

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



DE LA PULSIÓN TERRESTRE AL RITMO
MARÍTIMO: LA POESÍA DE EUGENIO MONTEJO
Y GUSTAVO PEREIRA

Doctoranda: **MAYLEN CAROLINA SOSA SILVA**

Tesis doctoral dirigida por la Dra. D^a.
Carmen Ruiz Barrionuevo, presentada en
el Departamento de Literatura Española
e Hispanoamericana, Facultad de
Filología, Universidad de Salamanca.

V^o B^o
La Directora de la Tesis

La Doctoranda

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: Maylen Carolina Sosa Silva

2009

Índice

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1: EUGENIO MONTEJO, UNA POÉTICA DE LO RESIDUAL	19
1.1. Del autor y su obra	19
1.1.2. Proceso literario.....	22
1.1.3. La escritura heteronímica	44
1.1.4. Rasgos de una fisonomía poética	65
1.2. Formas de lo residual	74
1.3. Elementos menores.....	81
1.3.1. Refugios culturales: la reformulación de tres figuras griegas y del mito del Dorado	82
1.3.2. La recuperación de los misterios naturales	126
1.3.3. El conflicto campo-ciudad.....	179
1.3.4. Sentido de las cosas.....	191
1.4. La trama intertextual.....	203
1.4.1. Jules Supervielle, tensiones entre el peso y la levedad.....	208
1.4.2. C. P. Cavafy: poeta que despierta el pasado	227
1.5. El poeta en el mapa de la modernidad	244
CAPÍTULO 2: LA MÁQUINA DE GUERRA POÉTICA DE GUSTAVO PEREIRA	247
2.1. Del autor y su obra	247
2.1.2. Progresión poética y señas de identidad	253
2.2. Elementos menores.....	275

2.2.1. El discurso como arma bélica	279
2.2.2. Dos fuentes de la primera etapa: Vallejo y la Beat generation.....	297
2.2.3. Una estética de lo somático	300
2.2.4. Percepciones de la ciudad	326
2.2.5. Visiones de lo cotidiano	338
2.2.6. Lo indígena como saber re-conocido	351
2.2.7. Oriente y su filosofía alternativa.....	360
2.3. Registros del mar.....	382
CAPÍTULO 3: DE LA PULSIÓN TERRESTRE AL RITMO MARÍTIMO: APROXIMACIONES Y DISTANCIAS ENTRE EUGENIO MONTEJO Y GUSTAVO PEREIRA	407
3.1. La presencia de Vallejo.....	408
3.2. Imágenes de lo urbano	415
3.3. El ritmo marítimo en Eugenio Montejó.....	420
3.4. El impulso terrestre en Gustavo Pereira	435
3.5. La enunciación de lo amoroso	460
CONCLUSIONES.....	481
BIBLIOGRAFÍA	491
ANEXO 1: LIBROS Y EDICIONES DE EUGENIO MONTEJO.....	509
ANEXO 2: ENTREVISTA A EUGENIO MONTEJO	527
ANEXO 3: LIBROS Y EDICIONES DE GUSTAVO PEREIRA.....	537
ANEXO 4: ENTREVISTA A GUSTAVO PEREIRA.....	549

INTRODUCCIÓN

La segunda mitad del siglo XX en Venezuela constituye uno de los momentos políticos y culturales más importantes en la historia del país. En 1958 culmina la última dictadura que vivirá la nación, la de Marcos Pérez Jiménez, y la atmósfera social en la que se produce, nutre y da paso a una literatura y a un arte que aperturan nuevos espacios de sentido. En este momento clave de ebullición creadora en los campos del arte, la política y la cultura, cinco autores comienzan a publicar sus obras, con las que van a trazar una serie de líneas territoriales poéticas diferentes a las previamente establecidas. Nos referimos a Juan Sánchez Peláez (1922-2003), Rafael Cadenas (1930), Ramón Palomares (1935), Eugenio Montejo (1938-2008) y Gustavo Pereira (1940). La importancia de estos escritores se puede apreciar desde la perspectiva de que, como afirma Luis Miguel Isava, todo lo que se escribe actualmente¹ en

¹ Pensamos en grupos como “Tráfico”, que surge en Caracas en los años 80 y en el que Miguel Márquez, William Osuna, Yolanda Pantín y Armando Rojas Guardia se diferencian de las líneas intimistas, nostálgicas, surrealistas, y de protesta elaboradas por Cadenas, Montejo, Palomares, Sánchez Peláez y Pereira, construyendo en sus comienzos un discurso poético que intentaba reflejar el habla de “la gente de la calle”, y desde la consideración de lo urbano como epicentro creador. Puede verse: Luis Miguel Isava en su trabajo “La apertura que no cesa: la poesía a partir de la década de los ochenta”, en Carlos Pacheco y otros (coord.) *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, 2006. Sobre “Tráfico”, en particular, véase “Palabras recuperadas. La poesía venezolana de los ochenta: rescate y transformación de las palabras de la tribu. El caso “Tráfico”, de Rafael Castillo Zapata, en Julio Ortega (comp.) *Venezuela: fin de siglo*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1993, y sobre la evolución de esta generación de los sesenta, véase “Posible resplandor que apenas es (la poesía de la promoción de los 60 en la década de los 80)”, de Javier Lasarte Valcárcel, en Gabriel Jiménez Emán (comp.) *El ensayo literario en Venezuela, tomo VI*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1991.

Venezuela, reacciona contra las discursividades inauguradas por estos autores o bien continúa los sesgos abiertos por ellos:

Sus innovaciones verbales, sus desafiantes proposiciones retóricas, implicaron a la vez un corte radical, un alejamiento definitivo de las poéticas anteriores y una renovación y reestructuración de las concepciones de la poesía venezolana. De allí la fuerza innegable, la presencia que esta poesía tuvo y sigue teniendo en las generaciones posteriores.²

Este estudio revisará la escritura de dos de los componentes de éste conjunto, los últimos cronológicamente: Eugenio Montejo y Gustavo Pereira, considerando que Cadenas es uno de los poetas venezolanos más conocidos e investigados dentro y fuera del país³, al igual que el mismo Montejo, y Palomares y Pereira aún esperan para ser lo suficientemente estudiados y valorados, mientras que Sánchez Peláez se hallaría en una fase intermedia de reconocimiento entre estos dos grupos. Tomando así a uno de los más conocidos y a uno de los que debe ser conocido, se elabora este trabajo, en el que se seguirán las líneas de significación desarrolladas por cada uno de los autores, vistos como sujetos críticos que presencian una misma época histórica, que se ubican, en un primer momento, más o menos en el mismo horizonte cultural y la manera cómo cada uno trasmuta de un modo a ratos diferente, a ratos semejante, todo este cúmulo de referencias comunes, para posteriormente establecer puentes comunicantes y también distancias entre ellos.

² Luis Miguel Isava: "La desbordante pulsión de la palabra poética", *Iberoamericana*, (2000) 78-79, p. 207.

³ Entre los muchos estudios publicados sobre la obra de Rafael Cadenas podemos destacar el de Luis Miguel Isava: *Voz de amante, estudio sobre la poesía de Rafael Cadenas*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1990.

La obra de Eugenio Montejo ha sido estudiada, a partir de la publicación de su primer poemario en 1967, desde diversos ángulos, por críticos de varias latitudes y perspectivas, pero fundamentalmente en ensayos o artículos, y es importante destacar que no hay aún publicado ningún libro sobre la totalidad de su obra, por lo que esta investigación podría servir para llenar un vacío teórico sobre un poeta que cada vez adquiere más renombre y difusión no sólo en Latinoamérica sino en el mundo. Cinco estudios se destacan entre la producción crítica referida a sus textos; tres trabajos fundadores, los de Francisco Rivera, Guillermo Sucre y Américo Ferrari, y otros dos más recientes de Arturo Gutiérrez Plaza y Miguel Gómez. Sin duda un ensayo esencial, insoslayable en el momento de aproximarse a la obra del escritor venezolano, es el de Francisco Rivera, "La poesía de Eugenio Montejo" (1986), contenido en el libro *Entre el silencio y la palabra*,⁴ que ha marcado pautas por la riqueza, profundidad y erudición del acercamiento. Entre los sesgos críticos aperturados por Rivera se hallan el reconocimiento de Orfeo como *alter ego* del poeta, la filiación de su poesía con la visión cósmica nietzscheana, y la conexión fundamental de su obra con la de otros poetas como Rainer María Rilke y Jules Supervielle⁵, aunque se le podría objetar que aspectos como los intertextuales apenas son asomados, sin adentrarse de lleno en ellos. Tres elementos capitales de la poesía de Eugenio Montejo revela Guillermo Sucre en su lectura de *La Máscara*, la

⁴ Francisco Rivera: *Entre el silencio y la palabra*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1986.

⁵ Jules Supervielle (1884-1960) es un autor francés de origen uruguayo que ejerce gran influencia en la poesía francesa de mediados del siglo XX. Entre sus obras más importantes se encuentran *Gravitations* (1932), *Desembarcaderès* (1934) y *Les amis inconnus* (1934).

*Transparencia*⁶: lo que designa acertadamente como la recreación neoculturalista y mítica, que comprende la elaboración de un mapa de referentes clásicos universales que van desde Manoa y El Dorado hasta Orfeo, Ítaca y Tebas, la percepción de que la nostalgia que permea los textos del venezolano proviene del conocimiento de que la poesía es forma que ya no expresa lo sagrado y que señala, por tanto, la ausencia de lo sagrado en el presente; sus consideraciones sobre el neologismo “terredad”, acuñado por el autor, y que para Sucre enuncia una búsqueda de inmediatez anímica con el mundo, una necesidad de integrarse a éste compartiendo su dinamismo y flujo vital, y finalmente el registro de las experiencias vitales, bajo la aceptación de que son inexplicables como el hombre mismo.

Otro estudio que muestra importantes ángulos de lectura acerca de la obra de Montejo es el de Américo Ferrari, que precede la antología *Alfabeto del mundo*⁷ (1988) y en el que se explora la trayectoria de su literatura en dos fases: una de práctica del canto y otra de reflexión sobre su ejercicio, profundizando en núcleos de significado como el caballo, el hogar, el árbol, el pájaro, la casa, el trópico, el río, la ciudad y el café.

Desde la perspectiva más reciente son pioneros por su carácter renovador los trabajos de Arturo Gutiérrez Plaza “El alfabeto de la terredad: estudio de la poética en la obra de Eugenio Montejo” (1994), y de Miguel Gomes “Naturaleza e historia en la poesía de Eugenio Montejo” (2002); el primero se centra en las vertientes heteronímicas y religiosas

⁶ Guillermo Sucre: *La máscara y la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

⁷ Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

de su poesía y el segundo se decanta por una visión que inserta al autor en el escenario de movimientos capitalistas estatales que apoyaron en Venezuela la emergencia del arte cinético⁸, arte en el que se reflejó el orgullo desarrollista y moderno, acorde con las políticas de esos años, pero contrario a la tradición, valor fundamental en el discurso del venezolano, como lo señala Miguel Gomes:

En lo que atañe a las manifestaciones artísticas, el temprano optimismo de la expansión económica y la estabilidad política, se refleja, por no ir muy lejos, en la corriente cinética [...] ese vehículo se adecuó perfectamente a las transformaciones materiales y a las visiones propiciadas por el Estado, cuyo proyecto de progreso radical [...] hallaba eficaces ilustraciones en una plástica neofuturista exaltadora del movimiento [...] Un orgullo semejante, desde luego, no podía sustentarse en lo tradicional.⁹

Y esta tradición es la que, según Gomes, Montejo busca redefinir como manera de reaccionar contra el desarraigo urbano generado a partir de las transformaciones materiales y culturales que barrieron con edificios y espacios tradicionales de las ciudades, confiriéndoles una apariencia más moderna, pero también más ajena. De la misma forma apoya Gomes su visión de los elementos míticos en Montejo, desde la perspectiva de lo “residual” propugnada por Raymond Williams, y con la que designa componentes culturales minoritarios, provenientes del pasado, que conviven y luchan contra los factores dominantes de una sociedad.

