Minas, de Arreaza Calatrava, construye su salmo Tejedor como homenaje a la amistad y al respeto por la naturaleza que mostró su amigo Fidel. La oración o canto va destinado a la preñez de la tierra, a la riqueza que esconde en su seno. El buen trabajo del hombre del campo da buenos frutos. Poema de aciertos estilísticos y profundas resonancias humanísticas, este salmo encuentra ecos ciertos en las citas bíblicas que lo introducen.

"Dunas venezolanas" es un poema de corte descriptivo a los médanos que encontramos en la Península de Paraguaná, zona desértica que ofrece el panorama especial de las arenas cambiantes del desierto. Un texto lírico, que da cuenta de la impresión que tan particular paisaje deja en el alma del poeta.

En cambio, mención especial merece el "Tríptico carabobeño". Esta parte, compuesta por tres sonetos muy particulares, conforma su unidad en la temática (el canto al estado Carabobo) y en la forma (poemas estróficos de catorce versos, pero con características propias que ya describiremos). El canto a Carabobo se traduce en una admiración al paisaje del lugar, pero también en un paseo por la tradición, la historia, e incluso la industria. Valencia, capital del estado y ciudad plena de fábricas, ha sido cuna de grandes escritores y pintores.

El primer soneto, "Imagen panorámica", hace alusión a los juegos florales y a los productos agrícolas de Carabobo. Se trata de una conformación particular de la forma del soneto, puesto que sus estrofas están organizadas en dos serventesios, pero la tercera estrofa de cuatro versos queda así constituida porque "roba" el primer verso del segundo terceto, quedando éste reducido a un pareado. Los versos son endecasílabos todos y la rima queda diseñada como sigue: -ABBA-, -ABBA-, -CDCD-, -EE-.

<sup>7</sup> Los textos participaron y fueron premiados en el Consurso de los Primeros Juegos Florales del Soneto,

en el Estado Carabobo, en 1992.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> La dedicatoria reza: "A Fidel Prieto, fiel amigo y creador de ALGABA; poeta en obras, si no en palabras". De origen cubano, Prieto se estableció en Venezuela y fundó la Algaba, donde compartió con el poeta la palabra y la amistad.

El segundo soneto, "Industria vital", centra la temática en la industria petrolera y hace constantes referencias a elementos de la contemporaneidad, enfrentados como el futuro que se topa con la tradición clásica. Signos tales como "El Palito" (refinería petrolera muy famosa por su producción), "lama", "Prometeo", "automóvil", "pista", "Victoria de Samotracia", "plumón", "cerámica", "long play", "vida" y "sueño", conviven en extraña mezcla, unidos por la magia del lenguaje que elabora Tejedor. La unión entre las ciencias y las humanidades, serán así la insignia en este fresco carabobeño:

"Si ciencia y arte –hermanas- cantan ambas en clave el long play de la vida, la vida será un sueño."

(Tejedor, 1998:43)

En este caso, la estructura respeta las normas clásicas del soneto. Dos serventesios (-ABBA-, -ABBA-) y dos tercetos (-CDC-, -DCD-).

"Cultura perdurable", el tercer soneto, en cambio, ofrece una construcción también particular de este tipo de poema estrófico... aparece invertido, es decir: primero los dos tercetos y luego los dos cuartetos. La configuración de la rima es la siguiente: -ABA-, -BCA-, -CDCD-, -CDCD-. Como vemos, Basilio Tejedor, gran conocedor de las formas clásicas, se permite jugar con éstas para construir nuevas posibilidades. En este molde, el hablante lírico da cuenta de la cultura en general, así como de nombres de artistas de la región.

El "Apéndice", la última parte del libro, está conformado –como hemos señalado- por un solo poema, "Con Diego de Losada", personaje histórico nacido en Zamora (al igual que nuestro poeta), quien fuera el fundador de la ciudad capital de Venezuela: Santiago de León de Caracas. Así, este poema constituiría el cierre perfecto, puesto que el personaje, al ser coterráneo del poeta, sirve de síntesis ideal para fundir los paisajes que ocupan la memoria de Tejedor: los campos de Castilla-León y la llanura venezolana.

El poema, de corte histórico, a diferencia de los anteriores textos, ofrece la segunda persona de un interlocutor del hablante lírico, encarnado en el fundador de Caracas. La intertextualidad, signo distintivo en la obra tejedoriana, continúa haciendo presencia, esta vez bajo citas del cronista Juan de Castellanos y su *Elegías de varones ilustres de Indias* y del poeta venezolano Ramón Palomares con su libro-poema *Santiago de León de Caracas*, publicado en 1958, y del español Claudio Rodríguez, también oriundo de Zamora, y su *Elegía desde Simancas*. Entre episodios históricos y biográficos de Losada, el poema va fluyendo hasta construir un fresco más cerca del afecto que del efecto. Es éste un poema sobre la fundación, pero –y sobre todo- sobre el tiempo, porque éste "va marcando las pautas de la evolución" y porque "Historiar es cantar". (Tejedor, 1998:50 y 52)

\* \* \*

Basilio Tejedor entregó su vida a la literatura: a la docencia, en primerísimo lugar; a la investigación, modelo de meticulosidad y erudición; a la poesía, apasionado lector y particularísimo creador. Su obra poética (tan breve como intensa, a su modo), a caballo entre la tradición y la modernidad, quizás no deje elevados comentarios por parte de la crítica... sin embargo, algún verso resonará en nuestra mente. Y si así es, entonces el aporte y el esfuerzo habrán valido la pena y podrán cerrarse, cuando lo deseen, "las entrañas de la tierra".

#### **FUENTES DOCUMENTALES**

CARRERA, Liduvina

(2006)

MARCOTRIGIANO, Miguel

(2002)

Las voces de la Hidra, La poesía venezolana de los años '90. Caracas. Ediciones Mucuglifo/Universidad Católica Andrés Bello.

PÉREZ, Francisco Javier

(s/f)

Prolijo e irrealizado. Notas para entender la investigación según Basilio Tejedor. Ponencia sin editar. Gentilmente cedida por su autor.

QUILIS, Antonio

(2006) Métrica española. Barcelona. Editorial Ariel.

TEJEDOR, Basilio

(1998)

Variaciones ecológicas con apéndice. Caracas. Ediciones de la Casa de Asterión.

ZAMBRANO, Gregory

(s/f) Por los caminos de Algabalandia: incursión en la obra poética de Basilio Tejedor. Ponencia sin editar. Gentilmente cedida por su autor.

DE LITERATURA VENEZOLANA

# LITERATURA E IDENTIDAD: DOS CONCEPTOS COMPLEMENTARIOS EN EL PENSAMIENTO DE ARTURO ÚSLAR PIETRI

Para Eva Guerrero

"Lo que importa es que, a partir de esos años 30, y de una manera continua, la mejor literatura de la América Latina, en la novela, en el cuento y en la poesía, no ha hecho otra cosa que presentar y expresar el sentido mágico de una realidad única."

Arturo Úslar Pietri Godos, insurgentes y visionarios (1986)

Hay quien ha dicho de la poesía que es una forma de pensamiento. Otro tanto –y más aún, debido a la vastedad del concepto- puede afirmarse de la literatura en general, en el sentido en lo que ésta tiene de comprensión y visión del mundo. Si las cosas las vemos a través del cristal de estas observaciones, la llamada literatura latinoamericana vendría a contener la esencia del ser latinoamericano, su identidad.

No pocos pensadores del territorio llamado Nuevo Mundo, y en lo que respecta a las tierras conquistadas y colonizadas por España, han mantenido esta tesis. Pero, entre ellos, uno destaca por el énfasis que pone, casi obsesivamente, una vez y otra vez, sobre los conceptos de identidad y literatura latinoamericanas: Arturo Úslar Pietri.

## Conquistadores y conquistados

Muy conocidos son los artículos y ensayos de Úslar Pietri, en donde reflexiona bajo el hechizo que le produjo su dilatado contacto con la cultura, la historia y el estudio de nuestra realidad. El origen del continente, el mestizaje que nos caracteriza, la situación de los países latinoamericanos, el devenir histórico de América Latina, son las fuentes en donde abreva este autor, sólo para ofrecer una serie de recomendaciones sobre cómo enfrentar el momento histórico que tocaba —y aún toca- vivir.

La definición de América (la hispana8) en la concepción de Úslar, consiste en ver ésta como un lugar de encuentro de culturas disímiles, y es esta idea la que subyace a lo largo de su producción ensayística y literaria (ficcional). La confluencia de los españoles, indígenas y negros trasplantados de África, complica la génesis de todo un pueblo: ante el nuevo paisaje con el que se topa el peninsular nace la impotencia de un idioma para nombrar una nueva realidad, y se genera una manera distinta de vivir y ver las cosas, en un intento por adaptarse a la novedad. Cambia el hombre porque cambia el clima, la alimentación, la vivienda, las costumbres y usos, las ideas, los valores. Y todo ello producto de un equívoco: no habían llegado a las Indias y nunca encontrarían la Fuente de la Eterna Juventud, ni el Paraíso Terrenal, ni el Dorado. Habían llegado a un "nuevo" mundo cuyo proceso de creación -afirma A. U. P.- todavía hoy continúa. Y, más aún, ¿qué parte de la cultura española fue fundadora de nuestra América? La lengua de Castilla, la concepción religiosa, el espíritu del romancero y de las crónicas. La expansión de Castilla que en el mismo 1492 ocurría hacia el resto de España, va a hallar tierra fértil en América y es en estos dominios en donde (en poco más de quinientos años) logrará lo que tardó "largos siglos" en la llamada Reconquista peninsular.

Desde California hasta el estrecho de Magallanes se formó un solo ámbito político y cultural, no hubo fueros ni particularidades históricas que respetar, se intentó y en buena parte se logró la castellanización del espacio geográfico y humano. En el propósito unificado la Reconquista logra en América sus fines de manera más completa y cabal que la que había alcanzado dentro de la península. El programa unitario de Castilla logra en América lo que en España no había sido posible. (Úslar Pietri, 1992:349)

El segundo protagonista de este encuentro, el indígena, al igual que el español nunca pudo ser el mismo. Sus creencias animistas, fundamentadas en su interpretación de la naturaleza, modificaron al "otro" pero también fueron marcadas por el otro. Toda esa escala de civilizaciones indígenas se enfrentó al extraño para que ambos nunca volvieran a ser los mismos.

Y hay un tercer, e igualmente fundamental, actante: el negro. En muchos de los países que hoy conforman la América Hispana –sobre todo en el Caribe, nos atreveríamos a afirmar que es éste el componente cultural de esta tripartita nación<sup>9</sup> que más va a definir la formación del nuevo hombre. La razón es compleja (en su profundidad) a la vez que simple (en su comprensión global); y reside en la "pedagogía mágica que el hispanoamericano recibió durante más de tres siglos" (Úslar Pietri, 2002:90). Junto a la leche que la esclava negra daba al hijo del criollo, junto a los cantos y consejas provenientes del continente negro, junto a los ritmos profundos del alma africana, se trasegaba una visión de mundo, similar a la del indio, pero muy diferente a la del europeo. Es Bolívar –quien llevaría a cabo la llamada "gesta emancipadora"- el mejor ejemplo para ilustrar esto que acá se afirma:

En el sentido antropológico del término.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Para nuestro entender, utilizaremos indistintamente los calificativos "hispanoamericana" y "latinoamericana" con carácter de sinonimia, entendiendo por ello a las naciones conquistadas y colonizadas por España en América.