⁸ El arte cinético que se centra en figuras geométricas y busca generar una impresión de movimiento por la combinación de líneas y colores, tiene como mayores exponentes en el país las obras de Jesús Soto, Carlos Cruz Diez y Alejandro Otero. Para profundizar en este tema, ver el ensayo de José Balza “Puntos de partida sobre la pintura en Venezuela”, en *El fiero (y dulce) instinto terrestre. Ejercicios y ensayos*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988.

⁹ Miguel Gomes: “Naturaleza e historia en la poesía de Eugenio Montejo”, en *Revista Iberoamericana*, (2002), Vol. LXVIII, N° 201, p. 1010.

Como pautas para la presente lectura, se quiere seguir la senda crítica trazada por tres de estos cinco autores, en el sentido de que la investigación de Francisco Rivera posibilita desarrollar y ahondar los recodos intertextuales que apunta esta poesía, lo que permite seguir una línea de discursividad marcada, muchas veces explícitamente, por las voces de otros poetas, en los que Montejo se reconoce y hace posible, del mismo modo, la lectura de afinidades que el poeta manifiesta, y en las que se pueden verificar sus propias obsesiones. Del trabajo elaborado por Américo Ferrari interesa profundizar en los símbolos naturales y lo que representan en la obra del venezolano y, por último, el ámbito abierto por Gomes amplía y enriquece de modo significativo el crisol crítico, al vincularlo novedosamente con el entorno político y cultural del país en el que produce su literatura y al estudiar su poesía como respuesta revolucionaria, como lenguaje enfrentado a unos valores y factores dominantes, no sólo en la cultura venezolana, sino también en la era globalizada actual.

Sobre la obra de Gustavo Pereira también se han realizado pluralidad de acercamientos y estudios, que van en aumento con el transcurrir del tiempo, pero tampoco se ha publicado un libro que abarque el estudio de la totalidad de su obra, aunque en *Antología compartida*¹⁰ se aglutinen varios de los trabajos más lúcidos sobre su poesía, además de la reciente composición de la Tesis Doctoral, por defenderse en septiembre de este año en la Universidad de Oviedo, bajo el título de “Poética y Somari de Gustavo Pereira”, realizada por José Pérez y dirigida

¹⁰ Gustavo Pereira: *Antología compartida*, Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, Col. El círculo de los tres soles, 1993.

por el Dr. José Luis Roca Martínez, en la que se analiza la obra de Pereira desde lineamientos políticos y estéticos, ubicándola en un documentado contexto histórico y social

Muchos de los críticos enfatizan el panorama contextual del autor, ya que en el caso particular de Pereira, estas circunstancias inciden de manera más evidente que en Montejó, sobre todo para la escogencia de temas y recursos discursivos. El trabajo de Fidel Flores, "Para continuar la fiesta" (1993) resulta revelador en el sentido de que coloca al joven Pereira en el centro de una serie de situaciones que delimitan su escritura y su visión:

La década de los sesenta consolida a Pereira como uno de los poetas contemporáneos de mayor vigencia. Década violenta. La guerrilla y el mayo francés. El asalto al cielo. Década de definiciones y toma de posición. Lo que ocurrirá posteriormente en el ámbito artístico venezolano, necesariamente encuentra una referencia en esa década.¹¹

Al sumergir al poeta en el seno de la encrucijada histórica de los sesenta¹², tanto en el país como en el mundo, se hace notoria la correspondencia no siempre común o tan visible, entre el discurso, en muchos sentidos comprometido de Pereira, y una época que imponía asumir posiciones claras. Al igual que Isava, Flores destaca la importancia de ese instante de despertar cultural, social y político para un arte, una poesía venezolana que se encaminaba a pasos veloces hacia nuevos derroteros. En líneas generales, si nos centramos en los estudios sobre Pereira elaborados por Juan Liscano, José Balza, Ramón Ordaz y

¹¹ Fidel Flores: "Para continuar la fiesta", en Gustavo Pereira: *Antología compartida*, op. cit. p. 7.

¹² Para ahondar en las particularidades de la poesía venezolana de los sesenta, revisar, de Luis Miguel Isava, "Los sesenta: seis poetas hacia la conciencia de las palabras", en Carlos Pacheco y otros (Coord.) *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, op. cit.

Salvador Tenreiro¹³, podemos afirmar que hay en el poeta dos grandes fases claramente deslindadas: una primera en la que el discurso es violento, impetuoso y comprometido y una segunda, posterior, en la que surge el “somari”¹⁴, y en la que su tono escriturario deviene más reposado, proverbial y reflexivo. Sin embargo, estas dos grandes etapas podrían subdividirse en otras en el momento de analizar detalladamente la progresión evolutiva de su poesía.

Las diversas perspectivas desde las que ha sido leída la poesía de Gustavo Pereira coinciden en todo caso, en separar dos momentos en su proceso literario: uno primero de mayor experimentalismo y denuncia, y otro posterior en el que el “somari” viene a contrapesar la violencia inicial y a infundir nuevos tonos orientales a su discurso comprometido y melancólico. Casi todos concuerdan en observar la fuerte conexión entre los movimientos de los sesenta y su obra y en la caracterización de su poesía como sencilla, directa y cercana al diálogo.

Para el estudio del aspecto intertextual en la obra de Montejo se manejará el corpus teórico desarrollado por Gerard Genette en *Palimpsestos*, y en lo que respecta a las nociones de “Máquina de Guerra” y “Literatura menor”, el conformado por Deleuze y Guattari. En *Mil mesetas* (1994), estos filósofos desarrollan nociones tales como las de

¹³ Para profundizar en el estudio de estos aspectos, véase la introducción de Juan Liscano en la *Antología* poética del autor editada por Monte Ávila Editores (Caracas, 1994); así como el prólogo de José Balza al libro *Poesía de bolsillo* de Gustavo Pereira, publicada por el Fondo Editorial del Caribe, (Anzoátegui, 2002); Ramón Ordaz y Salvador Tenreiro forman parte de los ensayistas que anteceden la *Antología compartida* de Pereira con los textos “Trópico uno y Gustavo Pereira: paralelo en la poesía contemporánea de Venezuela” y “El poema como suma de somas”, incluido en Gustavo Pereira: *Antología compartida, op. cit.*

¹⁴ El “Somari” es un artefacto poético con el que Pereira designa una forma textual breve, con influjos epigramáticos, orientales, y en el que cabe el humor, la sátira, la melancolía, la reflexión.

“Libro Máquina de Guerra” y “Libro Aparato de Estado”, que posibilitan pensar ciertas literaturas como máquinas desestabilizadoras y conflictivas, en el sentido de que funcionan como cuerpos textuales que se insertan dentro de procesos estatales apoyando sus consignas y procedimientos (en el caso de los libros “Aparato de Estado”) o bien rechazándolos y forjando espacios de resistencia en los que se desarticulan los discursos instituidos por el poder dominante. Deleuze y Guattari oponen el libro “Máquina de Guerra” al libro “Aparato de Estado”, desde la concepción del libro “Máquina de Guerra” como movimiento de ruptura, que disgrega y es contrario a las ideas de poder y jerarquía. La noción “Máquina de Guerra” se plantea como análoga y complementaria a la de rizoma (por sus características de raíz que crece de manera constante y anárquica), así como el “Aparato de Estado” es análogo al sistema arbóreo: “los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significancia y subjetivación”¹⁵, el rizoma, en cambio “está hecho de dimensiones, de direcciones cambiantes”¹⁶. Líneas en vez de puntos, movimientos en vez de estabildades, estos críticos hablan de hacer una “escritura nómada y rizomática [en la que] la escritura sigue una máquina de guerra y líneas de fuga, abandona los estratos, las segmentaridades, la sedentaridad, el Aparato de Estado”¹⁷. De tal forma, las escrituras de Eugenio Montejo y Gustavo Pereira se aproximan, desde sus particulares discursividades a los libros “Máquina de Guerra”, pues buscan transformar

¹⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Pre-textos, 1994, p. 21.

¹⁶ *Ibíd.* p. 25.

¹⁷ *Ibíd.* p. 28.

a la vez que enunciar, complejizando la mirada del que lee hacia su realidad.

Las obras poéticas que abordamos posibilitan nuevas lecturas de sus discursos, e interesa la exploración de las mismas como escrituras “Máquinas de Guerra”, ya que desde sistemas simbólicos diferentes, configuran literaturas que se enfrentan a los poderes instituidos. Entre los aspectos de la poesía de Montejo que pueden registrarse como elementos menores que estructuran esta lucha, encontramos el modo de recuperar figuras del mundo clásico y de la mitología indígena latinoamericana, con la intención de conformar nuevas zonas significantes, emanadoras de sentidos que contravienen los principios propugnados por la cultura neoliberal y globalizada. En el caso de las redes intertextuales, consideramos que surgen como formaciones interiores alternas que le permiten a Montejo urdir un territorio de relaciones a partir de las cuales se rescatan espacios poéticos revisitados desde ángulos diferentes.

En lo que respecta a la poesía de Pereira, sus elementos o recursos menores serían los mitos indígenas latinoamericanos, (en coincidencia con Montejo), la filosofía oriental y ciertas nociones como la del mar que continuamente configuran ámbitos de resonancias novedosas dentro del discurso poético. Lo indígena, no obstante, se maneja de un modo diferente al de Montejo, pues mientras el primero se centra en dos grandes núcleos de sentido mítico como la figura de Manoa y el espacio utópico de El Dorado, Pereira lo utiliza como lengua, como discurso, como corpus simbólico que permite establecer otros vínculos más auténticos

con el mundo circundante, y que junto con la filosofía oriental, funcionan como sabidurías alternas y marginales a las de la razón occidental. Su poesía, por el carácter que muchas veces tiene de experimento formal y por su tono de denuncia y compromiso social, puede ser leída como “Máquina de Guerra” tanto en el plano formal como en el conceptual.