La relación materna de Bolívar no fue con doña María Antonia, que murió cuando él era muy niño y que por lo demás tenía las escasas relaciones que una señora rica de la colonia tenía con sus hijos que estaban confiados a las esclavas. La madre de Bolívar, en el sentido del contacto, de la alimentación espiritual y de la formación, fue una esclava negra, fue la negra Hipólita, y Bolívar lo reconocía, sentía la deuda que tenía con ella, de tal modo que cuando regresa a Caracas, en 1827, después de la Campaña del Perú y entra triunfalmente, entre la gente que estaba hacinada esperándolo, estaba la negra Hipólita. Bolívar desmontó y la fue a abrazar, porque para él era su madre. (Úslar Pietri, 2002:91)

Ésta es la génesis de Hispanoamérica, un continente que, a lo largo de cinco siglos, ha mostrado una evidente comunión histórica y cultural entre sus países y España. Y ese hombre hispanoamericano arriba a las playas de nuestros días con un estigma que es, a la vez, nuestra égida: ser (a un mismo tiempo y gracias al mestizaje delimitador de este lado de la humanidad) los descendientes de los conquistadores y de los conquistados. O, para decirlo con las exactas y certeras palabras del maestro Úslar, "la Conquista es tan nuestra como la Independencia". (Úslar Pietri, 1992:350)

## "Literatura original de un nuevo mundo"

Como el gran escritor que fue, protagonista insoslayable de la literatura venezolana y latinoamericana del siglo XX, Úslar Pietri ocupa muchas páginas en la revisión de la literatura hispanoamericana.

Durante la época de la Colonia, cuando ya la literatura había pasado la etapa de los cronistas (únicos participantes de la expresión literaria propiamente dicha), las primeras manifestaciones en este sentido fueron consideradas burdas imitaciones, simples "balbuceos". La Península veía los documentos literarios que se gestaban en nuestras tierras como aspiraciones que algún día habrían de alcanzar la calidad estética de Europa. No obstante, y también desde la mal revisada época de los cronistas de indias, un "personaje", a la vez fondo escenográfico y actante, había aparecido para no retirarse nunca más de nuestras letras: el paisaje, la naturaleza.

Ésta se erigía como una imponente presencia al español que llegó a América y las modificaciones de espíritu que generó en él se trasvasaron lógica y naturalmente a la expresión literaria. En primer lugar, la descripción activa y abundante de todo un cosmos natural y, posteriormente, su transmutación en verdadero personaje de la poesía y la narrativa: frente a una nueva actitud, un nuevo tema indiscutible que ganaba territorio por derecho propio.

Esto, pues, comenzó por ser, más que un rasgo distintivo, la esencia de una nueva literatura: la latinoamericana. El nuevo mundo, las nuevas sociedades, así como la historia común de ambos, hará su consecuente eco en la expresión literaria. Y la naturaleza, avasalladora y dominante, ya no será

telón de fondo y, más que un personaje, pasará a conformar en la literatura criolla un sentimiento trágico (*María*, *La vorágine*, *Doña Bárbara*...).

Además del ya comentado, Úslar acota otros cuatro rasgos o caracteres que definirían la literatura de la América hispana.

El segundo corresponde al mestizaje (noción que conforma la médula del pensamiento de nuestro autor). Un mestizaje literario, pues nuestra expresión escrita "nace mezclada e impura". (Úslar Pietri, 1998:7). El ser mestizo –biológicamente hablando-, se trasvasa de alguna manera, en un torrente sanguíneo que arrastra consigo diversas escuelas y tendencias, estilos y rasgos literarios, épocas y modas, pensamiento racional y pensamiento mágico, tradición y exotismo, hasta que este Orinoco o Amazonas desemboque en el mar de la globalización literaria. "Esa vocación de mestizaje, esa tendencia a lo heterogéneo y a lo impuro vuelven a aparecer en nuestros días en la novela hispanoamericana. En ella se mezclan lo mítico con lo realista, lo épico con lo psicológico, lo poético con lo social". (Úslar Pietri, 1998:8). Otro tanto señalará Úslar de la poesía.

Un tercer rasgo reposará en las bases de este mestizaje artístico y responderá a la necesidad expresiva del hombre hispanoamericano: el gusto por las formas más elaboradas de la estética. Alejo Carpentier ha dicho en muchas oportunidades que el Barroco es una manifestación consanguínea del latinoamericano, cosa que fluyó de la exhuberancia y vastedad de la naturaleza hasta la expresión latinoamericana. Por tanto, es el estilo que más se afianza en América y que encuentra en ésta, además, un nuevo carácter. Igualmente satisface el anhelo por la búsqueda artística el Modernismo. Así, dirá Úslar, tanto uno como otro demostrarán que el literato hispanoamericano no entenderá la literatura sino como "arte de la palabra". Lo estético se arraiga en el alma del escritor latinoamericano y cobra protagonismo sobre otros elementos característicos. Qué son *Mi padre, el inmigrante* —Gerbasi-, *Cien años de soledad* —García Márquez-, *Canto General* —Neruda- o *Los ríos profundos* —Arguedas-, por ejemplo, sino impresionantes edificaciones de palabras...

El cuarto elemento caracterizador lo hallamos en la pasión. La literatura de estas riberas es pura intuición, emoción y sentimiento; sobre todo, esto, sentimiento. Varias son las ocasiones en las que Úslar cita a Unamuno cuando éste aseveraba de José Martí que, más que un *pensador*, era un *sentidor*. Y recuerda, entonces, a Vasconcelos: "Por mi raza hablará el espíritu". Es, pues, la latinoamericana, una literatura pasional, portadora de emociones intensas que expresan una constante angustia vital y que casi siempre ofrece el lado trágico del ser humano. Muchos han visto esto como un retardo del Romanticismo, mas esta miopía no permite atisbar en nuestra literatura su individualidad. Pura expresión del "alma histórica", nunca imitación ni burda ni refinada.

El quinto y último rasgo radica en una intención moralizante, a veces, pedagógica, otras. Es decir, nuestra experiencia literaria invariablemente es portadora de ideas, entendida como instrumento, siempre con un propósito

implícito. Lo político (en el sentido más literal del término), así, se aferra a la tabla de salvación de la literatura, asiéndose a ésta de tal forma que parecieran ser una sola cosa. Aun cuando se disfrace de expresión existencial. Por ello, y de manera paradójica, se aleja de lo objetivo para influir con toda su carga de sentimientos en la sociedad y en el comportamiento del morador de estas tierras. "Bastaría para demostrarlo pasar rápida revista a la novela. Desde Amalia hasta El mundo es ancho y ajeno. Toda ella [la literatura] es instrumento de lucha política y prédica reformista". (Úslar Pietri, 1998:12)

En un permanente contraste con la literatura española, Úslar Pietri define así estos rasgos caracterizadores que validan universalmente la presencia de nuestras letras. "Literatura original de un nuevo mundo". (Úslar Pietri, 1998:12)

# Volver a comenzar el cuento: el Realismo Mágico y la identidad latinoamericana

Otra anécdota que suele contar el maestro Úslar es la de la coincidencia en París, año 1929, en alguna terraza de algún café, de quienes serían tres grandes nombres de las letras hispanoamericanas. Además del mismo Úslar Pietri, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, fueron los componentes de esa tríada. Allí las conversaciones sobre la política latinoamericana, las sociedades de sus países de origen, sus particulares culturas y en medio de las lecturas de lo que estos hombres de letras estaban escribiendo por ese entonces, fueron abonando el terreno para lo que mucho después (en 1949, con la publicación de *Letras y hombres de Venezuela*) sería bautizado como Realismo Mágico: expresión oriunda e identificadora de la literatura latinoamericana. Eran los años de las vanguardias en Europa e Hispanoamérica, pero también momentos críticos en la vida política y social de los países de origen de estos personajes. Asturias venía de la Guatemala de Estrada Cabrera y Ubico, Carpentier salía de la Cuba de Machado y Úslar Pietri escapaba de la Venezuela de Gómez.

El entorno agresor, el exilio europeo y las búsquedas en la creación fueron el caldo de cultivo para que estos escritores comprendieran que su identidad no estaba completa y que no podían entenderse ni reconocerse. Unos frente a otros se interrogaban e intentaban verse reflejados en la suerte de espejos deformantes que debían ser sus rostros.

La literatura era, pues, lugar de comunión y los fragmentos leídos de lo que escribían (*Ecue Yamba O* –Carpentier-, *Leyendas de Guatemala y El señor Presidente* –Asturias- y *Las lanzas coloradas* –Úslar-) sirvieron para entenderse como un colectivo de la palabra y una identidad buscada desesperadamente por esa generación. Pero ¿qué materializaba esto? ¿En qué consistía esa identidad?

Fundamentalmente, en expresar la realidad de su entorno para así saber de dónde venían y, por tanto, qué eran. Esta realidad latinoamericana era, por supuesto, muy diferente de la europea y de la del resto del mundo. Una

realidad prácticamente desconocida y, en palabras del mismo Úslar, "alucinatoria", producto del mestizaje cultural de la América Latina.

Esto es lo que se expresa a través del Realismo Mágico. Y no una desbordada imaginación o fantasía que se sobrepone o sustituye la realidad, como muchos pensaban .Lo que se propusieron estos autores y muchos otros que estaban en ese camino, a veces sin saberlo, fue "ver y hacer ver lo que estaba allí, en lo cotidiano, y parecía no haber sido visto ni reconocido. (...) Era como volver a comenzar el cuento, que se creía saber, con otros ojos y otro sentido". (Úslar Pietri, 1986:138)

El resultado fue ese discurso mágico, fundido con la identidad, vivido, contradictorio e iluminador. Y en este discurso se descubrió (aquí sí cabe el término) una "irrealidad más real que la realidad". El sentido mágico de la palabra y la visión de mundo que ella encierra.

Es, pues, esa situación cultural, singular, extraordinaria y única, gestada en ese inconmensurable proceso histórico que es el llamado mestizaje, el que vino a revelarse en las páginas de nuestra literatura. Allí se observó por vez primera la condición distinta y poco conocida que Úslar precisaría como "el más poderoso hecho de identidad reconocible". (Úslar Pietri, 1986:139)

# El viaje del héroe: ¿el fracaso como identidad?

Enmarcados en el mito universal del viaje aleccionador, que revela al héroe su misión y el reconocimiento de sí mismo, los protagonistas de casi toda la narrativa latinoamericana contemporánea inician un recorrido de búsqueda de su particular esencia, el cual no siempre culmina con el descubrimiento deseado.

"Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo". Juan Preciado inicia su descenso al Infierno, en busca de su padre, de sus raíces, de eso que le ayudaría a completar, de una vez por todas, la imagen que tiene de sí mismo, su identidad.

"Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en su padre lo llevó a conocer el hielo". Esta vuelta al pasado, a través de la memoria, será el inicio de la búsqueda de su propia esencia para el Coronel Buendía, un viaje a la infancia, junto al padre, para enfrentarse a la magia, al prodigio del hielo, símbolo del poder efímero en la naturaleza del hombre.

De la misma manera como vemos en *Pedro Páramo* o en *Cien años de soledad*, observaremos esta atormentada persecución de la identidad en muchas otras grandes narraciones latinoamericanas.

Andrés Barazarte, en *País portátil*, viajará una y otra vez por ese fragmentario mundo de la memoria, reconstruyendo la historia familiar, mientras atraviesa Caracas una tarde cualquiera para cumplir con la misión que le encomendaran.

Felipe Montero, en *Aura*, luego de leer en el periódico ese anuncio que parecía escrito sólo para él, llegará a la vieja casa de Consuelo para, en su condición de historiador, armar el rompecabezas de una historia que, insólitamente, lo incluirá a él mismo. Al quedar sumido en una tórrida aventura sexual, el súcubo Aura-Consuelo lo consumirá y atrapará para siempre en el reconocimiento de sí mismo.

Presentación Campos, en *Las lanzas coloradas*, olvidará su condición de capataz, se unirá al ejército de Boves y asumirá su rol como contrapartida en la gesta emancipadora de Venezuela. Una simple reafirmación del sentimiento de superioridad de este personaje, quien morirá al revelársele en su celda su destino hermanado con el fracaso, sin lograr alcanzar la pequeña ventana y poder ver por fin el rostro de Bolívar.

Juan Pablo Castell, en *El túnel*, se internará en un laberinto de la mente para iniciar la búsqueda de sí, de María Iribarne, de la comprensión absoluta del mundo, de sus obsesiones, hasta que este viaje psicológico lo conduzca a la cárcel desde donde reconstruye su propia historia.

Ti Noel, en *El reino de este mundo*, es el esclavo negro que se debate entre el mundo del blanco a quien sirve y los valores de su raza, representados por el brujo Mackandal, entidad mágica y cierta de su propio destino, parte indisoluble de su identidad.

Como vemos, muchos otros casos podrían servirnos a modo de ilustración para confirmar que la literatura latinoamericana está llena de correspondencias entre ese ser que Úslar Pietri describe en sus ensayos como en una interrogación constante acerca de sí mismo, única condición que parece definir al hombre de nuestras tierras. El conflicto que se generó y sigue generando en el latinoamericano, debido a ese largo y confuso proceso del mestizaje cultural, se observa claramente en unos personajes literarios condenados casi siempre al fracaso, pero de una terrible e indiscutible presencia cierta en cualquier calle o camino de la América Latina...

#### **FUENTES DOCUMENTALES**

- INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA (1988) Semana de autor. Arturo Úslar Pietri. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica.
- ÚSLAR PIETRI, Arturo

   (1986) Godos, insurgentes y visionarios. Barcelona (España). Seix Barral.

   (1992) La creación del Nuevo Mundo. México. Fondo de Cultura Económica.
   (1998) Nuevo mundo, mundo nuevo. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
   (2002) Ensayos sobre el Nuevo Mundo. Madrid. Tecnos.

# CASAS MUERTAS: CIRCUNNAVEGANDO ISLOTES DE MEMORIA O DE LA LECTURA COMO ACTIVIDAD INICIÁTICA

Para Rebeca Vaisberg

Hace más o menos una treintena de años, se inició para mí un viaje del que no he conseguido retornar. Más bien se trataba de un doble viaje, físico v espiritual... como el de los héroes épicos, según recuerdo de mis estudios de bachillerato... Iba con la familia hacia una población del estado Anzoátegui, Chaguaramas, en una suerte de periplo iniciático. Mi madre era dada a la visita de curiosos (brujos, curanderos); la tradición de su familia se apersonaba en su sangre de entonces y arrastraba a toda la familia a esa aventura. El viaje, recuerdo, era largo y agotador. A mis ojos de doce años, a mi altura de un metro 40 ó 50 centímetros, creo, el viaje se aparecía mucho mayor de lo que en realidad ha debido ser. Por lo menos unas 8 ó 10 horas de camino, en el vetusto Dodge de mi papá, que se traducían en un aburrimiento infinito, apenas interrumpido por algún paisaje o elemento de éste que captaba al vuelo mi atención o, también, por alguna disputa con mis hermanos, reclamando derechos de asiento, espacios y confort. Esos desplazamientos, que por esos años eran más o menos frecuentes, concluían en un lugar mágico, agreste, en una zona que hoy, a la distancia que marca el tiempo, adivino paradisíaca pero que, en ese entonces, me parecía incómoda y hasta agresiva. Las noches eran particularmente aterradoras, pues toda suerte de historias se tejían de boca en boca y poblaban mi bien alimentada imaginación de fantasmas, aparecidos. animales salvajes y otros seres acechantes.

Decía que se trataba de un doble viaje, no sólo porque una cosa era el desplazamiento físico y otra el movimiento del alma, la evolución interna de ese rechoncho "héroe" que era, sino porque fue en esos días cuando me hice el firme propósito de leer. Como todo estudiante de bachillerato, de otrora y de ahora, la lectura era para mí una actividad ajena, aunque curiosamente me atraían esos objetos que mi padre manipulaba frecuentemente: los libros. Quise, pues, llevarme para el viaje -porque a la vuelta tendría una evaluación al respecto- el libro que mi profesor de Castellano nos había exigido como lectura obligatoria: me inicié, pues, en el mundo de la lectura con ese breve ejemplar. Una historia que nunca estuve seguro de comprender de un todo. Aún hoy revivo los días, las veces que he debido volver a su lectura, y todavía no me atrevo a asegurar haber captado su totalidad: se trataba de Casas muertas, la segunda novela que publicara Otero Silva y cuyo contenido aún se borra en mi memoria, se resiste a ser aprehendido, pese a las distintas actitudes con que me he acercado al libro. Mi memoria, cada vez más frágil, parece contentarse con borrosas imágenes de un pueblo que, para mí, es más mítico de lo que se me ha pretendido hacer creer.

El microcosmos que conforma Ortiz se transmuta en una red de signos y símbolos que pienso forman parte de mi ser de adulto. El tiempo lejano, el de la infancia, pasea por sus calles –de tierra-, su plaza, su iglesia, la casa de Carmen Rosa y el jardín, epicentro de la historia amorosa, núcleo de un sentir que aún pervive bajo la forma de la huella mental. A veces se detiene a conversar con el señor Cartaya o escucha las réplicas del Padre Pernía...

Cuando estuve en España, cursando mis estudios de doctorado, el paisaje de ese remoto viaje, sobre todo la tortuosa carretera a Oriente, con sus túneles de vegetación profusa, sus vendedores a la orilla del camino, traficantes de aves, frutas y objetos típicos (mecedoras de mimbre, maracas, cuatros, esculturas de madera, sombreros y un sinfín de cosas más), vendedores de comida, de ropa, de almas, en fin, todo ese calidoscopio que se afianzó bien profundo en mi pecho... ese paisaje, decía, afloró para contrastar este mágico mundo con aquel otro que, con sus encantos, distaba bastante del ser latinoamericano. Paralelamente los cursos de literatura venezolana de igual modo me bombardeaban con una constelación de símbolos que entonces veía y entendía más claramente. Entendí de dónde veníamos en esos dos años de estudios literarios, comprendí que la nuestra era una extensión de una literatura hispana que se reflejaba en los espejos de nuestras culturas. Sentí lo que debieron haber sentido aquellos escritores que atracaban en París, puerto obligado, sólo para reencontrarse con su esencia: Carpentier, Asturias, el maestro Úslar, quienes compartían en una terraza parisina un café y la experiencia propia de unos latinos en la culta Europa, mientras urdían y daban vida a los universos de Leyendas de Guatemala, El señor Presidente y Las lanzas coloradas. Nacía el realismo mágico -o más bien se le reconocía como experiencia escritural- que daría mucho de qué hablar, como todavía lo hace.

El curso sobre novela venezolana, cuyo cuartel central lo constituía País portátil, trajo de nuevo, en las escenas de Trujillo y esa fantasmagoría en la que se difuminaban los personajes, el sabor a tierra profunda, cercana al espíritu. El profesor partía de esa novela y nos llevaba hacia atrás y hacia adelante en la historia de la narrativa extensa venezolana. Al azar se mencionó Casas Muertas y de nuevo vino el recuerdo de ese viaje que he mencionado y también mi asombro ante la lectura, el proceso mismo de la lectura, y lo que trataba de descifrar. Leer, pues, Casas Muertas constituye un viaje de regreso a la infancia. Citará Fernando Savater, y de ahí el título de su libro también entrañable, a George Bataille para señalar que la literatura es "la infancia recuperada". Era yo un adolescente, mas el joven ante las puertas de la adultez de antes, definitivamente, era aún un niño. Así que cabe perfectamente hablar de infancia cuando me remonto a aquellos días, alborada de la lectura como hábito y hasta patrón de vida. Todo lo esencial que me dejó iniciarme en la lectura, en resumen, se debió a mi visita -diría virtual- a Ortiz. Una suerte de voyeur que contemplaba, a veces desde un rincón, a veces desde un plano superior, más abarcador, era como sentía mi papel. Un mirón que se distraía mucho (la atención nunca ha sido una de mis fortalezas), y que, por eso mismo, no lograba comprender qué pasaba exactamente.

Con Carmen Rosa y Sebastián, claro está, rápidamente me familiaricé. Otros personajes como Cartaya, el cura del pueblo, la maestra-guía Berenice, Marta, Panchito, Pericote, el coronel Cubillos, la madre de la protagonista y unos pocos más, vinieron a dar sensación de realidad real. Había, además, una historia, política, "histórica" –valga la redundancia- que mi ignorancia intuía. Un dictador (hasta el momento esa calificación sólo la tenía más o menos clara con la referencia al general Pérez Jiménez) que tenía sometido a un país entero, Gómez, era el causante de muchos males. El paludismo y el anofeles

estaban secretamente emparentados con el estado de cosas que se vivía. El pueblo estaba destruido, devastado por una enfermedad que parecía –en mi mente siempre confusa de incipiente lector- generada de alguna manera por el malvado por excelencia del relato: el Gobierno. "Aquí había mosquitos siempre y nos picaban siempre sin que nos diera paludismo. (...) Pero los soldados jipatos que venían en campaña desde el Llano se paraban en Ortiz. (...) Esas fueron las sangres que envenenaron a nuestros mosquitos, que nos trajeron la perniciosa y la muerte". (CM, 91)

Hasta el momento, poco o nada había leído con el sentido de la responsabilidad académica. Cuentos escogidos casi al azar por mis maestros de escuela primaria, algún libro o enciclopedia que ojeaba porque me atraía de alguna manera. De resto, la literatura me había entrado por el oído. Las historias familiares, las sagas de personajes sobre cuya existencia real no ponía en duda, y los relatos orales, fantásticos casi todos, alumbraban mi imaginación. Con Casa Muertas mucho de ese estilo, de esa forma de narrar y de esas anécdotas volvían a hacerse presente. Mi afición por la literatura venezolana seguramente se deba a que esa literatura ya me había inoculado su veneno por boca de mi madre y mis tías. La imaginería nacional, autóctona, había hallado asiento en mi memoria. Leer esa novela, entonces, se parecía mucho al encuentro con alguna vieja amistad. Sabía -intuía, más bien- que lo que se me contaba pertenecía a una especie de memoria familiar, muy cercana a mi esencia.