Resulta fundamental para esta interpretación, la noción de “residual” manejada por Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1980), en la que se explica como un elemento constituyente dentro de todo proceso cultural, junto a lo “dominante” y lo “emergente”. Williams analiza los procesos culturales como hechos dinámicos en los que intervienen factores dominantes, pero también fuerzas del pasado, que pueden ser residuales o arcaicas, al igual que nuevos significados, valores o relaciones de carácter emergente, y que constituyen tanto nuevas fases de la cultura dominante como tendencias alternativas u opuestas a ésta. Así pues, se revisará cómo los mitos indígenas, la naturaleza y los clásicos, en el caso de Montejo, funcionan como elementos residuales en el sentido de que son:

Remisiones hacia significados y valores que fueron creados en el pasado en sociedades y situaciones reales, y que todavía parecen tener significación porque representan áreas de la experiencia, la inspiración y el logro humanos que la cultura dominante rechaza, minusvalora, contradice.¹⁸

Los mitos indígenas, vistos como factores constantes dentro de la historia venezolana, han persistido desde un estado de marginación, y aunque se rescatan en el discurso de Eugenio Montejo de modo selectivo (específicamente los mitos de Manoa y El Dorado), funcionan para la

¹⁸ Raymond Williams: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pág. 146.

construcción de un corpus de valores significantes que se confronta con las premisas utilitarias y capitalistas del mundo globalizado actual. Así, la naturaleza se maneja desde un simbolismo enigmático, como entidad poseedora de claves armónicas que se hallan perdidas en un presente urbano y de hormigón, y va a conformar un ámbito imaginario al que el poeta regresa una y otra vez para intentar recuperar estos sentidos y vínculos ausentes. Y por último, los clásicos (Orfeo, Ulises, Orestes e Ítaca) son revisitados desde figuras y espacios de gran resonancia significativa para representar hechos de valor indiscutible, en cierto modo inamovible en el transcurrir temporal, que se oponen por su densidad simbólica a la superficialidad y banalidad de la cultura contemporánea.

Pereira, por su parte, realiza otro modo de recuperación igualmente confrontadora y crítica, al revisar los documentos indígenas para sacar a la luz sus valores diferentes, más amplios y comunitarios que los imperantes sobre las relaciones con el entorno y con los hombres. Como residuos se insertan en esta obra los textos indígenas, sus relatos orales, pues aunque no son cultura dominante en el presente, persisten ejerciendo una oposición viva a lo instituido, desde sus miradas otras y alternas.

Tanto Montejo como Pereira resultan para el sistema cultural venezolano sujetos problemáticos, que defienden, como diría Edward Said en *El mundo, el texto, el crítico* (2004) “valores, ideas y actividades que trascienden e interfieren deliberadamente con la carga colectiva impuesta por el Estado-nación y la cultura nacional”¹⁹. El análisis de los

¹⁹ Edward Said: *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate, 2004, p. 28.

mecanismos poéticos utilizados por ambos autores se sustenta en el estudio de los rasgos intensivos (entendidos como movimientos de enunciación en los que “la hegemonía del significante queda puesta en entredicho”²⁰) o bien residuales de estas poesías y de los elementos minoritarios, entendiendo por menor “La literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”²¹, minoría en este caso incómoda y prolífica, que logra elaborar poéticas que como “Máquinas de Guerra” nómadas cuestionan los triunfos del capitalismo y los deshacen desde sus devenires literarios.

Debemos, en otro orden de ideas, destacar la importancia para el desarrollo de esta investigación, de la generosidad de Eugenio Montejo y Gustavo Pereira, en lo que respecta a las gentiles y esclarecedoras entrevistas mantenidas con cada uno de ellos, la posterior aclaración de dudas e inquietudes, así como las facilidades para conseguir materiales de difícil acceso. Un hecho sorprendente y doloroso marcó el final de esta investigación, me refiero a la súbita desaparición del poeta Eugenio Montejo antes de que esta tesis doctoral pudiera ser presentada, por lo que deseamos que nuestro trabajo pueda servir de homenaje póstumo a su valiosa obra.²² Del mismo modo debo agradecer el apoyo institucional de mi universidad, la Universidad Nacional Experimental “Francisco de

²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas*, op. cit. p. 20.

²¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Kafka, por una literatura menor*, Madrid, Era, 1992, p. 31.

²² Acaecida el 6 de junio del 2008, debido a un cáncer. Entre las notas de prensa que se refieren al acontecimiento, destaca la de uno de los periódicos nacionales de mayor relevancia, “El Nacional”, del sábado 7 de junio de 2008, donde aparecen comentarios de Laura Antillano, Antonio López Ortega, Alejandro Oliveros, Eduardo Liendo, entre otros que señalan la significación de la obra de Montejo para la poesía de habla hispana, así como su valor como figura señera de la contemporaneidad literaria venezolana.

Miranda”,(Coro, Estado Falcón), así como el apoyo académico de la Universidad de Salamanca, y por supuesto, a mi tutora, la Profesora Carmen Ruiz Barrionuevo, quien condujo con paciencia y rigor crítico el desarrollo de este trabajo.

CAPÍTULO 1: EUGENIO MONTEJO, UNA POÉTICA DE LO RESIDUAL

1.1. *Del autor y su obra*

El poeta Eugenio Montejo nace en 1938. De ascendencia canaria, sus verdaderos apellidos son Hernández Álvarez: “Yo pertenezco a dos familias. Mi nombre no es Montejo. Montejo es un pseudónimo. Mi nombre es Hernández Álvarez, pero ninguno de esos nombres es mi nombre. Mi nombre se pierde. Nosotros salimos de las Islas Canarias hace tres siglos con el nombre de Sandoval y esa gente se arraiga en Güigüe, cerca de Valencia”²³.

Su primer acercamiento a la poesía acontece durante la infancia, “se me da en un internado de niños, cuando voy a un colegio en Maracay”²⁴. Allí hacían, en Navidad, concursos de coplas que luego eran interpretadas por el conjunto musical del colegio: “esas coplas fueron mi primer encuentro con la verbalidad como creación.”²⁵ Posteriormente en un instituto de La Grita, donde estudia ya adolescente, surge un compromiso más profundo con la escritura, “bajo la dirección de Teodoro Gutiérrez Calderón”²⁶, y crea junto a otros compañeros un periódico, comenzando a firmar ya como Montejo. No obstante, será el “taller blanco”, nombre con el que designa la panadería en la que, durante sus

²³ Miguel Szinetar: “Entrevistas a Eugenio Montejo: la poesía es la última religión que nos queda”, en Aníbal Rodríguez (comp.): *Eugenio Montejo: aproximaciones a su obra poética*, Mérida, Universidad de los Andes, 2005, p. 98.

²⁴ *Ibíd.* p. 97.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.* p. 98.

primeros años, presencié las labores artesanas panaderas de su padre, el espacio privilegiado en el que verdaderamente iniciará su carrera literaria.

Hablo de una vieja panadería, como ya no existen, de una amplia casa lo bastante grande para amontonar leña, almacenar cientos de sacos de harina y disponer los rectos tablones donde la masa toma cuerpo lentamente durante la noche antes del horneado. Son los seculares procedimientos casi medievales, más lentos y complicados que los actuales, pero más llenos de presencias míticas.²⁷

No es casual la alusión a los ritmos “más lentos” propios de este taller, como uno de los rasgos identificatorios que aplicará a su propia escritura, porque “del taller blanco me traje el sentido de devoción a la existencia que tantas veces comprobé en esos maestros de la nocturnidad”²⁸. Hace unos años, en su discurso de recepción del Premio Internacional de Poesía “Octavio Paz” 2004, el poeta señala al taller como “la primera aula frecuentada en mi aprendizaje de la poesía”²⁹.

Durante sus años de juventud en la ciudad de Valencia (Estado Carabobo), realiza estudios de Leyes a la vez que imparte clases en liceos, licenciándose como abogado por la Universidad de Carabobo en 1963. En ese entonces, la universidad sólo ofertaba las carreras de Medicina, Ingeniería y Leyes, por lo que se ve obligado a elegir los estudios más afines a su sensibilidad humanística, aunque nunca ejercería dicha profesión. Posteriormente trabaja en la administración cultural en la Universidad de Carabobo, participando en la fundación de tres revistas³⁰. Entre los años 1968 y 1971, gracias a una beca otorgada

²⁷ Eugenio Montejo: *El taller blanco*, op. cit. p. 69.

²⁸ *Ibid.* p. 71.

²⁹ En <http://www.presidencia.gob.mx/actividades/index.php?contenido=19803> [11/10/2005]

³⁰ El *Boletín de la Universidad de Carabobo*, y las específicamente literarias *Zona tórrida* y *Poesía*. Durante los nueve primeros números de la revista *Poesía*

por su propia universidad, viaja a París para realizar estudios de Sociología, y luego entre 1973 y 1974 obtiene otra beca del CONAC para hacer una estancia en Inglaterra. A su regreso a Caracas, y sin apenas detenerse, parte hacia Argentina como representante de Monte Ávila Editores, entre 1976 y 1978. Pero debido a la dictadura que sufre este último país, decide regresar a Venezuela a los dieciséis meses. Por último, ingresa en 1988 como funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores y, hasta 1994, ocupa el cargo de Ministro Consejero para Asuntos Culturales en la Embajada de Venezuela en Lisboa. Luego de retornar nuevamente al país, realiza servicios internos para este mismo ministerio, y específicamente se le asigna la creación de la publicación *Venezuela*³¹. Se trata de un órgano de difusión cultural de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio, con proyección internacional. Durante sus funciones diplomáticas en Lisboa traduce al español a escritores portugueses contemporáneos como Antonio Ramos Rosa y José Bento³² y, de igual modo, es traducido al portugués por

(correspondientes a los años 1971 y 1972) aparece como colaborador. En el número 2 traduce del francés una carta de Joe Bousquet, dirigida a su último amor, "Carta a pez de oro" y en el número 3 publica su poema "Sobremesa". En *Zona Tórrida* participa como miembro del Comité de Redacción del primer número.

³¹ Esta revista tenía un talante heterogéneo en su temática, pues abordaba temas de política, educación, turismo, literatura, música, cine y Montejó participa como miembro del Consejo de Redacción de los números 95, 96 y 97 correspondientes a los respectivos años.

³² Antonio Ramos Rosa (Faro, Algarbe, 1924) pertenece a la generación de poetas portugueses receptores del surrealismo francés, por lo que el influjo de esta literatura resultará esencial para la conformación de sus libros iniciales. No obstante su obra de madurez destacará por el uso de un lenguaje depurado y sencillo, y ha sido reconocido como una de las voces más renovadoras de la lírica portuguesa de la segunda mitad del siglo XX. Ha publicado *O grito claro* (1950), *Viajem a través duma nebulosa* (1960), *O ciclo do cavalo* (1975) y *O volante verde* (1986), entre otros títulos. José Bento (Aveiro, 1932), poeta portugués que destaca también por sus labores de traductor del español de autores tales como Quevedo, San Juan de la Cruz, Neruda y Cernuda, entre sus

Ramos Rosa en la misma época. En Brasil se publica la antología bilingüe de su obra, *O poeta sem rio, El poeta sin río* (Porto Alegre, Editora Movimento, 1985). Es valorado nacional e internacionalmente como uno de los poetas latinoamericanos más importantes del siglo XX. En 1998 le fue otorgado por el Gobierno venezolano el Premio Nacional de Literatura y, en 2004, el Premio Internacional de Poesía Octavio Paz. Muere en junio del 2008. El impacto de este acontecimiento ha atravesado las páginas de la prensa venezolana desde el mes de junio, y se le han dedicado numerosos trabajos y revistas, como lo merece un poeta de tan importante trayectoria.

1.1.2. Proceso literario

Se pueden señalar tres grandes fases en el desarrollo de esta obra. La primera, enlazaría dos de sus poemarios iniciales: *Elegos*, de 1967, y *Muerte y memoria*, de 1972 y en ella se verificaría la búsqueda de un lenguaje, que se muestra dubitativo, reflexivo, y en el que se exponen temas relativos a la muerte, a la naturaleza como presencia enigmática, y a la figura de Orfeo, como personaje rescatado del pasado clásico que se

libros se cuentan *Sequencia de Bilbao* (1978), *O enterro do senhor de Orgaz* (1986) y *Silabario* (1992). Realiza una poesía de resonancias místicas y religiosas. José Bento (Aveiro, 1932), poeta portugués que destaca también por sus labores de traductor del español de autores tales como Quevedo, San Juan de la Cruz, Neruda y Cernuda, entre sus libros se cuentan *Sequencia de Bilbao* (1978), *O enterro do senhor de Orgaz* (1986) y *Silabario* (1992). Realiza una poesía de resonancias místicas y religiosas.

reinserta en el mundo actual. Resulta importante el deslinde que revelan estas dos obras como textos de aprendizaje dentro del proceso literario del poeta venezolano, ya que la selección antológica que luego se realiza de los poemas, muestra la modificación y reescritura de casi todos; gesto en el que se observa tanto la inconformidad respecto a muchos de ellos, como el aguzado perfeccionismo que lo impulsa a buscar la unificación del tono formal del conjunto de su obra. De esa manera puede decirse que no existen grandes diferencias entre los libros.

Sin embargo, dentro de lo que se puede llamar su prehistoria poética, *Humano paraíso* es la primera publicación de Montejo, que fue presentada al Concurso Interuniversitario de Poesía organizado por la Universidad de Carabobo en 1958, y posteriormente fue editada en 1959. El prólogo del libro lo realiza uno de los jueces del concurso, José Rodríguez, quien refiere que la poesía joven venezolana de esos años (finales de los cincuenta), “se centra casi exclusivamente en la búsqueda de caminos”³³, y con ello alude no sólo a los experimentos designados despreciativamente como “escaramuzas verbales más o menos audaces”³⁴, sino también a las diversas tentativas para escribir de un modo diferente al trazado por la tradición³⁵, y al referirse al libro y al autor, en concreto, hace una valoración en la que destaca positivamente el hecho de que circunscriba sus textos a sus experiencias y al desarrollo de un lenguaje “muchas veces tocado por el habla de los clásicos de la

³³ Eugenio Montejo: *Humano paraíso*, Valencia, 1959, p. 1.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ Seguramente se refiere Rodríguez a la emergencia de una poesía de tintes surrealistas como la que observa en la obra inicial de Juan Sánchez Peláez y Hesnor Rivera.

poesía castellana”³⁶. A nuestro modo de ver, aunque es un libro de sonetos, rimado y que recurre a no pocas imágenes manidas, “esa rosa invadida de gotas”³⁷, ya se vislumbra desde la elección del título la fidelidad a ciertas imágenes, pues *Humano paraíso* sugiere la voluntad de enunciar ese ámbito necesariamente terrestre en el que el hombre despliega sus deseos y temores más profundos, por lo que no es casual que los versos giren en torno al amor, la muerte y los sueños, líneas significantes presentes en toda su obra posterior. Pero el hecho de que sea su único libro rimado (además de los sonetos del heterónimo Tomás Linden en *El hacha de seda*), no excusa la búsqueda discursiva notoria también en alguna libertad surrealista: “He preguntado al viento por qué hojas / sobre su crin de pez alucinante”³⁸. Su lenguaje inicia una ritmicidad sincopada, conseguida por medio de una sintaxis habitualmente interrumpida por abundantes signos de puntuación: “Si, tú siempre, tú sola. Nadie. Nunca, / sino tú misma en aire, en rosa, en cielo”³⁹. Un primer homenaje literario se dibuja en estas páginas, que no ocultan su cercanía con el romanticismo español: “¡Bécquer existe, existe! ¡Miradlo al fin: camina / hacia la luz, eterno!...”⁴⁰, a la vez que ciertos trazos modernistas confieren por momentos un carácter sinestésico a los textos, sin embargo, en general, resulta una obra⁴¹ que anuncia los núcleos de sentido que

³⁶ *Ibíd.* p. 2.

³⁷ *Ibíd.* p. 12.

³⁸ *Ibíd.* p. 4.

³⁹ *Ibíd.* p. 5.

⁴⁰ *Ibíd.* p. 6.

⁴¹ Respecto a este libro asevera Montejo que “es un libro de comienzos escrito entre los 17 y los 18 años y publicado a los 19, yo abjuré de él apenas lo hice, se llama *Humano paraíso* y fue publicado en Valencia en 1959”, Véase Entrevista con Eugenio Montejo, Anexo 2, p. 531.

identificarán la poesía más madura de Montejo, pero que se encuentra aún muy distante de la calidad, el equilibrio y la contundencia de los poemarios posteriores.

Al entrar en los títulos verdaderamente aceptados por el poeta, lo primero que salta a la vista de *Élegos* es la sustancial diferencia expresiva de este segundo libro respecto al primero, los separan ocho años en los que el lenguaje se decanta por una reflexividad que coincide en tono y en sintaxis con la voz poética por la que Montejo será reconocido y apreciado⁴². Como el título lo señala, son cantos de muerte, no es casual la conexión con las elegías griegas dedicadas a los muertos, pues como el mismo poeta afirma, son versos escritos en una época en que “la muerte estaba muy presente en mi vida”⁴³, tanto por las circunstancias de la lucha armada en el país, como por el hecho personal de la muerte del hermano, aunque el autor precisa que no se trata de “la muerte planteada [...] en el plano cósmico, como se ve en la poética hispanoamericana”⁴⁴, sino más bien de una muerte que se vislumbra desde las experiencias propias y cercanas, es decir, una muerte planteada desde una interioridad afectada por unas circunstancias, la más general de las constantes muertes de jóvenes en las guerrillas, muchos amigos o conocidos del poeta, y la más particular de la muerte del hermano.

En estas páginas las figuras familiares del padre y el hermano se muestran impregnadas de un tono trágico, notorio en “Elegía a la muerte

⁴² Podemos afirmar que estos ocho años que separan *Humano paraíso* de *Élegos* señalan un periodo de maduración y evolución, por lo que podemos considerar al primero una obra aún de imitación, mientras que ya el segundo revela una autonomía en la expresión y en las imágenes.

⁴³ Véase Entrevista con Eugenio Montejo, Anexo 2. p. 532.

⁴⁴ Véase Entrevista con Eugenio Montejo, Anexo 2. p. 532.

de mi hermano Ricardo” y “Mi padre regresa y duerme”, pero son presencias sumergidas en los espacios de la infancia, que adquieren contornos míticos al articularse con imágenes y sonidos que procrean una atmósfera en la que los linderos temporales se difuminan, como se observa en “Oscura madre de mi Élegos” y “En los bosques de mi antigua casa”. Casa y fantasmas son elementos estrechamente imbricados en este imaginario poético, pues bajo la concepción de que vivos y muertos conviven en una suerte de tempo vital ampliado, asistimos a escenas en las que se producen estos acercamientos, circunscritos al espacio privado de la casa, que funcionará como el recinto idóneo de una infancia suspendida por la escritura. Al simbolismo de la casa se une el del caballo, como signo de muerte que a veces se analogía con la figura del padre (“Piafa y me ausculta...”) y una temporalidad circular, procreadora de retornos y regresos infinitos. Los poemas se suceden sin títulos, hasta llegar a los tres últimos, “Elegía a la muerte de mi hermano Ricardo”, “Acacias” (antecedido por un epígrafe de “A Diótima” de Hölderlin⁴⁵, nueva referencia ahora al romanticismo alemán), y, finalmente, “Mayo”.

Se constata en esta obra un tono de solemnidad que progresivamente evolucionará hacia la visión mítica de sus libros de madurez, en los que esta mirada de exaltación se atempera. Abundan durante este periodo, las imágenes dinámicas y luminosas, como se evidencia en “Acacias”: “Estremecidas como naves, acacias emergidas de un paisaje antiguo / y no obstante batidas en su fuego / bajo la negra luz

⁴⁵ “En la gélida noche rugen los huracanes”

atardecida”⁴⁶, en el que el “fuego” y “la negra luz atardecida”, confieren a estos árboles una teatralidad acorde a la línea de enunciación desencantada y misteriosa que caracteriza todo el libro.

Como escritura fundada en la experiencia, los textos de *Élegos* revelarán además de los espacios íntimos trascendidos del hogar y los colegios, ámbitos situacionales que muestran la transmutación poética de las vivencias, del mismo modo que las impresiones violentas y profundas acumuladas hasta entonces. Los espacios de juventud se pueden notar en “No soy familia de estos árboles”: “No soy familia de estos árboles / que avanzan de muletas en su verdor al patio del internado”⁴⁷, pero fundamentalmente el núcleo de sentido de la muerte, proporcionará la materia constitutiva de la mayor parte de los poemas, que se organizarán alrededor de esta idea rectora, aunque en ocasiones tratada desde ángulos más solemnes y en otros casos, como el de “En los bosques de mi antigua casa”, desde cristales más cercanos a lo cotidiano: “En los bosques de mi antigua casa / oigo el jazz de los muertos”⁴⁸.

Muerte y memoria no romperá la ilación temática referida a la muerte de *Élegos*, pero, en cambio, amplifica los registros en los que dicha idea se muestra. La casa, como espacio que licua los tiempos, reaparece señalando su condición de pasado para siempre perdido, tal y como se evidencia en “Otra lluvia”: “Deja que llueva sobre los tejados, / no

⁴⁶ Eugenio Montejó: *Élegos*, Caracas, Arte, 1967, p.31.

⁴⁷ *Ibíd.* p. 10.

⁴⁸ *Ibíd.* p. 5.

será nunca como antaño”⁴⁹, sin embargo la temporalidad que condensan los versos, pertenece a la concepción circular del mito, notorio en “Retornos”: “El tiempo es redondo y atormenta...”⁵⁰, la conciencia de la muerte se constata como potencia que lo invade todo, que todo lo penetra: lugares, personas, materias. No sólo se enuncia la muerte como fatalidad humana, pues por momentos los versos expresan una percepción de la muerte como fenómeno o acontecimiento que toca todo lo que vive: animales y plantas, como se observa en “Regreso”: “Un instante la silla ha regresado / a su lejano árbol / con sus verdes tatuajes ya secos. / Sus pájaros están dispersos, muertos”⁵¹. Sillas, ventanas, bicicletas, van conformando una topografía de los objetos de la infancia, que engrana con la visión de un mundo recuperado de manera fragmentaria y nostálgica. Asistimos a la consagración de un universo que se reorganiza como geografía espiritual, por medio de la cual se aspira a preservar la niñez del paso destructor del tiempo. Junto a la objetualidad está también una animalidad evocadora de la muerte, infancia perdida o urdimbre vital, como en los casos del caballo (“Salida”, “Caballo real”, “Constelación”, los gallos (“Lejano”) y la araña (“Metamorfosis”) que emergerá insistente, aunque las figuraciones de los mismos varíen, al igual que las connotaciones⁵².

⁴⁹ Eugenio Montejo: *Muerte y memoria*, Valencia, Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 1972, p. 30.

⁵⁰ *Ibíd.* p. 10.

⁵¹ *Ibíd.* p. 13.

⁵² Lo que va a predominar en este periodo escriturario es la transmutación de las experiencias iniciales, (niñez, infancia, adolescencia) en acontecimiento poético, el ciframiento de las mismas a códigos simbólicos, lo que supone una internalización, selección y reorganización imaginal de las vivencias.

La gran presencia que alterna con la idea de la muerte es, en este libro, Orfeo, personaje que se acoge a la máscara de la derrota que resulta común en gran parte de los escritores contemporáneos. La figura clásica reaparece en los versos iniciales de Montejo para simbolizar al poeta paria de nuestros días, vocero que nadie escucha y que a nadie encanta: “Orfeo, lo que de él queda (si queda), lo que aún puede cantar en la tierra, ¿a qué piedra, a cuál animal enternece?”⁵³, pero será una figura constantemente trasmutada en la escritura, y que aparecerá de manera intermitente en sus poemas.