Algunas imágenes o episodios, fragmentos, quedaron impresos desde esa primera lectura. La más "arquetipal", quizás, sea aquella donde los niños. jugando entre las tumbas del viejo cementerio, se enfrentan a unos de los símbolos más tradicionales de la muerte: una calavera: "Los pasos infantiles resonaban largo rato, en diversas direcciones, sobre las hojas secas y resecas que cubrían el suelo. Eran hojas de varios veranos, desde la recién caída, hasta la que ya era parte de la tierra, tierra misma. Los detuvo la pared del fondo, que no era propiamente una pared sino una múltiple tumba vertical, agujereada de bóvedas. Panchito introdujo la mano derecha, el brazo entero, por una de aquellas oquedades y, despertando el grito entusiasta de sus compañeros, extrajo una calavera". (CM, 34). Junto al grito de los chiquillos, el gesto de desagrado de Carmen Rosa, y el llanto de Martica, la imagen ha permanecido a lo largo de los años en mis recuerdos. La muerte constituye una extraña presencia en el mundo de los niños, pero es una presencia de todos modos. El enfrentamiento al horror viene revestido de imágenes que causan temor por sí solas, aún sin saber ciertamente qué es eso de la finitud de la vida.

La novela toda es un canto a la destrucción (o a lo destruido, más bien), la ruina, el olvido... El pueblo, paso obligado de camino, vive de sus añoranzas por una edad dorada. El jardín de las Villena, que antes había señalado como epicentro de la acción amorosa, núcleo sensible del espacio construido y de la acción toda, se conforma en una muestra viva de lo que fue Ortiz otrora. El presente de la acción narrativa, en cambio, se encuentra enmarcado en unas casas, la mayoría de ellas quiero decir, sin techos ni puertas, desvencijadas, hechas verdaderas ruinas. Los personajes, entonces, adquieren corporeidad fantasmal, de sombras. No al punto de sus primos habitantes de Comala, pero

sí hay la certeza de que son muertos o de que pronto lo estarán. Carmen Rosa, al final de la historia, podrá salir del mismo. Es el escape del infierno al que habíamos llegado. No hubo descenso, por lo menos de nuestra parte y del de la heroína. Estuvimos allí desde un comienzo y eso fundamenta la sensación de eternidad, del pueblo en ruinas y del estado de cosas. Y aún cuando Sebastián aparece difunto desde un comienzo, la reconstrucción de su historia personal sí nos coloca al lado de quien debe descender a las profundidades para emerger renovado... Sebastián no saldrá, claro está, sólo lo conseguirá el lector.

Unos pocos personajes en tránsito aparecen en Ortiz. De todos ellos, quizás los estudiantes que son conducidos a otro infierno –terriblemente real-, Palenque, el lugar del no-retorno, son quienes captaron mi atención. La imagen y descripción de cada uno de ellos, de sus aspectos y de lo que dicen y piensan, también logró perdurar en mi mente. Los orticeños lamentan la situación de los jóvenes en desgracia. Pero éstos, a su vez, se espantan de la suerte del pueblo y sus habitantes. "¡Qué espanto de pueblo! Está habitado por fantasmas." (...) "¿Y las casas? Más duelen las casas. Parece una ciudad saqueada por una horda." (...) "¿Y los niños de aquel pueblo? Tienen el color de la tierra que se comen." (...) "Son saquitos de anquilostomos." (...) "¡Qué hermosas fueron vivas aquellas casas muertas!" (...) "Una casa sin puertas y sin techos es más conmovedora que un cadáver." (CM, 83-84) Quizás la "inocencia" con que son capaces de lamentarse por la desgracia ajena, pero que a un tiempo les impide ver la propia, haya sido lo que captó mi atención. Sin embargo, no dejan de tener razón. Ellos se dirigen a un destino que puede ser desolador, mas los habitantes de Ortiz ya están muertos.

Otro pasaje entrañable lo constituye la imagen del pueblo que se lleva Carmen Rosa, atesorada, sin saberlo, en la memoria. La descripción de las casas de Ortiz, cuando parte junto a doña Carmelita, Olegario y Rupert, el chofer trinitario que los conduciría a un destino esperanzador... "El camión tomó pesadamente el rumbo de la calle real, esquivando baches y peñascos. La cabeza absorta de Carmen Rosa asomaba al nivel del entablado. Sus ojos veían desfilar las familiares casas en escombros: la de dos pisos, como tronchada por el mandoble de un gigante; la de los blancos frisos anidados de plantas salvajes en los boquerones de las grietas; la de la hermosa puerta de cedro que sólo conducía a un corralón arenoso y huraño; la de las ventanas cortadas como las mandíbulas de una calavera rota; la de las altas paredes llagadas como las piernas de los hombres; la del árbol plantado en la sala, la del árbol que había roto, al crecer, las vigas endebles del techo y cuyas ramas irrumpían a la calle por entre los barrotes de la ventana colonial." (CM, 142)

Comparte esta imagen una de las más genuinas de la literatura latinoamericana: la vegetación exuberante, invasora, indomable, que en el paisaje americano se impone a la civilización y su escenario de edificaciones, acto eminentemente humano, reflejo de su intento por domeñar la naturaleza. La casa con el gran árbol plantado —más bien naciente- en medio de la habitación principal —la sala- extendiendo sus ramas hasta ganar el exterior, cual único y reinante habitante de ese imperio. El cosmos natural que dejará de ser simple elemento escenográfico, ornamental, para transmutarse en

verdadero personaje de la obra literaria; la naturaleza americana, avasalladora y dominante, que ya no será telón de fondo y, más que un personaje, pasará a conformar un sentimiento trágico en nuestra literatura.

Como habrá podido notarse, este trabajo es deliberadamente subjetivo y hasta podría afirmarse que la dicha subjetividad no conforma un mero añadido sino que, más bien, es el modo o procedimiento para hallar la supuesta "verdad". Porque no de otra manera puede uno acercarse a determinados libros sino a través de la lectura inocente, ingenua, propia de los ojos que se abren por vez primera a esa actividad. La vulnerabilidad del lector, un joven apenas, inexperto, descuidado, ajeno completamente a esta actividad del intelecto, se ofrece abiertamente y expone su interioridad a las emociones que les transmite el autor. La ignorancia producto de este estado de cosas nos resguarda, entonces, de toda lectura avezada, manipulada por la ciencia o la inteligencia académica.

Casa Muertas, por ventura, señaló el inicio de una geometría del espíritu sin marcas preestablecidas, sin norte cierto. Haberme abandonado a la lectura de sus páginas sin rumbo claro, permitió -a un tiempo- una comprensión abarcadora de un sentimiento propio, venezolano, que ya no me permitiría regresar de ese viaje de iniciación emprendido, como dijera, hace ya más de treinta años. Ortiz y sus habitantes se mantendrán, hasta que la memoria lo permita, inmutables en algún lugar incierto del corazón.

#### **FUENTES DOCUMENTALES**

OTERO SILVA, Miguel

(1980) Casas Muertas. Barcelona (España). Seix Barral.

SAVATER, Fernando

(2004) La infancia recuperada. Madrid. Alianza Editorial.

# LA LOCURA, LA EXCLUSIÓN Y LA MUERTE: LAS MUJERES Y EL MIEDO EN *PAÍS PORTÁTIL*, DE ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN

Para Ángel Gustavo Infante

"Antes de escribir una sola página del libro, andaban sobre mí muchas imágenes del pasado violento de mi tierra, algunas historias de parientes lejanos, cierta fantasmagoría de los pueblos trujillanos, el asedio de la memoria infantil."

Entrevista concedida por Adriano González León a Julio Ortega

"Uno no le tiene odio a su carne, lo que pasa es que se ha ido despellejando con el tiempo y la carne y la tierra son una sola."

País portátil

"Las mujeres de la casa tenían la peor parte y en su recuerdo había como una permanente enfermedad."

País portátil

### Andrés Barazarte, el miedo

Según los psicólogos (y esta es afirmación producto de lo que se escucha al azar y no de una investigación científica rigurosa), hacia los ocho meses se instala en el niño las sensaciones del miedo, que no lo abandonarán hasta el día de su muerte. La concepción idílica de la realidad se ve perturbada con la conciencia de la desprotección y la fragilidad. Surgen los temores al abandono y al castigo; también el miedo atávico a la oscuridad. Paralelamente a la pérdida de la luz, el miedo a perder la seguridad de lo que podemos ver, de los padres y de la vida. Ese miedo a lo externo no es más que la antesala a los miedos internos: una angustia que nace en nuestro fuero interno y que condiciona nuestros actos, nuestra vida... Porque debemos saber, también, que el miedo nos hace sentir vivos.

Andrés Barazarte -ya se ha dicho en otras oportunidades- parece signado por la fortuna de llegar tarde a todas partes y de vivir en compañía de

la inseguridad y el miedo que ésta produce. Todo ello, desde su niñez. Incluso, desde su pre-historia.

Los personajes femeninos, en *País portátil*, que conforman parte esencial en la vida del niño, en la historia familiar, viven en el miedo o en el temor a la exclusión (sea ésta exclusión la social, la física –la muerte- o la psicológica –la locura-).

En la presente divagación, nos adentraremos en los fragmentos de vida de las historias femeninas en la familia Barazarte, e intentaremos indagar sobre el aporte de éstas en la conformación del personaje central de *País portátil*.

## González León, Andrés Barazarte: la realidad, la ficción

Toda novela es un acto de compromiso. Estético y social. El escritor (como oficiante) se enfrenta a unas palabras, a una manera de decir las cosas, para poder hablar —en el fondo- de sí mismo, que es igual que señalar de su condición humana interna y social. De alguna manera, gracias a la alquimia de la creación, se transmuta en una entidad de papel que va a aglutinar las acciones principales que irán perfilando a lo que luego llamaremos el personaje central. Esta "persona" (él y sus circunstancias), como cualquier otra, será observada y analizada en un presente (rotundo o histórico, qué más da) justificado como producto final del experimento total de su vida, en el que su historia y pre-historia (entiéndase por ésta el devenir de la familia, de quienes vivieron antes de él) juega un papel esencial en su conformación como individuo.