De la misma época compositiva de *Élegos y Muerte y memoria*, en la que el poeta vive en Venezuela y trabaja para la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo⁵⁴, es el libro de ensayos *La ventana oblicua*, de 1974, en el que se revela la aproximación a autores que, como se afirma en el prólogo, lo han “ayudado por instantes a atisbar los destellos de identidad⁵⁵”. Se incluyen en esta obra trabajos sobre el surrealista Joe Bousquet, el médico y poeta alemán Gottfried Benn, el poeta Jules Supervielle, el escritor español Antonio Machado, el poeta brasileño Drummond de Andrade⁵⁶ y otros, en una suerte de cartografía

⁵³ *Ibíd.* p. 19.

⁵⁴ Respecto a este momento vital afirma Montejo que en la ciudad de Valencia, Estado Carabobo, le tocó vivir durante los años sesenta: “Mi llegada coincidió con la reapertura de la Universidad de Carabobo, de modo que me vinculé con el grupo que trabajaba en la Dirección de Cultura y desde allí alentamos muchos proyectos editoriales y de otra índole”, en Laura Antillano: “Entrevista a Eugenio Montejo”, en *La palmera luminosa*, Valencia, Ediciones El Caimán Ilustrado, Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura, 1999, p. 87.

⁵⁵ Eugenio Montejo: *La ventana oblicua*. Caracas, Ediciones de la Dirección de Cultura de Universidad de Carabobo, 1974, pp. 5-6.

⁵⁶ Joe Bousquet, poeta surrealista francés (1897-1950), tiene entre sus obras *La tisane du sarments*, 1936, *Traduit du silence*, 1939 y *La connaissance du soir*,

poética en la que se pueden apreciar algunas de sus propias inquietudes literarias.

En una entrevista realizada en Brasil por Floriano Martins, Montejo asevera, respecto a la significación de la escritura ensayística en su obra, que: “Nao escrevi ensaios no sentido exato da palavra. De tanto em tanto costume escrever comentários a propósito de algumas obras, tratando de esclarecer o que encontro nelas de sugestivo em termos de simpatia ou de desacordo”⁵⁷, por lo que no resulta extraño hallar coincidencias entre los temas que deshilvana el Montejo ensayista en este libro y las líneas de enunciación que desarrolla en sus poemarios.

La segunda fase de su trayectoria coincidiría con la que muchos de sus críticos, como Rivera y Gutiérrez Plaza, definen como su cima poética, y abarcaría *Algunas palabras*, de 1976, *Terredad*⁵⁸, de 1978, *Trópico absoluto*, de 1982 y *Alfabeto del mundo*, de 1986.

1945, Montejo le dedica un ensayo titulado “Joe Bousquet y la devoción de la vida”. Acerca de Gottfried Benn y en alusión a su labor como médico y a la vez poeta, “La difícil doble vida de Gottfried Benn” y sobre Drummond de Andrade, poeta brasileño (1902-1987) oriundo del Estado de Minas Gerais, considerado como el poeta más singular de la actual poesía en lengua portuguesa, y quien también se destaca como periodista y traductor del francés y el español, se reseñan *Brejo das almas* (1934), *sentimiento del mundo* (1940) y *Amar se aprende amando* (1985). El ensayo que elabora Montejo sobre este autor se titula “Poesía y vitalidad en Drummond de Andrade”.

⁵⁷ Floriano Martins: “No escribí ensayos en el sentido estricto de la palabra. De tanto en tanto acostumbro escribir comentarios a propósito de algunas obras, tratando de esclarecer lo que encuentro en ellas de sugestivo en términos de simpatía o desacuerdo” (traducción mía, de ahora en adelante, a menos que se diga lo contrario, todas las traducciones son mías) en “Eugenio Montejo, da Venezuela para o SL”, en *Suplemento Literario Minas Gerais*, nº 1.139, sábado, 3 de fevereiro de 1990, p. 9.

⁵⁸ Sobre la elaboración de *Algunas palabras* ha dicho Montejo que: “Por la fecha de su composición y el desarrollo de su escritura está muy cerca de *Terredad*”, lo que posibilita observar coincidencias estructurales y temáticas entre ambos libros, como el tono reposado y meditativo, junto a las múltiples referencias naturales. En Daniuska González: “Entrevista”, *Revista de Literatura y Arte*, loc. cit. p. 18.

Algunas palabras inicia el periodo de madurez del escritor y marca un hito dentro de su progresión literaria, ya que como el mismo autor afirma: “A partir de *Algunas palabras*, [...] tiene lugar un giro en mi trabajo. Sin irme a las antípodas, incorporo otras formas que antes no aparecían en mi poesía”⁵⁹. Lo primero que define esta diferenciación es el distanciamiento del tema de la muerte:

El giro o el quiebre se va a dar en la etapa de media vida, que se sitúa al promediar la tercera década vital, allí yo escribo *Algunas palabras* y ya entonces la muerte no está en primer plano, hay más bien un esfuerzo por afirmar la vida en la tierra, sin que la muerte deje de tener alguna connotación.⁶⁰

Lo que se designa como “etapa de media vida”⁶¹ supone una toma de conciencia nueva sobre la existencia, que incide en la percepción y comprensión de lo vivido y en lo que en el futuro se proyecta hacer, es decir, que implica una profunda reorganización vital. Se desarrollan entonces, durante esta nueva etapa, núcleos temáticos que aunque hubiesen sido delineados o esbozados con anterioridad, ahora van a profundizarse para ir cobrando progresivamente cada vez más importancia: nos referimos a la presencia de la naturaleza como símbolo de la conexión profunda con lo terrenal, con la vida entendida como materialidad inmanente.

Así aparece la contemplación de los árboles (“Los árboles”), y de una animalidad diversa conformada por pájaros (“Una garza”, “Último

⁵⁹ *Ibíd.* p. 18.

⁶⁰ Véase Entrevista con Eugenio Montejo, Anexo 2, p. 532.

⁶¹ Esta frase la utiliza Montejo durante la entrevista realizada en 2005 en Salamanca para fines de esta investigación, refiriéndose a la revisión vital que supuso el arribo a los 35 años de edad, como análisis del pasado y planificación del tiempo de vida restante. (Véase Entrevista a Eugenio Montejo, Anexo 2, p. 532)

pájaro”), cigarras (“Las cigarras”), caballos (“Un caballo blanco”), ríos (“El Orinoco”, “Támesis” y nubes (“Las nubes”), signos naturales que revelan la búsqueda de vínculos, sentidos y correspondencias extrañas a su momento histórico. Pero también se indaga alrededor de espacios diversos, como aldeas (“Las aldeas”), hoteles (“Hotel antiguo”), ciudades (“Islandia”) y pueblos (“Pueblo en el polvo”), como trazos de memoria hilados en el tránsito terrestre, desde una fidelidad a las circunstancias que las regenera transmutadas en materia poética.

A la par de estas visiones, emerge la expresión de vivencias, tales como: viajes por mar o por tren (“Altamar”, “Trenes nocturnos”), también las impresiones o meditaciones producto de la relación con objetos de arte; cuadros (“Ucellos, hoy 6 de agosto”, “Mares de Turner” , “Dos Rembrandt”), tallas (“La Anunciación”), incluyendo los textos originados por experiencias como la maternidad (“Sala de maternidad”) o la paternidad (“Nocturno al lado de mi hijo”). Pero sin duda, la cima de esta segunda fase corresponde a *Terredad*, obra en la que se pone de manifiesto el epicentro del sentido del impulso terrestre, que cohesionará las diversas simbologías naturales presentes en su discurso, pues a través del neologismo “terredad”, que da título al libro y a un poema del mismo, se expresa el vínculo profundo que el autor constata entre el hombre y la naturaleza. Libro de afirmación vital, en el que lo trascendente se muestra en el reconocimiento de lo inmediato, en la inmanencia sagrada de un tiempo finito, y por ello precioso: “Siempre seré fiel a la noche / y al fuego de todas sus estrellas / pero miradas desde

aquí, / no podría irme, no sé habitar otro paisaje⁶²". Para Guillermo Sucre, *Terredad* evidencia "una pasión constructiva y el casi perfecto control sobre el desarrollo del poema, que excluye lo divagatorio y deshilvanado⁶³", lo que supondría el dominio cada vez más riguroso de un discurso que se estructura equilibradamente. Francisco Rivera lo destaca como "El libro de la madurez de Montejo"⁶⁴ y, según Américo Ferrari, esta obra funciona dentro del conjunto de sus libros como "Encrucijada [que] absorbe los temas que se han ido plasmando desde *Élegos* hasta *Algunas palabras*, los fija, los trasmuta y los proyecta en libros siguientes"⁶⁵.

De esta manera se erige en los textos de *Terredad* un universo sentimental que enlaza materias, espacios y tiempos a partir de un orden de subjetividad particular, por lo que los poemas muestran las pulsaciones de unas entidades naturales constantemente contempladas, exploradas a muchos niveles, tales como árboles ("En el bosque", "Los otros árboles", "Los árboles de mi edad", "Un samán"), pájaros ("Pájaros", "La terredad de un pájaro"), "Montañas", ríos ("Yo soy mi río"), piedras ("Las piedras"); todas en consonancia con el simbolismo visible en los libros anteriores, pero además, se desarrolla la línea de enunciación que cuestiona la destrucción de las ciudades pre-modernas, entendidas como recintos contenedores de la memoria y del pasado ("Están demoliendo la ciudad", "Caracas", "Una ciudad"). Además, continúa en este libro el tono nostálgico propio de esta *poiesis*, por el que se conforman textos que

⁶² Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 11.

⁶³ Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia*, op. cit. p. 309.

⁶⁴ Francisco Rivera: *Entre el silencio y la palabra*, op. cit. p. 41.

⁶⁵ Américo Ferrari: "Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo", en <http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh8montejo1.htm> [15/06/2004].

imaginan relatos de sus ancestros como “Güigüe 1918”, y sobre el propio origen (“Noche natal”). Por otra parte, la mirada poética, a su vez, ausculta las redes del lenguaje, la génesis de la palabra artística, en poemas como “El esclavo” y “Labor”, que expresan la difícil relación con un instrumento, el lenguaje, que se impone y no admite descansos. Pero sin duda, el elemento unificador de todo el conjunto de versos viene a ser la noción de “terredad”⁶⁶, como signo cincelado para designar y darle cuerpo a la comprensión de la fugitiva estancia terrestre, lo que no supone la aceptación sin resistencias del breve destino humano; por lo que misterio e interrogaciones priman en esta visión, como se observa en “Sólo la tierra”, “Mudanzas”, “Epístola sin forma”, “Soy esta vida”, “Duración”, “Cuando mi estatua despierte”, “Media vida” y “Creo en la vida”. Por último, esta percepción se entreteje con un sentido de lo religioso contemporáneo, por conflictivo a la vez que insoslayable, que se evidencia en un continuo debatir con Dios que supone movimientos sucesivos de aceptación y negación, tal y como resulta visible en “El ángel indeciso”, “Si Dios no se moviera tanto” y “Vuelve a tus dioses profundos”.

Trópico absoluto puede leerse, en cierto sentido, como un canto de reconocimiento. Siendo un libro producto del redescubrimiento del país, luego de un viaje a Europa, destaca el asombro ante un paisaje, ante una intensidad de luz y una vegetación que justifica todos los sueños de los viajeros de indias sobre estas tierras, como se muestra en el poema que

⁶⁶ En la creación de esta noción podemos observar un gesto de suprema libertad y autonomía expresiva, ya que Montejo configura un término que pueda dar cuenta de un sentido que sólo de esta manera se ajusta a su imagen correspondiente.

da título al libro: “Palmares azules y blancos / nítido sol marino a orilla de la costa, / viento yodado, cuerpos desnudos, oleajes.../ Estoy contemplando esta tierra como si la viese por / primera vez⁶⁷”, pues se genera una apreciación diferente de la luz y el paisaje, semejante, respetando las distancias, al que se observa en el inicio de “Vuelta a la patria” del poeta romántico venezolano de comienzos del siglo XX, Juan Antonio Pérez Bonalde⁶⁸, en el que también la visión de la naturaleza del trópico genera una percepción mágica, exaltada y celebratoria. Se configura, de esta manera, un territorio imaginario densamente entremezclado con mitos y escenarios reales, por lo que “Manoa” deja de ser la codiciada ciudad dorada para mostrar linderos nuevos de contorno afectivo. No obstante, esta mirada separada por el tiempo de Pérez Bonalde y de Montejó coincide, en cierta percepción distante, extranjera, del trópico, delimitada por las visiones previas de los forasteros que visitaron estas tierras, como Cristóbal Colón, Oviedo y Baños y Humboldt⁶⁹. Así mismo, hay alusiones a los primeros mapas elaborados por los cartógrafos antiguos, justificados en los versos por el deseo que los anima y no por su veracidad científica, como se evidencia en “Mi país

⁶⁷ Eugenio Montejó: *Trópico absoluto*, Caracas, Fundarte, 1982, p. 12.

⁶⁸ Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) poeta y traductor del inglés, canta en su poema “Vuelta a la patria” al paisaje tropical, desde una forma romántica y rimada, al territorio que reconoce como el espacio natal: “Ese cielo, ese mar, esos cocales; / Ese monte que dora / EL sol de las regiones tropicales.../ Luz!...Luz al fin! –los reconozco ahora: / Son ellos, son los mismos de mi infancia, [...] ¡Oh, inefable alegría! / ¡Son las riberas de la patria mía!, en J. A. Pérez Bonalde: *Poesías y traducciones*, Caracas, Ministerio de Educación, Academia Nacional de la Historia, 1989, p. 4.

⁶⁹ Acerca de estas primeras miradas y textos sobre Venezuela, resulta esclarecedor el trabajo de Pilar Almoina de Carrera, “Cronistas e historiadores: ¿antecedentes de nuestra literatura?”, en Carlos Pacheco y otros (Coord.) *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, op. cit.

es un mapa antiguo”, porque la identificación de un paraje se forja en estas páginas también desde la necesaria renuncia al mismo, pues a la manera de diálogo intratextual con *Terredad*, en *Trópico absoluto* se asume que para los fugaces habitantes de las comarcas terrestres no existe ciudad ni campo que sea posible poseer. Lo que definirá entonces al ser humano es la marca de ser extranjero, como se revela en “Mural escrito por el viento” y “Esta tierra”.

No obstante, no en todo momento se aparta este libro de la línea de enunciación que más presencia tiene en la obra de Montejo, por lo que la simbología natural se hace visible en “La torre del árbol” y “Si vuelvo alguna vez”. Así como lo amoroso se revela como experiencia misteriosa en “Canción”, “La durmiente” y “Dos cuerpos”.

Se recuperan en estas páginas objetos y enseres que brevemente se habían delineado en *Terredad* (“La mesa”), pero que ahora se revisan bajo la óptica de una meditación profunda, que se demora en las diversas materias que acompañan al hombre a través del tiempo, observadas como cuerpos inmóviles que condicionan y determinan la existencia, tal y como resulta evidente en “Materias del destino”, poema semejante en su temática a “Las cosas” de Jorge Luis Borges, ya que explora la relación del ser humano con toda una serie de objetos que con sus presencias modifican la vida⁷⁰. El autor siente este libro diferente a los previos y posteriores, en el sentido de que:

Es un poemario más abierto que *Terredad*, que es más comprimido y está lleno de unos símbolos en cierta forma

⁷⁰ Tal y como se puede notar en estos versos: “Una extraña materia de parpados mudos, / [...] ha moldeado mi vida, mis palabras”, en *Trópico absoluto*, *op. cit.* p. 48.

más crípticos, y entonces después de *Trópico absoluto* sobreviene una crisis, pues pensé que me había abierto demasiado, así que volví en *Alfabeto del mundo* al tono que mantengo todavía.⁷¹

Entre lo que se vislumbra y lo que se interroga surgen los poemas de *Alfabeto del mundo* (1986), libro en el que se lee en los diversos signos terrestres, que podrían deslindarse como naturales o urbanos, una densidad mítica, a la vez que sagrada, que los reconstituye como elementos de una visión, definida por la recurrencia insistente de las mismas formas e intuiciones. Subyace a este título la filiación con la imagen del “libro del mundo”, pues el esoterismo como doctrina de lo “hermético, oculto, secreto”⁷² concibe el *liber mundi* o “libro del mundo”, como “La naturaleza física o la Naturaleza universal como cuerpo de símbolos, sistema de significantes naturales, fuente de conocimiento sobre el hombre, Dios y la Vida”⁷³. La fuente más señalada sobre el tema corresponde a las *Revelations mecquoises* (siglo XIII) de Mohyiddin Ibn’ Arabi, en las que se afirma que:

El universo es un inmenso libro, los caracteres de este libro están todos escritos, en principio, con la misma tinta y transcritos a la tabla eterna por la pluma divina; todos son transcritos simultáneamente e indivisibles; por ello, los fenómenos esenciales divinos ocultos en el ‘secreto de los secretos’ tomaron el nombre de ‘letras trascendentes’, e.d., todas las criaturas, después de haber sido condensadas virtualmente en la omnisciencia divina, han descendido, por el soplo divino, a las líneas inferiores, y ha compuesto y formado el Universo manifiesto.⁷⁴

El tópico del mundo como libro resulta así una referencialidad cargada de sustratos conceptuales antiguos, lo que confirmaría la línea de

⁷¹ Véase Entrevista con Eugenio Montejo, Anexo 2, pp. 537,538.

⁷² Pierre Riffard: *Diccionario del esoterismo*, Alianza, Madrid, 1987, p. 13.

⁷³ *Ibíd.* p. 234.

⁷⁴ *Ibíd.* p. 234.

enunciación culta y a la vez de índole espiritual que recorre la poesía de Montejo desde sus primeras obras hasta las últimas, aunque se verifique una modificación en las fuentes y los elementos constituyentes. Precisa a su vez el autor, que “la idea de *Alfabeto del mundo* es eminentemente renacentista, y consiste en descubrir en el mundo visible los signos ocultos de algo que hay que descifrar,”⁷⁵ voluntad que se condensará en este libro como aspiración a entender lo que se sabe inescrutable. Sobre este tema señala Ernst Curtius que el mundo o el universo como libro es una “metáfora patrimonio común de la poesía”⁷⁶ por el hecho de que forma parte de la literatura de todas las épocas, aunque su simbología y connotaciones varíen. No obstante, se puede aseverar con el crítico alemán que la idea de leer en el libro de la naturaleza o del mundo proviene de la Edad Media latina, por lo que llegará a estar presente en las obras de Alain de Lille y Fray Luis de Granada. Posteriormente esta imagen pasa de la oratoria sagrada a la especulación místico filosófica y por último llega al lenguaje general. Sin embargo es de destacar que “Galileo dio a la metáfora del libro un sentido nuevo y muy significativo. El creador de la física exacta habla del gran libro del universo, que está constantemente frente a nuestros ojos, pero que no puede ser leído sino por los que han aprendido su escritura”⁷⁷, y en cierta manera es esta última acepción la que coincide con la perspectiva de la figura en la obra de Montejo, en el sentido de que se observa en textos como el poema “Alfabeto del mundo” una voluntad de enunciar, de copiar los signos que

⁷⁵ Véase Entrevista con Eugenio Montejo, Anexo 2, p.539.

⁷⁶ Ernst Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, (Tomo 1) Madrid, Fondo de Cultura Económica, (1 ed. 1948)1984, p. 454.

⁷⁷ *Ibíd.* p. 454.

componen el libro del mundo y que se enfrenta a la imposibilidad de conseguirlo. No hablamos ya de lograr descifrar, entender este “libro”, ni siquiera se alcanza una escritura equivalente de los signos, del “alfabeto”.

El desconcierto puede señalarse como otro de los cabos significantes de *Alfabeto del mundo*. Desconcierto ante el paso del tiempo, ante sus mutaciones espaciales y materiales, junto a la conciencia de ir quedando a un lado de la vida intensa: “No es de nosotros el amor, es de los cuerpos / que se desnudan en su música táctil / y aquí nos dejan abandonados”⁷⁸, pues la certidumbre de que todo ha cambiado sin darse cuenta, imprime a los textos como “Trast tiempo”, “Poema de la Calle Quito” e “Ida y vuelta” un tono de reproche interrogante sin destinatario preciso, aunque se intuya que algo esencial ha permanecido inmutable bajo las estaciones: “Yo me he vestido de árbol, / de pie, soñando en medio del camino, / sin ver el hacha debajo de mi sombra”⁷⁹.

La naturaleza como espacio natural que persiste a pesar de la mecanización de las ciudades, emerge bajo las figuras de una serie de animales característicos por el canto: el gallo, la cigarra (“La carta”), “Las ranas”, los pájaros (“Un canto para el tordo”, “¿Quién?”), a la vez que árboles (“Poema de la calle Quito”, “Como Orestes”, “El hacha”), junto a alguna aguda frase contra los entornos urbanos: se invoca el mar para curar “unos ojos enfermos de ciudades”⁸⁰. Se alude a la figura del gallo (“El canto del gallo”, “Medianoche”), pero ahora separada del canto; se esboza la enunciación misteriosa de una sonoridad tangible, aumentativa,

⁷⁸ Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 174.

⁷⁹ *Ibíd.* p. 200.

⁸⁰ *Ibíd.* p. 171.

inmensa, entregada al tiempo de los hombres, y por otro lado se conforma la imagen del gallo, de su canto como primera y última clave de la existencia: “Cuando el gallo cante en su hora infinita / nacerá alguno de nosotros. [...] Cuando de nuevo cante el gallo / no sé qué puede sucederme./ Debo permanecer despierto”⁸¹. Muchas veces la espacialidad que participa de estos versos se refiere a lugares de intimidad, ámbitos de privado recogimiento como una alcoba, desde la cual el sujeto poético contempla a través de una ventana el afuera, las formas de su deseo, como se observa en “Canción oída a medianoche”, “Nocturno”, “Ante mis ojos” y “Vidamagia”, y en ocasiones presenciemos la sacralización de un objeto doméstico (“Mi lámpara”).

“Ítaca”, Orfeo (“Orfeo revisitado”) y “Ulises” muestran rastros de un mapa de resonancias culturales, que posibilita la revelación de acontecimientos en los que el género humano se reconoce: el deseo del canto y el de la aventura, y que funcionan como variaciones de temas recurrentes en Montejo.