Y aunque sería un exabrupto ver a Andrés Barazarte como reflejo fiel de su autor, sabemos que algo de lo vivido por Adriano González León se "transmigra" al personaje central de su novela. Así, mucho de la realidad que le tocó protagonizar a González León, en una ciudad —Caracas- que luchaba por alcanzar la modernización (a fines de los cincuenta y durante todos los sesenta), enmarcada en un "collage" de agonías de dictaduras, Guerra Fría, utopías de izquierda para alcanzar el poder, crecimiento desmesurado de la urbe y pare usted de contar... también es el marco de referencia inmediata de Andrés Barazarte. De igual modo, González León, nacido en los Andes venezolanos, "cuando los mitos de las guerras federales todavía irrigaban los campos, donde los padres bien podían ser hijos de algún caudillo en desgracia, cuyo fantasma todavía pululaba en las conciencias de sus descendientes" (Ortega, s/f), de alguna manera se espejea en un personaje que pareciera revivir la historia de los suyos.

Nuestro autor real nace a la vida literaria pública de la mano de "Sardio" (1955-1959) y "El Techo de la Ballena" (1961-1967). Con el primer grupo ve la publicación su primer libro, Las hogueras más altas (1957), y ya con la desaparición de la segunda agrupación se publica País portátil (1968), para

indicar sólo dos hitos importantes en la carrera literaria de González León. Las implicaciones sociales y los alcances estético-literarios de ambos grupos pueden revisarse en los manuales de historiografía literaria de nuestro país, así que no ahondaremos en este trabajo al respecto. Bástenos señalar que, seguramente, el autor y su personaje vivieron, por lo menos, un contexto idéntico, aunque no podamos afirmar lo mismo de sus historias personales. Y en este contexto, el miedo, elemento estructural en Andrés Barazarte, cobra especial significación para el transcurso de la historia pasada y la historia presente [por tildar de alguna manera los dos grandes planos temporales a los que alude casi toda la crítica... Linares, Castro, Ortega, Gerendas, para nombrar algunos].

Esta sensación de inseguridad convertida en miedo y el sino de llegar siempre tarde, en Barazarte (que no es más que la exclusión de momentos significativos de la historia), están muy marcados en los personajes que constituyen su pre-historia. Y, entre éstos, las mujeres adquieren especial relevancia... pues si el fracaso es, de alguna manera, una "tradición" en el país y en la novela que nos ocupa, es en los personajes femeninos donde cobra magnitud.

#### El pasado, el fracaso

Julio Ortega (s/f) hace una bella afirmación que podríamos considerar el epicentro de este apartado: "La forma impecable de ese edificio del tiempo venezolano (se refiere a *País portátil*) se levanta (...) con todo su pasado a cuestas, sobre la frágil orilla del presente". Y es que lo que hemos llamado la pre-historia, en el contenido de esta novela, pesa. La reconstrucción de la historia familiar de Andrés Barazarte, ese pasado remoto y mediato que se arropa bajo la forma del fracaso, constituye (aparte de los pasajes mejor logrados del libro) el sentido primero de Andrés: ofrecer un lugar a la familia en la Historia (así, con mayúscula inicial). El joven provinciano trae en sus espaldas los fantasmas de su familia, cosa que lleva a Ortega a señalar a la novela como "crónica familiar actualizada".

De alguna forma, se interpretan estos momentos como el intento de la memoria por recuperar lo perdido que es, al mismo tiempo, lo singular de la esencia familiar, lo esencial de Andrés Barazarte. Los momentos del pasado se "corporizan" en las acciones del presente para formar parte del aprendizaje del personaje central (Ortega, de nuevo).

En este sentido puede verse la estructura novelesca de *País portátil* como un fluir de recuerdos en la conciencia de Andrés, quien recuerda la muerte de su tío Salvador (y encadena a éste otra serie de momentos), en el instante presente de atravesar la ciudad con la misión encomendada.

Como puede observarse, las historias de todos y cada uno de los personajes están signadas con la huella indeleble del fracaso y éste, según

apunta Héctor Torres en su afinado artículo "La tradición del fracaso en nuestro País portátil", tan sólo es reflejo o muestra de la historia de la nación toda...

Entre todos los fantasmas que acuden al llamado de la memoria de Andrés, las mujeres participarán con sus historias particulares para imprimir aspectos significativos en la psiquis del mismo.

### Las mujeres, la locura, la exclusión y la muerte

Antes que nada, hay que advertir que tanto los personajes femeninos cuanto los masculinos, comparten en las historias que Adriano González León ha construido, un mundo de seres errantes, caídos en desgracia y fracasados, que recorren un desgarrado viaje interior. Personajes que se encuentran "trasladándose permanentemente a una lejanía, a un más allá, fundidos con el camino mismo, o fundidos los unos con los otros, en grupos homogéneos, configurando comunidades anónimas y errabundas". (Gerendas, s/f)

Pero las mujeres, en *País portátil*, se encuentran en mayor desgracia que los hombres (estos también unos fracasados), pues no hay momento alguno en sus historias personales, en que disfruten de alguna condición de bienestar. Se encuentran siempre en un segundo plano (aunque no por ello de menos importancia), contribuyendo con sus malhadadas existencias a fundir el fracaso familiar. Si Epifanio, o León Perfecto, o Víctor Rafael, o Salvador, o el mismo José Eladio (el "underground" de la familia), gozaron en algún momento de sus cinco minutos de gloria, en cambio Hortensia, Ernestina, Georgiana, por ejemplo, aparecen desde un comienzo anunciando su sino fatal, de excluidas. Quizás sea Angélica (acaso por no formar parte directa de la familia), a quien observamos en una primera instancia cómo feliz con su condición inicial. Pero al formar parte de la familia, debido a la promesa que hiciera su padre, el halo oscuro de los Barazarte la cubrirá hasta el final de sus días.

Las historias de Angélica, Georgiana, Hortensia y Ernestina, permiten, junto a las de sus tíos y su abuelo, reconstruir la historia familiar de Andrés. Una historia que parte del antiguo linaje colonial, pasa por la Guerra de Independencia y mantiene su señorío militar en el caudillismo y el período gomecista, hasta que sus tentáculos alcanzan la historia del padre (Nicolás Barazarte) y la del mismo Andrés. Es como si se narrase el declive familiar desde tiempos gloriosos hasta el definitivo final.

En cambio, Delia y sus fragmentos de vida, constituye (al igual que Eduardo y otros personajes complementarios) la historia que se relaciona con la de Andrés para ilustrar la formación y el momento actual del personaje.

Haciendo una revisión a ese universo de personajes femeninos, en primer lugar nos encontramos con Adelaida Saavedra, la esposa del general Epifanio Barazarte. De ella no se cuenta mucho en la historia. Tan sólo aparece sometida a los rigores de un matrimonio de la época, soportando la condición de padrote y mujeriego de su marido, quien al alardear de sus logros en este terreno alcanzaba así el prestigio en la sociedad.

Si bien es cierto que Adelaida intenta rebelarse ante el General, también lo es que termina aceptando el rol que le impone la sociedad, hasta verse reducida al aislamiento y la derrota moral.

"-¡Vos creés que el mundo es únicamente tuyo, Epifanio, y algún día la vas a pagar!" (González León, 2003: 258)

Mas Adelaida acaba, como señalamos, confinada, resignada frente al marido y la sociedad, entregada frenéticamente a sus deberes religiosos, rezando interminables rosarios, preparando su propia muerte.

Es el miedo a la rebelión absoluta, porque la locura en la que se hunde, al fin y al cabo, es una opción más cómoda...

"-Esposos, amad a vuestras esposas como Cristo amó a la Iglesia, y se entregó a la muerte por ella, para santificarla (...) El que ama a su esposa se ama a sí mismo"... (González León, 2003:259)

Estas palabras sólo encuentran boca que las pronuncie, en los labios y la lengua de la demencia en la que se sume Adelaida Saavedra. Sólo los locos, en su condición de enajenados mentales, pueden decir semejantes verdades...

La banalidad en su vida, parece ser el norte en el devenir de Angélica Pimentel. En los fragmentos que se ofrecen de esta prima de los Barazarte, observamos a una señorita que pasa sus días añorando y diciendo de sus días en la capital, ciudad a la que piensa regresar prontamente. Esa vieja Caracas está idealizada en los pensamientos de Angélica, pues todo allí es moderno, bello, en contraposición con la vida limitada y sin futuro de la provincia en Trujillo.

El mundo frívolo y superficial en el que ha sido educada la prima Angélica, contribuye ciertamente a hacer de la joven un ser infinitamente más débil que el resto de los personajes femeninos. No obstante, veremos como ella se crece de alguna manera cuando, respetando los deseos de su padre agonizante, se entrega en matrimonio a Víctor Rafael Barazarte, autoritario y machista.

Particularmente significativo es el simbólico viaje de bodas, en el que la figura de Angélica es disminuida aún más ante el todopoderoso y brusco Víctor

Rafael, quien en una suerte de prueba conduce a su reciente esposa por "una naturaleza agreste que lacera el cuerpo y el alma" (Méndez, s/f) de la joven, hasta un rancho, una paupérrima morada que le ofrece su marido. Luego de develada la intención de la prueba y satisfecho el macho con la actitud resignada de la joven, la conduce (esta vez sí) a una hermosa casa donde la rodea de bienes y lujos. Sin embargo, existe una condición de nuevo reduccionista que consiste en prohibirle a Angélica reunirse o tratar a sus vecinos. Obediente y temerosa, la desposada se refugia en la locura. La exclusión acá no sólo es física y social, sino incluso mental.

Y loca y sola muere desangrada producto de una hemorragia vaginal (la vida que se escapa desde la esencia misma de su feminidad), bajo una mata de cayena (otro símbolo cromático). A pesar del reclamo de ayuda, los vecinos, quienes nunca tuvieron relación con ella, contribuyeron a que el "autismo social" en que se encontraba la desdichada, causara también su muerte biológica.

Como colofón a este acápite, una imagen patética y al mismo tiempo hermosa de la novela: "Inmóvil, sin fuerza, se fue desangrando. Angélica era una mujer fina y debajo de las cayenas se murió" (González León, 2003: 210).

El caso de Georgiana, la hermana de León Perfecto, Víctor Rafael, Salvador y José Eladio, aparece más difuso en la novela. La única hija del General Epifanio Barazarte va a transcurrir en un segundo plano marcado por su discriminación social y su sino fatal.

En ella, más que lo externo, privó su miedo y su vanidad. Pudo romper con su destino, viajar a Europa y hacerse autosuficiente... "Pero no. Había el miedo de quedarse sola, por un lado, y las ganas de ser una viuda respetable" (González León, 2003: 272).

Y cuando se decidía a tomar parte activa de la historia, la indiferencia del entorno la devolvía al redil. Cuando pide armas y montura para luchar al lado de sus hermanos, éstas le son negadas; cuando hace uso de su formación para llevar ideas sobre sus derechos a los trabajadores, es ignorada... "se guardó muchas cosas y al poco tiempo ella era una mujer como las otras (...) Las mujeres debían meterse en sus asuntos y no en cosas de hombres" (González León, 2003: 273). Así que en medio de su deseo de exponer su criterio y ser una mujer de acción, o de resignarse a cumplir su rol como el resto de las mujeres de la segunda mitad del siglo XIX, así, sin más, un buen día "Georgiana se mató" (González León, 2003: 274). Sin mayores explicaciones, este personaje abandona de esta manera las páginas de *País portátil*.