No deja de colarse en estas páginas el recuerdo de la infancia, como imagen que ya desde los primeros libros del autor se guarda en la memoria, a la manera de un tesoro entrañable: “Sentir, sentir a pesar de la ciudad, / contra los vahos de su anestesia, / con la infancia que aún corre por la sangre, / con la magia del sueño”⁸². Y aunque muchos de los elementos terrestres se invoquen como mágicos talismanes que renuevan los días: el canto del gallo, la infancia, no se deja de constatar con acritud, con desaliento, que algunos mitos han caído durante la avanzada

⁸¹ *Ibíd.* p. 180.

⁸² *Ibíd.* p. 194.

de los días, así los viajes como procesos de búsquedas ideales: “Viaje tras viaje... ¿A dónde fuimos? / Todas las calles son iguales. [...] Busqué otro tiempo para mí en el mundo / y sólo hallé otro espacio. / Aviones, barcos, trenes... ¡para otros! [...] Ya no parto”⁸³. Por último, “La hora cincuenta” recapitula, a vuelo de pájaro, lo vivido hasta esa edad y se afirma que “La vida ha sido todo, menos sueño”⁸⁴, en oposición al título de la obra teatral de Calderón de la Barca.

En conclusión, este libro podría definirse también como el de la aceptación de una imposibilidad, la de enunciar los signos que nos rodean, como se afirma en el poema que da título a la obra: “En vano me demoro deletreando / el alfabeto del mundo. / Leo en las piedras un oscuro sollozo, ecos ahogados en torres y edificios, [...] pero al copiarlos siempre me equivoco”⁸⁵, lo que manifestaría una voluntad, un impulso de vinculación con el universo, más que un entendimiento o comprensión del mismo. De igual manera se verifica el cambio tonal que en los libros siguientes expresará una relativa transformación de los centros de interés, pues luego dominarán las meditaciones sobre el paso del tiempo, como ya se observa en “Trast tiempo”. Hasta *Alfabeto del mundo* los poemas, en líneas generales, se estructuran en tiempo presente, en cambio, en *Adiós al siglo XX*, 1997, aparecen textos en un tiempo pasado que delimitan otro modo de enunciación, que se adecua a una nueva fase vital: el poeta se refiere a sí mismo y a su obra como elementos de una historia sobre la que el tiempo ha dejado su impronta:

⁸³ *Ibíd.* p. 188.

⁸⁴ *Ibíd.* p. 204.

⁸⁵ Eugenio Montejo: *Antología, op. cit.* p. 139.

PASAPORTE DE OTOÑO

Soy el mismo de ayer que siempre he sido,
el que llamó a la puerta de setiembre
al ver sus hojas de oro.

[...]

El mismo siempre del alba hasta el crepúsculo,
aunque mi sombra ya caiga a la derecha...⁸⁶

Con un epígrafe de Rubén Darío alusivo a su última etapa vital y poética. “Yo soy aquel que ayer no más decía...”, el poema recapitula el pasado, lo vivido literariamente y por la experiencia, y en este tono nostálgico y de revisión del ayer se configura, tanto *Adiós al siglo XX* como *Partitura de la cigarra*, 1999. La tercera fase abarca estas dos obras hermanadas por una tónica discursiva en la que priman temas como el paso del tiempo y el envejecimiento, junto a otros habituales referentes como los símbolos naturales, la recuperación de figuras clásicas y el renegar de las ciudades modernas.

Si bien es cierto que la huella de la nostalgia se encuentra presente en todo el conjunto de la obra poética de Montejo, *Adiós al siglo XX* demarca de modo más preciso las despedidas que el tránsito hacia otro siglo sugieren. Se presenta la historia del siglo XX como un fresco de trazos irregulares, del que destacan las figuras de Marx, Freud, Mondrian, Mao, Stalin, Hitler, en una combinatoria arbitrariamente personal y restringida. Y aunque su discurso muchas veces suponga un aprendizaje del desapego, éste se ve matizado por una necesidad de posesión, de reconocimiento que se halla en pugna con el ideal de desposesión estoico, así, habla el autor de “Mi siglo vertical y lleno de teorías.../ Mi

⁸⁶ Eugenio Montejo: *Adiós al siglo XX*, Sevilla, Renacimiento, 1997, p. 12.

siglo con sus guerras, sus posguerras⁸⁷". Por eso se suceden múltiples despedidas, de los sentidos ("Lo nuestro"), de una ciudad ("Lisboa"), del amor ("Mi amor"), pero fundamentalmente este libro se sustenta en ideas que se urden alrededor de la noción proteica, a la vez que abstracta y tangible del tiempo, como se observa en "Tiempo transfigurado" y "El tiempo ahora".

Lo primero que despunta de *Partitura de la cigarra* es el modo cómo el canto se ha transmutado desde *Alfabeto del mundo*, pues se indaga como sonoridad aislada, abstraída de todo cuerpo de gallo o cigarra, que vienen a contenerlo hasta que se desborda y se precipita. El canto, así visto, resulta una suerte de energía o potencia vital que permanece en el mundo, establecido más allá de la materia que le ha servido de instrumento para generarse, como los cantos visibles en "Canto sin gallo" y "Un gallo". Pero junto a esta música se constata la reflexión obsesiva sobre los pájaros, en este caso un "Tordo" y un gorrión ("Anatomía del Gorrión"), que se articulan desde la imaginería culta y erudita del poeta, como ave intelectual una, el "Tordo"⁸⁸ y como canto más allá del cuerpo, el otro.

Junto a estas percepciones dominantes, que de alguna forma equiparan a la poesía con el canto por las antiguas conexiones con la

⁸⁷ *Ibíd.* p. 11. De alguna forma, *Adiós al siglo XX* aspira a la conformación de una serie de signos, que escogidos arbitraria y subjetivamente, dan cuenta de los hitos culturales y espirituales del siglo XX, por medio de un tejido verbal que combinará la historia personal con la universal.

⁸⁸ En este poema Montejo desarrolla la figura del ave desde sus cualidades ciudadanas: "Pájaro urbano, serio, a quien preocupa, / más que las migas de noviembre, [...] / la última traducción de Heráclito / a su alfabeto alado", en esta lúdica fantasía poética se humaniza al pájaro, dotándolo de características racionales, asemejándolo a la imagen de un profesor: "Devoto de su cátedra, / con su sonoro griego monosilábico, / llenas de tiza sus plumas de maestro", en Eugenio Montejo: *Partitura de la cigarra*, Madrid, Pre-textos, 1999, p. 12.

figura clásica del poeta cantor Orfeo, se suceden en estas páginas nuevas despedidas: “Sílabas para un adiós”, “Visto y no visto”, en las que la nostalgia infunde una peculiar tristeza a la visión de una ciudad imbuida de recuerdos y vivencias, de sueños y deseos.

Colindante con estas miradas melancólicas, se desarrolla a su vez la línea enunciativa que desde *Trópico absoluto* profundiza en el talante de los hombres del trópico, definidos desde este código poético, por la condición de ser habitantes de una región sin nieve: “Tal vez”, “La puerta”. El sujeto poético que enuncia se muestra en muchas ocasiones como alguien perdido, que vaga por espacios y tiempos en busca de sus huellas, de la pasada juventud, de una comprensión de las elecciones vitales realizadas, reincidente de sí mismo en la figuración de su entierro: “El rezagado”, en su restitución del pasado: “El retorno”, “Adiós a mi padre”, “Una fotografía de 1948”, “Mi hacedor”, “Plaza las Delicias”, en la aceptación de una cotidianidad que supone el reconocimiento de ancestros y descendientes: “En el parque”, “En casa”, todo matizado por la perplejidad religiosa de un poeta ajeno al vértigo de las ciudades modernas, que con sus edificios y prisas aniquilan su canto: “Escrito de paso”.

1.1.3. La escritura heteronímica

La escritura heteronímica surge, como discurso, en los autores contemporáneos durante la crítica época de paso del siglo XIX al XX,

momento en que están próximas la fragmentación de la visión hegemónica del autor realista, en cuanto perspectiva rectora que ordenaba personajes y escenarios sin revelar andamiajes y soportes. La sola idea de crear un personaje que se concibe como autor insuflado de un grado nuevo de realidad visible en su figuración, como poseedor de una historia, una obra y un devenir, podríamos decir, que anticipa esa fusión entre texto y lector que tan bien muestra un cuento como “Continuidad de los parques” de Julio Cortázar, en el que la realidad narrada irrumpe violentamente en ese espacio antes distante y separado que ocupaba el lector. Pero en el tema que nos atañe hablamos de la fusión o confusión entre autor y personaje-autor. Ese desplazamiento de las reglas del campo literario posibilita un juego enunciativo que, en el caso de su gran artífice, Fernando Pessoa⁸⁹, se encuentra revestido de gran seriedad y no poca tragedia.

La creación de personajes que poseen una vida y una literatura, tal y como la conocemos en la actualidad, remonta sus orígenes al célebre poeta portugués Fernando Pessoa (1888-1935), quien a comienzos del siglo XX se aboca con una intensidad desmesurada al establecimiento de una serie de voces de diferente tesitura poética y deja al margen la elaboración de una obra bajo su autoría real. Para desentrañar el proceso de disociación que supone el ejercicio heteronímico, se hace necesario ahondar en la historia de este poeta, quien nace en la ciudad de Lisboa y a corta edad sufre la muerte del padre, de su hermano

⁸⁹ Un trabajo interesante para introducir al lector al universo poético de Pessoa es el de Salvador Tenreiro “El poema y sus rostros”, ya que revisa la manera en la que se ha estudiado al portugués y se centra en su discurso así como en las diferentes voces que construye. *El poema plural. Notas sobre poesía contemporánea*. Caracas, La Casa de Bello, 1989.

pequeño y el nuevo matrimonio de su madre con el Comandante Joao Miguel Rosa, Cónsul portugués en Durban, en 1895. Debido a estas nupcias, la familia se traslada a la ciudad surafricana, lugar donde transcurre su infancia y adolescencia. Resulta significativo, como lo destaca Antonio Tabucchi, que esta época no aparezca reflejada en su literatura, como si ese tiempo formara parte de una suerte de paréntesis vital, en el que, no obstante, recibe una educación severa, puritana y victoriana. En 1905 regresa a Lisboa y comienza estudios de Letras en la universidad, pero los deja inconclusos. Gracias a sus nueve años de educación (entre los siete y los dieciséis años) en la colonia inglesa de Durban, durante los que también realiza estudios comerciales, puede trabajar casi toda su vida, con excepción de algunas iniciativas fracasadas, como “secretario-redactor contratado al servicio de un comerciante mayorista o de una oficina de importación y exportación⁹⁰”, lo que le permitió dedicarle la mayor parte de su tiempo a una obra y a un pensamiento que aunque no le depararon éxito en vida, lo han inmortalizado como uno de los escritores más importantes del siglo XX.

Como él mismo señala, lo que “escribe pertenece a dos categorías de obras, que podemos llamar ortónimas⁹¹ y heterónimas⁹², y en lo que respecta al segundo caso, se hace alusión a una obra en la que el “autor [está] fuera de su persona [y] es de una individualidad completa fabricada

⁹⁰ Robert Brechon: *Extraño extranjero, una biografía de Fernando Pessoa*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 100-101.

⁹¹ Se entiende por ortónimo “al nombre propio del autor creador de heterónimos”, en Leopoldo de Trazegnies Granda: *Diccionario Literario*, www.trazegnies.arrakis.es/indexdi2.html/ 3-02-2007.