\* \*

Es Ernestina, hija de Salvador Barazarte y tía de Andrés, quizás, uno de los personajes en torno al cual se teje uno de los ambientes más poéticos y, al mismo tiempo, más patéticos de toda la novela. En ella germina la leyenda de la novia de pueblo abandonada, quien nunca más conocerá las bondades del amor. Luego de su boda con Quintero (sueña Ernestina) podrá viajar a Europa y, así, vivirá su realización al hacer realidad la vista del cuadro que admira sin parar, antes y después de su locura. Porque este personaje también busca refugio en la demencia al no poder satisfacer sus anhelos.

Las miradas que se cruzan Ernestina (en el andén) y Quintero (en el tren) provocan primero su reclusión y la negativa a alimentarse y, después, la salida de la habitación y los eventuales recorridos por la casa. Cual fantasma familiar, recoge sus pasos y llega una y otra vez al cuadro que tanto le obsesionara, hasta que un día decide (¿puede un loco decidir?) redimir su historia prendiendo fuego a la pintura.

"Niña, no mire tanto ese cuadro que se va a enfermar, dijo Eudocia (...) No seas tonta, Eudocia, dijo ella, no ves que es pura pintura" (González León, 2003: 126). Esa fijación, entonces, de detenerse a observar con los ojos sanos la pintura del paisaje europeo, volvería luego con la demencia... "Y así, hasta que en la casa se fueron acostumbrando a esas salidas repentinas donde ella, ya deshecha, ya sin ojos, ya sin color y sólo huesos, recorría la casa de uno a otro extremo y finalmente se paraba para mirar el cuadro y remirar" (González León, 2003: 176).

Por último, como señalamos, el fuego purificador, el de la demencia, que permitirá a un tiempo que se borren la imagen del cuadro y la de Ernestina misma, desaparecida en la oscuridad, "cuando en el cuarto de arriba se borró entre las sombras" (González León, 2003: 179).

El miedo de Ernestina es el más común, el de enfrentar las adversidades o las llamadas "pruebas que impone la vida". Algunos, sobreviven, se imponen a estos cotidianos temores, sacan fuerzas de la nada y continúan su historia. Otros, sucumben ante su propio fracaso y se encierran, física y psíquicamente.

\* \*

La otra tía de Andrés, Hortensia Barazarte, también ofrece un caso particular. Pues ella es la única que se atrevió a enfrentar los convencionalismos sociales haciendo una vida por cuenta propia, trabajando en una oficina de correos montada en su propia casa. No obstante este grado de independencia, quedó sumida en una doble marginación: "la existencial, por ser mujer, y la intencional, por renunciar deliberadamente a su papel". (Méndez, s/f)

Al contrario de las otras (las locuras de Angélica y Ernestina, y la condición de suicida de Georgiana), la exclusión de Hortensia se funda en una lucidez excesiva: es capaz de calibrar y juzgar los desmanes de la familia y eso, sin querer, la convertirá en una autoexcluida. En lugar de convertirse en la jueza que condena a los otros, asumirá una inmolación para redimir, de alguna manera, los pecados de la sangre propia, de la familia.

"Hortensia se propuso aplacar en ella todos los diablos que habían estado rondando la familia"... (González León, 2003: 271). Sin embargo, y al contrario de su hermana Ernestina, jamás lloró ni sufrió en carne propia como para hacerlo. Sumida en un estado de resignación inédito, se abrasó en un fuego "que no consumía". Quizás por esto la voz narrativa afirma que "para Hortensia no hubo sol, ni luna"... (González León, 2003: 271). Ni alegrías, ni llantos; ni risas, ni sufrimiento.

Esta autoexclusión, disfrazada de una especie de purga de los pecados familiares, puede interpretarse sin temor a equivocaciones como el miedo a elegir, a asumir la vida con todos sus riesgos y a enfrentar ideas y actitudes con el criterio propio y la voluntad de cambiar las cosas. La misma situación que lleva a Andrés Barazarte a asumir (no muy convencido) ser parte activa que genere el cambio en el estado de cosas reinante, es la que lleva a su tía a hacerse a un lado y vivir una existencia marginada voluntariamente.

En el plano de la Historia presente, o de la historia inmediata, aparece el último personaje femenino que completaría esta visión del miedo que encarna Andrés: se trata de Delia, la compañera en la aventura revolucionaria. Es ella la mujer que vemos a plena luz, no entre sombras como los ancestros de Andrés; la mujer que vemos en la calle, en la acción y en la participación efectiva en la historia; la mujer moderna, por llamarla de algún modo.

En todo caso, Delia aparece como la mujer objeto de deseo de Andrés, quien con su llegada siembra la esperanza en éste. "Ahí está Delia y viene con su carpeta de apuntes, ríe, llega" (González León, 2003: 211)... "Por allí venía Delia, o por cualquier parque, da lo mismo, no era ella, pero se parecía a quien uno toda la vida está esperando que venga por un parque y se sacuda las hojas"... (González León, 2003: 215)

Pero pese a su actitud decidida en el seno de la UTC a que pertenece, a su participación activa en la vida política, a que disfruta de su sexualidad sin las limitaciones de la moral, cuando se halla "fuera de su grupo, sigue siendo la mujer que no asume el rol que le corresponde, que toma actitudes de marimacha y que, por lo tanto, no merece respeto". (Méndez, s/f)

Es decir, su vida, o la experiencia de ésta no es completa. Está marcada por el sino de la exclusión de las mujeres de *País portátil*. Por ello, al final, se queda sola y su muerte es violenta:

... "te quedaste sola en el centro de la sala, y ellos, desde afuera, apuntaron sobre la puerta, la llenaron de plomo, entraron después y estabas tú sangrante, con balas en el pecho y la cabeza, cálida, con tus grandes ojos inertes, sin la voz, todavía con tu olor, enmandarinada, el labio mordido, por desafío, los colores perdidos, Delia, muerta de resplandores y de balas." (González León, 2003: 271)

### Las mujeres y Andrés Barazarte: coda

En el artículo de María Ángeles Octavio podemos leer la siguiente afirmación que hiciera el propio Adriano González León: "En mi novela todas las mujeres son víctimas. Todas sufren tragedias espantosas". Y cabría preguntarse, ¿víctimas de qué?, ¿de quién?

Es evidente que, en primer lugar, la sociedad machista, los hombres de País portátil, son los victimarios. Luego señalaríamos, por supuesto, la época, con sus usos y costumbres. Pero, en tercero y esencialísimo lugar, habría que indicar que estas mujeres son víctimas de sí mismas; víctimas y victimarias, a un tiempo.

Sus miedos, sus resignaciones, el preferir hacerse a un lado o refugiarse en la locura, en el encierro voluntario e, incluso, en el exceso de lucidez, conformarán las piedras con las que se construye el camino de dolor y sufrimiento que seguirán ellas. Un proceso de "cosificación" irá predominando en su devenir, ya que deberán mantenerse más allá del segundo plano. "No son protagonistas. Nadie las ve. Son las sombras, los fantasmas, los postes, las vidrieras, las nalgas (...) Son el paisaje, el fondo contra el que se desarrollan los acontecimientos". (Octavio, s/f)

La carencia del amor (bien porque su sino lo señalaba, bien porque ellas mismas impedían su realización), es la única posibilidad, Y, entonces, se contraían y plegaban sobre sí mismas, hasta que la muerte venía a hacer su última lectura.

Por ello la locura era el último camino transitable (Adelaida, Angélica, Ernestina), o bien podían seguir el rumbo opcional de otro tipo de exclusiones: la muerte con el convencimiento de la inutilidad (Georgiana), el aislamiento social (Hortensia), o el creer que se participaba activamente en una empresa que sería la causa de muerte, aunque en realidad siempre se estuvo relegada por los hombres (Delia).

Y, por último, mencionar, así, de paso (pues igualmente "de paso" observamos este detalle), la ausencia de la figura materna en Andrés Barazarte. Su madre está borrada de la historia. El mundo femenino que lo marca es un mundo de abuelas, tías o primas segundas. Quizás sólo Delia, la

compañera ocasional, la camarada y objeto de deseo, contribuya con un halo esperanzador a su historia.

En este sentido cobra especial interés la parte final de la novela, donde acuden a la memoria y se funden con la historia presente los ancestros de Andrés, donde es más que notable la ausencia de las mujeres de su vida. Quizás porque éstas ya cumplieron su rol al imprimir su carácter en Andrés, acaso –tal vez- porque él mismo ya es ausencia...

#### **FUENTES DOCUMENTALES**

- Castro Conde, María Conchita.
  - (s/f) "País portátil: complejo de tiempo, espacio y narradores". En Boletín Universitario de Letras (revista electrónica) Disponible en <u>www.ucab.edu.ve/investigacion/cill/pais.htm</u> (Consulta: 2005, Noviembre 14)
- Chiappe, Doménico.
  - (s/f) "Permanente País Portátil". En Ficción Breve Venezolana (revista electrónica)
     Disponible en www.ficcionbreve.org/ensayos/adria-dc.htm (Consulta: 2205, Noviembre 15)
- Echeto, Roberto.
  - (s/f) "Las bisagras del País Portátil". En Ficción Breve Venezolana (revista electrónica) Disponible en www.ficcionbreve.org/ensayos/adria-re.htm (Consulta: 2205, Noviembre 15)
- Gerendas, Judith.
  - (s/f) "De viajes y vehículos en la narrativa de Adriano González León". En Ficción Breve Venezolana (revista electrónica) Disponible en www.ficcionbreve.org/ensayos/adria-jg.htm (Consulta: 2205, Noviembre 15)
- Liendo, Eduardo.
  - (s/f) "Adriano en cuatro momentos". En Ficción Breve Venezolana (revista electrónica)
     Disponible en www.ficcionbreve.org/ensayos/adria-el.htm (Consulta: 2205, Noviembre 15)
- Linares Angulo, Jorge.
   (1994) País portátil en la Sociología de la novela. Caracas. Ediciones de la Casa de Bello
- Marcano, Oscar.

(s/f) "XXXV años de País Portátil". En Ficción Breve Venezolana (revista electrónica) Disponible en www.ficcionbreve.org/ensayos/adria-om.htm (Consulta: 2205, Noviembre 15)

Marcotrigiano, Miguel.

(1995) "La soledad: constante en Las hogueras más altas, de Adriano González León". En Boletín Universitario de Letras. UCAB.

Méndez, Lenina M.

(s/f) "Las mujeres de Adriano González León. La loca, la solterona, la guerrillera: una vida de marginación". En Artigo (revista electrónica) Disponible en www.hispanista.com/revista/artigo99.htm (Consulta: 2205, Diciembre 16)

Núñez, María Celina.

(s/f) "País Portátil 1968-2003". En Ficción Breve Venezolana (revista electrónica)
 Disponible en <a href="https://www.ficcionbreve.org/ensayos/adria-mc.htm">www.ficcionbreve.org/ensayos/adria-mc.htm</a>
 (Consulta: 2205, Noviembre 15)

Octavio, María Ángeles.

 (s/f) "Un país con olor a mandarina". En Ficción Breve Venezolana (revista electrónica)
 Disponible en www.ficcionbreve.org/ensayos/adria-ma.htm (Consulta: 2205, Noviembre 15)

Ortega, Julio.

(s/f) "Adriano González León y la saga del linaje". En Letralia (revista electrónica)
 Disponible en <a href="https://www.letralia.com">www.letralia.com</a>
 (Consulta: 2205, Noviembre 14)

- Rivas, Luz Marina.

(2000) La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana. Valencia. Universidad de Carabobo.

Torres, Héctor.

(s/f) "La tradición del fracaso en nuestro País Portátil". En Ficción Breve Venezolana (revista electrónica) Disponible en www.ficcionbreve.org/ensayos/adria-ht.htm (Consulta: 2205, Noviembre 15)

Vera, Elena.

(1985) Flor y canto. 25 años de poesía venezolana (1958-1983). Caracas. Academia Nacional de la Historia.

# LOS PREMIOS INTERNACIONALES DE POESÍA: ALGUNOS CASOS A CONSIDERAR ACERCA DE LA POESÍA VENEZOLANA DE LOS NOVENTA

Para Maria Ángeles Pérez López

Sin duda alguna, los premios internacionales literarios van de la mano de dos factores que anhela todo creador: el camino al reconocimiento por parte de los otros (la crítica especializada, los demás escritores, el lector común) y, por qué no señalarlo, la compensación económica por una labor en la que se cree íntimamente.

Las raíces de los concursos o premios literarios son de vieja data. Sus tentáculos alcanzan los legendarios torneos poéticos y los festivales renacentistas que dieron lugar a los ya desaparecidos Juegos Florales. La fama y la recompensa que conllevaban estos certámenes, son los mismos que hoy anhelan quienes deciden un buen día someter sus manuscritos u originales a las justas que abundan por todos los predios. Y, si bien es cierto que hay quien desconfía de dichas premiaciones, algunas gozan de muy buen prestigio.

Así que, hoy por hoy, quien más quien menos, existe el que acepta estos reconocimientos como un camino cierto para detectar la calidad literaria de quienes obtienen los lauros. Al fin y al cabo, estos premios siempre han servido para descubrir autores y para permitir que su nombre y su obra sean conocidos en breve tiempo. La razón en la que se fundamenta la calidad del trabajo premiado reside, generalmente, en el prestigio de las personalidades que integran el jurado seleccionador. Casi siempre la responsabilidad de tal labor recae en individuos destacados por su prestigio literario: críticos, profesores de literatura y escritores. Y cuando el evento rebasa las fronteras de una nación, el jurado suele también estar integrado por personalidades de fama internacional.

Justamente, en los últimos años del siglo pasado, cinco poetas de nuestro país y de los noventa (es decir, que comenzaron a publicar en forma de libro sus trabajos precisamente en esos años), fueron señalados con sendos premios de poesía de carácter internacional. En 1996, en Caracas, Luis Moreno Villamediana (Maracaibo, 1966) es reconocido por su libro Manual para los días críticos (Pequeña Venecia, 2001), para sorpresa de propios y extraños, con el joven y efímero, pero también prestigioso, Premio Internacional de Poesía Juan Antonio Pérez Bonalde. En ediciones anteriores, figuras míticas de la lírica latinoamericana habían sellado con sus rúbricas el prestigio del certamen en cuestión: Rafael Cadenas (Venezuela), Enrique Molina (Argentina), Roberto Fernández Retamar (Cuba), Javier Sologuren (Perú). Posteriormente, en España, en el año de 1998, Luis Enrique Belmonte (Caracas, 1971) obtendrá con Inútil registro (1999) el Premio Adonais de Poesía. Ya antes, en 1996, también había sido reconocido con el Premio Fernando Paz Castillo para jóvenes escritores, en su ciudad natal. Arturo Gutiérrez Plaza (Caracas, obtiene en 1999 el III Premio 1962) Hispanoamericano de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz, que promueve la Embajada de México en Costa Rica, con su libro Principios de Contabilidad (Práctica Mortal, 2000). En el 2000, en Cumaná, el poeta Alexis Romero (San Félix, 1966) será distinguido con el Premio Internacional de Poesía José

Antonio Ramos Sucre, por su trabajo titulado Los tallos de los falsos equilibrios (UDO/Fundación Ramos Sucre). Finalmente, Alfredo Herrera Salas (Caracas, 1962), obtiene con su libro La tarde alcanzada (Litterae Terttii Milenio, 2002) el Primer Premio del Concurso internacional de Poesía para Escritores de Lengua Castellana, en Lund, Suecia.

\* \* \*

Además del libro que nos ocupa, Luis Moreno Villamediana cuenta en su haber con *Cantares digestos* (Mérida, 1995), que vieron la luz gracias a la ya legendaria Ediciones Mucuglifo. Y, sin duda alguna, la tendencia existencialista de la poesía venezolana actual ha convertido a este autor, con estos dos trabajos, en uno de sus máximos representantes. La palabra que aparenta ser directa, en seguida se pierde entre los tortuosos caminos de una sintaxis gobernada por la imagen, sólo para mostrar una conciencia que se debate en una realidad que siente ajena y agresora.

El nombre de pila del autor se deja ver entre las líneas poéticas de uno que otro texto, retrotrayendo a la mente del lector la obsoleta idea de que el hablante lírico y el autor real son la misma entidad, cuando de poesía se trata. Pero, en definitiva, ese ser execrado de la sociedad (intuimos que más por decisión o visión propia, que por rechazo de los otros) cobra materialidad en ese Luis que constantemente se está auto refiriendo. El autorretrato en palabras se delinea en una suerte de expresionismo que deforma el rostro y la esencia del individuo. Y, poco a poco, a lo largo de este extenso "manual" para superar "días críticos", el hablante va perfilándose hasta esa cuarta parte del libro en donde se ofrece a la vista a través de los textos de otros (Szymborska, Wallace Stevens, Manuel Bandeira, Robert Frost, por ejemplo), siempre conservando una imagen de sí venida a menos, en un auto reconocimiento que lo eleva, paradójicamente, de su posición.

Y, justamente, aquí está la trampa de la escritura: la sutileza del lenguaje descubre a un ser que, no por incomprendido, va a la zaga de los demás. Al contrario, se sabe un adelantado y disfruta con la imagen distorsionada que da de sí mismo.

Es, entonces, cuando entramos en el terreno de la ironía, arma que Moreno Villamediana esgrime con gran maestría. Este recurso eleva la calidad lírica de los textos, puesto que adentra al lector en arenas movedizas. La imaginación pierde sus últimos asideros y la sugerencia se apropia de la naturaleza textual.

#### Pérdida

•••••••

ver una mosca encima de la mesa, casi a punto de entrar en el tazón de sopa, verla con todo, sin remilgos, porque después los ojos pretenderán asirse a un jardín, a un dios, a cielos muy distintos, lo cual no deja en definitiva de ser una pérdida, quizá no en términos de altas providencias, pero, sí, coño, en cuanto se refiere al hombre que es hombre que es hombre de sucia humanidad; mira la mosca; la mosca mira

Si a todo lo anterior unimos el cuidado manejo de la estructura del poema, así como el arte de retocar la pintura que ofrece a nuestros ojos, entenderemos por qué Luis Moreno Villamediana, pese a su "juventud", logró entrar con paso firme a la corte de los grandes de la poesía latinoamericana que habían sido distinguidos anteriormente con el ya extinto Premio Internacional de Poesía Juan Antonio Pérez Bonalde...

El Premio Adonais es considerado algo así como el decano de estos concursos descubridores de voces nuevas que, más adelante, protagonizarán el panorama poético de España. Así sucedió durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Además también se ha distinguido por "encontrar" jóvenes autores hispanoamericanos que de otra forma no tendrían cabida en el mercado español.

En el año 1998, Luis Enrique Belmonte, como hemos señalado, fue reconocido con este prestigioso galardón. Y no nos extraña, pues ya conocíamos del grosor de su palabra, a través de *Cuando me da por caracol* (Mucuglifo, 1996) y de *Cuerpo bajo la lámpara* (CELARG, 1998), destacado con el Premio Fernando Paz Castillo, en Caracas. Ya en estos trabajos Belmonte mostraba la

rigurosidad en el decir y esa como natural capacidad para poner el dedo en la llaga del objeto o la situación propicios para su desarrollo en el terreno de la poesía.

En *Inútil registro* asistimos nuevamente a la fiesta lírica que configuran sus textos, siempre caracterizados por una impecable selección del vocablo, un atinado manejo de la sintaxis y un certero "gusto" por observar el detalle, la acción, el objeto digno de ser poetizado. De esta forma, el texto cobra singular independencia existencial, característica necesaria para la poesía y para la literatura, en general. Quizás en lo que más acierta este joven autor sea en enfrentar el objeto o la situación seleccionada al terreno del espíritu (léase, la internación del referente). El hablante (como el de todo poema de corte existencial) se reconoce diferente, ajeno en el mundo de los otros. Pero se muestra a sí mismo en tal condición, mediante una palabra que descontextualiza al referente y lo ofrece bajo una novedosa óptica.

El flujo y reflujo de su escritura arrastra al lector a territorios en los que éste logra verse a sí mismo en su plenitud de desarraigado, fuera de su

posición inicial en el cosmos, para que así sea él mismo quien juzgue y experimente, a la vez, la condición de ser juzgado. Los objetos mencionados en los textos van buscando acomodo en el poema y en la mente del lector, contribuyendo a forjar la sensación señalada...

### Dios tenga piedad de los errantes

Dios mío, ten piedad del errante, pues en lo errante está el dolor. Heberto Padilla

En la errancia está el dolor Del dromedario extraviado: un violoncello Colgado como una res En el patio inundado por las lluvias de junio. Toda la espera, toda la alquimia insomne, En la diáspora de un hombre abandonado en su devenir, Con las hojas quebradizas de otoños acumulados. De manos abiertas y ojos inundados en el andén. 130 Los premios internacionales de poesía (...) Sólo en la errancia todo el dolor concentrado A la manera de un meniurie Donde la hierbabuena machacada Destila el líquido aromático De su comunión con la tierra; El resquebrajarse de un dolor tieso que se acumula, y suma Los lápices partidos, los cabellos caídos, El mulo muerto al filo del abismo, la cajita de fósforos Humedeciéndose en la madrugada, el llanto Bajo las almohadas, todo el sucio descifrado De la ropa zurcida, todo lo que sopla y se inflama En los minutos que ensanchan la errancia. Dios tenga piedad de los errantes, Y que el agua brutal de sus ánforas se torne vino; Que una musiquilla ascienda hasta sus labios Haciendo mecer Los eucaliptos de la huida.

Además del libro en cuestión, Arturo Gutiérrez Plaza ha publicado otros dos: Al margen de las hojas (Monte Ávila, 1991) y De espaldas al río (El Pez Soluble, 2000). En todos observamos un manejo de la palabra consistente en la selección precisa del vocablo, el término justo, casi siempre cargado de ironía. Mas, como afirma el hablante de uno de sus textos, en este caso "La ironía no es asunto de elección.// Es una imposición de la realidad / que acosa al lenguaje."

Tales líneas apuntan a un elemento característico de toda su poesía: que está fundada en la inteligencia, instrumento esencial para la búsqueda del porqué de las cosas. Esas cosas que no por nimias, banales, cotidianas, dejan de ser preciada naturaleza de nuestro ser, de nuestra condición de seres humanos movidos y conmovidos por la belleza, por el arte. De esta manera, la balanza en *Principios de contabilidad* se inclina más por lo que se dice que por la forma de hacerlo. Así, la imagen cede el paso al pensamiento y es éste el que impresiona al lector, lo que el lector recuerda. Resulta entonces la poesía de la inteligencia, una suerte de intuición que apunta a un razonamiento o a un pensamiento de la imagen. A ratos, la imagen y la idea se rozan en un territorio neutral, ajeno a una y a otra.

Lo contabilizado, pues, no es sólo lo fácil por cotidiano, sino incluso los detalles más inesperados del día a día, a la vez que se fundan las bases (los principios) de dicha "contabilidad". Sin duda, generando una poesía pulcra, inteligente, limpia de emociones, pero al mismo tiempo filtrada de sustancia lírica, vale decir, humana.

El poema tipo de este trabajo sustenta su perfección en una circularidad dada por una imagen que se resemantiza al final del texto. Poemas "capicúos" que giran en torno a una imagen que es siempre la misma y que nos engulle en el avance de su espiral...

### **Eclipse**

Ese día cayó una hoja
y se tapó el sol,
hubo un trozo de la tierra
latiendo bajo un inesperado eclipse.
Ese día al hacerse
la sombra
un hombre escribió un poema
que hablaba de una antigua amante.
Ese día el recuerdo de una mujer
cayó como una hoja
en la memoria,
eclipsando la caligrafía del poema.

Es este contenido que anhela la verdad absoluta respecto a diversos asuntos de la vida del hombre, así como la búsqueda de la perfección en una circularidad que se estima como absoluto, los aspectos que, en definitiva, caracterizan la precisión lírica de este laureado poeta del fin del siglo veinte venezolano.

Al margen del libro premiado, Alexis Romero cuenta en su haber con otras cinco publicaciones de poesía: Lo inútil del día (1995), Que nadie me pida

que lo ame (1997), Los gestos mayores (1998), Santuario del verbo (1998) y Los pájaros de la fractura (1999). Todos ellos inscritos bajo los signos de un mismo discurso.

Pese a que los textos contenidos en Los tallos de los falsos equilibrios (Fundación Ramos Sucre/ UDO, 2001) se inscriben en la corriente existencialista de la poesía venezolana actual, también hay que anotar que, por su forma, están bastante cerca de aquellos fundados en un discurso más o menos incomprensible que persigue explicar o expresar lo inefable. En este sentido, determinado cripticismo se cuela por las páginas del libro hasta que, tras varias lecturas, quien se arriesgue en el sinuoso camino de sus líneas poéticas logre sentirse iniciado en tan personal codificación.

En muchas oportunidades nos hemos topado con quienes se quejan y hasta se burlan de determinada escritura, tan sólo porque se les torna incomprensible. Esto responde a un discurso que se nos resiste a la decodificación pues proviene de una experiencia interior que tiene poco asidero en referentes comunes o externos al poeta. El caso de Alexis Romero es ilustrador de lo que

aquí se afirma. Las cosas son miradas como signos o símbolos con significado oculto y la poesía intenta desentrañarlos mediante su capacidad intuitiva. El resultado: una palabra "irracionalista", emparentada ciertamente a las vanguardias literarias de comienzos del siglo XX.

El asunto se complica si observamos que el material poetizable que tenemos en *Los tallos...* nos conduce centrípetamente al mundo conformado por la memoria, las evocaciones que celosamente ocultan su propio origen. A ratos, señales claves se asoman en las líneas, palabras rastreables en el universo lírico del trabajo, cosa que nos coloca frente a cierta divinidad, determinados lares que apenas nos dejan rozar la verdad que en ellos anida.

Por otra parte, en ocasiones los textos son auto referenciales, ya que se metamorfosean en poéticas, en intentos de explicar la naturaleza y la misión del oficio. Y este oficio, como obra humana que es, a su vez refleja el carácter humano, su esencia evidenciada en las virtudes y mezquindades del hombre. Es, quizás, esta profundidad, la que llevó al jurado calificador de la XIII Bienal Literaria José Antonio Ramos Sucre a percibir una forma cuidada y ajustada a dicho material psíquico.

#### Hacer la humedad

heredé la canción más brutal del amor cada verso es una calle de la infancia cada estrofa es un pez envenenado busco las letras adecuadas las que forman el afecto no la palabra \* \* \*

Alfredo Herrera Salas se lanza al ruedo de las publicaciones a raíz de la obtención del Premio Fernando Paz Castillo 1998, para jóvenes autores, con su libro *Cinco árboles* (1999). Posteriormente, el taller Editorial El Pez Soluble publicará su "plaquette" *El parque*, ese mismo año. Y con estos trabajos ya estamos ante la presencia de una voz personal y delicada de la poesía venezolana más reciente.

Mallarmé afirmó que las cosas sólo existen para ser nombradas; todo lo que hay en el mundo existe para venir a parar a un libro. Enfrentar la escritura poética de Herrera Salas en La tarde alcanzada (2002) parece confirmar estas sentencias. Lo que allí se nombra (el árbol, el viento, el invierno, el mar, el silencio, el parque...) no debe verse como meros signos vacíos, sino más bien como ese constante intento de la poesía por plasmar la esencia de lo que se observa. Enfocamos y, entonces, el referente deja de ser tal para convertirse en instante pensado, vale decir, vivido. Esto genera una sensación particularísima en el lector de la obra de este poeta, consistente en una suerte de errancia en caminos un tanto inciertos. Pareciera que en lo nimio, en lo diario, en lo evidente, se escondiese una sustancia que contiene lo general, lo universal. Así, un determinado misticismo nos alcanza y nos coloca a tono para la comprensión cabal de lo escrito, lo nombrado. La escritura, pues, asume un papel preponderante en estos poemas y estamos también inmersos en signos que, a fin de cuentas, están en constante auto referencia. El universo -tal y como lo planteó Mallarmé- era un gran libro en el que el poeta que buscaba la pureza podía leer esos extraños signos. La ley del cosmos se refleja, así, en una traducción consistente en el código poético.

El aedo sabe que se mide con fuerzas desconocidas y no siempre está dispuesto a hacerles frente ("Cerca de esta lámpara hay un abismo / a menudo lo ahuyento"). Arrimar el vocablo a la luz, exponerlo a la vista de los otros, es la tarea del poeta. A medida que muestra el signo oculto, que desvela su esencia, va autodescubriéndose, iluminándose a sí mismo, evidenciándose en consonancia con el cosmos que revela. El pensamiento, entonces, cobra vital significado y es en él donde habita la verdad de las cosas ("Soy un rostro / en el baile de la sangre / y he besado lo que pienso").

La temporalidad es otro asunto relevante en este libro y la tarde, signo inequívoco, epicentro de lo que su autor plantea. Podría referirse a un momento de la vida (la madurez) donde el hablante se erige como portavoz de la experiencia acumulada, mas esto no dejaría de ser otra interpretación más de lo propuesto. Lo cierto es que el signo va nutriéndose de significados varios, hasta lograr la categoría de símbolo. La "tarde", la vida, emerge una y otra vez a lo largo del libro, amenazadoramente palpable...

Yo siempre vendré a meterme aquí a decirle a la tarde que sus perros no existen que tendrá que escoger entre los míos al más pensamiento

Poesía pocas veces vista ésta de Alfredo Herrera Salas, que mereció el reconocimiento de un Jurado internacional en Lund, Suecia.

\* \* \*

Los premios literarios son, ante todo, una posibilidad cierta de publicación, así como una oportunidad de repercusión en la prensa nacional (del país donde se ofrece la distinción y del país de donde es oriundo el poeta premiado). Esto, junto al beneficio económico que reportan dichos certámenes, son quizás los únicos incentivos para quienes cifran sus esperanzas en el manuscrito que envían al concurso. Y son, los premios, junto a las editoriales alternativas (siempre en búsqueda de nuevas voces) y las revistas literarias, quizás las únicas posibilidades de edición en las condiciones socio-económicas que vivimos en la actualidad. Todo esto, en lo que concierne al aedo laureado.

Para el lector común, el profesor de literatura y el investigador del área, representa siempre, en cambio, la opción de acercarse con toda (o casi toda) seguridad a un trabajo que, de antemano, está refrendado en su calidad por un jurado de renombre. En todo caso, hemos visto cómo en estas últimas convocatorias los premios internacionales de poesía motivo de la reflexión que antecede han servido (pese a su prestigio, a la inexistencia del límite de edad y a la importante dotación económica) para destacar a estos jóvenes autores de nuestra nación. Tal razón constituye, por tanto y junto a otros argumentos, un indicio verdadero de la alta calidad de la poesía venezolana de los últimos años...

#### **FUENTES DOCUMENTALES**

Gutiérrez Plaza, Arturo (2000): Principios de contabilidad. México: Práctica Mortal.

Herrera Salas, Alfredo (2002): La tarde alcanzada. Lund (Suecia): Litterae Tertii Millennii.

Marcotrigiano L., Miguel (2002): Las Voces de la Hidra. La poesía venezolana de los años '90. Caracas: Edcs. Mucuglifo/UCAB.

Marta Sosa, Joaquín (2003): *Navegación de tres siglos (antología básica de la poesía venezolana1826-2002)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana/Embajada de España en Venezuela.

Moreno Villamediana , Luis (2001): *Manual para los días críticos*. Caracas: Fondo Editorial Pequeña Venecia.

Nieto, Ramón (1998): El oficio de escritor. Madrid: Acento Editorial. Rodríguez Cañada, Basilio (1999): Milenio. Ultimísima poesía española. Madrid: Celeste Ediciones/Sial Ediciones.

Romero, Alexis (2001): Los tallos de los falsos equilibrios. Cumaná: UDO/Fundación José Antonio Ramos Sucre.

# ÍNDICE

Memoria	2
De literatura española	6
Buster Keaton en el arte y la literatura españoles	7
Nuestra elegía, de Alfonso Costafreda: los primeros pasos de la mano con la muerte	21
Visita a la joven poesía española. Una mirada cuatro voces recientes	29
Bisagra	52
Variaciones ecológicas con apéndice: el lenguaje y la métrica como evocación o la poesía de Basilio Tejedor	53
De literatura venezolana	63
Literatura e identidad: dos conceptos complementarios en el pensamiento de Arturo Úslar Pietri	64
Casas Muertas: circunnavegando islotes de memoria o de la lectura como actividad iniciática	72
La locura, la exclusión y la muerte: las mujeres y el miedo en <i>País portátil</i> , De Adriano González León	77
Los premios internacionales de poesía: algunos casos a considerar en la Poesía venezolana de los noventa	88