⁹² Fernando Pessoa: *Sobre arte y literatura*, Madrid, Alianza tres, 1987, p. 13.

por él.”⁹³ Se trata de la construcción ficticia de un conjunto de autores poseedores de una historia personal y de una obra literaria. Tres son los heterónimos capitales de su literatura, Alberto Caeiro (1889-1915), y sus discípulos Ricardo Reis (1887) y Álvaro de Campos (1890). Su obra ortónima comprende cuatro folletos de versos en inglés: *Antinous* y *35 sonnets* (1918), *English poems I, II y III*; *El marinero in orpheu I* (1915); *El banquero anarquista* en el número 4 de la revista *Contemporânea* (1922), una pequeña colección de poemas publicados en el número 3 de la revista *Athena* (1925) y en el número 1 del diario de Lisboa *Sol* (1926) el *Conto do vigario*. Apunta Pessoa sobre la importancia de lo escrito por sus heterónimos: “puse en los tres un profundo concepto de la vida, distinto en cada uno, pero en todos gravemente atento a la importancia misteriosa de existir”⁹⁴. Si consideramos que para el autor “el valor esencial del arte está en ser el vestigio del paso del hombre por el mundo, el resumen de su experiencia emotiva en él”⁹⁵, se comprende que conciba la poesía como expresión de dichas sensaciones vitales, que en su caso se encuentran supeditadas a una conciencia intelectual y racional que se caracteriza por un complejo proceso de despersonalización, que lo lleva a aducir que vive “vidas ajenas”⁹⁶ y a convertirse en un “esclavo [...] de la multiplicidad de sí mismo”⁹⁷. Como bien señalará en su carta a Adolfo Casais del 13 de enero de 1935, “el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ *Ibíd.* p. 26.

⁹⁵ Fernando Pessoa: *Teoría poética*, Madrid, Jucar, 1985, p. 213.

⁹⁶ Fernando Pessoa: *Sobre arte y literatura*, op. cit. p. 58.

⁹⁷ *Ibíd.* p. 60.

simulación”⁹⁸, tendencia ésta que se inicia desde la más temprana edad, con la creación a los seis años de su “primer conocido inexistente”, Chevalier de Pas.

De tal manera, este poeta que se asume como varios, construye a través de Alberto Caeiro, (el primero de sus heterónimos, que surge en 1914), un autodidacta de ascendencia whitmaniana, sin erudición alguna, una obra que “representa la reconstrucción integral del paganismo en su esencia absoluta”⁹⁹, será amante de la naturaleza y de las sensaciones, por sustituir “el pensamiento por la sensación como medio de expresión”¹⁰⁰, Caeiro es autor de “El guardador de rebaños”, “El pastor amoroso” y unos poemas que corresponden a su última etapa y recogidos por Ricardo Reis bajo el título de “Poemas inconjuntos”. Nacido en Lisboa en 1889 muere en esta misma ciudad en 1915, aunque pasa toda su vida en un pueblo de Ribatejo. Por su parte, Ricardo Reis es un médico nacido en Oporto en 1887 y autoexiliado a Brasil donde muere en 1935, que se desvía un tanto del paganismo de su maestro para desarrollar una poesía definida como de “un epicureismo triste”¹⁰¹ y fundada en la creencia “en los dioses de la Grecia antigua”¹⁰², cuyas *Odas* recogen la totalidad de su obra. A Álvaro de Campos (Tavira 1890-1935), ingeniero naval, lo describe Pessoa como un poeta futurista y objetivista, como se evidencia en dos de sus grandes poemas, la “Oda triunfal” y la “Oda marítima”, que se publican sueltos en medios diversos, nunca bajo la forma de una obra.

⁹⁸ Antonio Tabucchi: *Un baúl lleno de gente*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 1997, p. 155.

⁹⁹ *Ibíd.* p. 69.

¹⁰⁰ *Ibíd.* p. 73.

¹⁰¹ *Ibíd.* p. 87.

¹⁰² *Ibíd.*

Es el heterónimo más cercano a Pessoa, en el sentido de que comparte con él la afición por los mismos lugares de Lisboa y hasta participa de su largo noviazgo con Ophélia Queiroz. Es el único de los poetas creados que vive toda su vida con el portugués, en su misma ciudad y sus existencias culminan juntas.

Bajo el peso insoslayable de la estatua de Pessoa, como el mismo autor lo afirma en un poema, incurre Eugenio Montejo en la poesía escrita mediante heterónimos, con la publicación de un total de seis obras: *El cuaderno de Blas Coll*, de 1981, *Guitarra del horizonte*, 1991, firmada por Sergio Sandoval, *El hacha de seda*, 1995, por Tomas Linden, *Partitura de la cigarra*, que recoge al final un conjunto de poemas firmados por Jorge Silvestre, *Chamario*, 2004, de Eduardo Polo y el recientemente aparecido *La caza del relámpago*, 2006, de Lino Cervantes.

Entre la publicación del *Cuaderno* del primero de los heterónimos de Montejo y maestro de los demás, el excéntrico lingüista Blas Coll, hay una distancia, con la aparición de Sergio Sandoval, de diez años (aunque el prólogo a su obra sea de 1986, por lo que la fecha compositiva no sería tan amplia); con Linden hay una diferencia de catorce años, con Silvestre de diecisiete, con Polo de veintiuno y con Cervantes de veintitrés, no obstante la coincidencia generacional y espacial de los seis en Puerto Malo. La relación que establece Montejo con ellos es de diferenciación y a veces de completa separación, así sobre Blas Coll afirmará que sus "opiniones sobre el lenguaje en general y sobre nuestro idioma en particular son obviamente del personaje, forman parte de su invención. Se trata de un viejo tipógrafo, políglota algo chiflado, cuyas ideas no

coinciden por supuesto con las mías”¹⁰³. Apunta Emilsen Rivero que, “desde lo apolíneo que hay en Eugenio Montejo [...] ha brotado un ser dionisiaco, revolucionario del lenguaje, filósofo en la palabra y en la vida”¹⁰⁴, como lo es Blas Coll, pero también el autor ha afirmado en un prólogo a una reedición de *Algunas palabras*, que con este libro no buscaba:

Rupturas formales ni tampoco reitera[r] los consagrados modos de la antigua retórica. Me proponía entonces tomar distancia por igual de los experimentalismos vanguardistas que saturaron la primera mitad de nuestro siglo, como de una deliberada reivindicación clasicista, sin ningún fundamento en nuestros días.¹⁰⁵

Afirmándose en la evolución de su escritura como una “forma de continuidad” el autor se permite, en el juego apócrifo, intentar enunciaciones que se desvían de su canon discursivo, es el caso del ejercicio de una forma poética en desuso, como el soneto de Linden; o marginal, como la copla en Sandoval, lo que pone de relieve su rebeldía ante las poéticas sobre todo de experimentalismos e innovaciones de la contemporaneidad, y posibilita situarlo más próximo a las líneas clásicas del castellano, como bien lo vislumbró su primer prologuista, José Rodríguez.

El autor ha preferido designar a esta tribu apócrifa como “colígrafos”, por su conexión con el primero de estos escritores paralelos: Blas Coll. *El cuaderno de Blas Coll*, 1981, está compuesto por textos fragmentarios en los que se plantean arriesgadas y lúcidas ideas sobre la

¹⁰³ Daniuska González: “Entrevista”, *loc. cit.* p. 18.

¹⁰⁴ Emilsen Rivero: “Los heterónimos de Eugenio Montejo”, en *Revista de Literatura y Arte*, *loc. cit.* p. 26.

¹⁰⁵ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, Maracay, La liebre libre, 1995, pp. 5-6.

escritura en el trópico¹⁰⁶. Blas Coll (1932), al parecer de origen canario, fue tipógrafo en Puerto Malo, y entre sus teorías esboza que: “nuestra lengua, [...] ha sido creada [...] sobre las ruinas de la cultura grecolatina, de la que se aprovecha, [...] no es una lengua de goce sino de penitencia; le falta concisión porque al hablante, al ‘pecador’, se le castiga con ella”¹⁰⁷. Sus conjeturas sobre el castellano incorporan ideas provenientes de diversos ámbitos culturales, como la religión cristiana y el bagaje grecolatino, pero también se mezclan por instantes con las inquietudes poéticas propias de Montejo, por ejemplo: la constante del canto de los pájaros que aparece en toda su obra: “mejor llegaría a expresarse el que se guiara por el lenguaje de los pájaros, y fuese del sonido a la idea”¹⁰⁸. Dentro del espacio de libertad que supone el ejercicio de la heteronimia, se filtran por momentos ideas recurrentes de su *poiesis*, como la presencia de Dios en la naturaleza y en el lenguaje: “cada lengua concibe una idea diferente de Dios”¹⁰⁹, así como también hay instantes de ludismo en los que se juega con la posibilidad de un castellano que debe adecuarse al clima del trópico, planteado de un modo sensual y humorístico: “la vieja lengua materna, tan abrigada, ya no sirve en estos tórridos climas, y han de ayudarme a desnudarla para que todo pueda ser dicho más naturalmente”¹¹⁰. Fundamentalmente las ideas expuestas por el lingüista Blas Coll en su *Cuaderno* se sintetizan en la necesidad de un

¹⁰⁶ Sobre los planteamientos lingüísticos de Blas Coll, véase, de José Gregorio Mendoza: “Eugenio Montejo y las palabras de las cosas”, en *XXIV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, memorias*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 1999.

¹⁰⁷ Eugenio Montejo: *El cuaderno de Blas Coll*, Caracas, Arte, 1981, p. 15.

¹⁰⁸ *Ibíd.* p. 18.

¹⁰⁹ *Ibíd.* p. 25.

¹¹⁰ *Ibíd.* p. 28.

lenguaje y una sintaxis más concisos, más esenciales, y que eviten el “forzado alargamiento”¹¹¹ que el cristianismo impuso al castellano, así como proyectos más descabellados como la invención de una escritura “cuyos símbolos reprodujeran las distintas fases de la luna”¹¹².

Sergio Sandoval (1936-1969), es originario de Temerla, aldea del Estado Yaracuy y de él apunta Montejo, en un gesto autobiográfico, que inició estudios de Derecho que tuvo que abandonar por circunstancias de la lucha armada en el país. El heterónimo, al igual que el mismo Montejo, se queda al margen de estas acciones, elige “la práctica solitaria de la no violencia, que por supuesto lo oponía a casi todos a la vez”¹¹³, emergiendo del prefacio la fisonomía de un poeta abocado a ideales más elevados: “su prédica apuntaba a un cambio íntegro del hombre, al alumbramiento de una nueva conciencia”¹¹⁴. Entre los oficios que desempeñó se cuentan los de ayudante de carpintería, jardinero, apicultor y encargado de hatos, que por su alternancia le permitieron conocer diferentes regiones, tipos humanos y en definitiva le posibilitaron una libertad fundamental para la realización de sus coplas. Por esta razón, *Guitarra del horizonte*, 1991, se elabora desde un registro coloquial y directo, el temerleño, como personalización mitologizada de ciertas afinidades de Montejo, viene a dar cuerpo a una vertiente poética que asume sus vínculos con José Martí y Antonio Machado, como autores que arrancan de la tradición folklórica del Romancero. De nuevo, como inteligente inserción de la expresión popular y contemporánea de

¹¹¹ *Ibíd.* p. 39.

¹¹² *Ibíd.* p. 21.

¹¹³ Sergio Sandoval: *Guitarra del horizonte*, Caracas, Alfadil, 1991, p. 20.

¹¹⁴ *Ibíd.*

Sandoval en el contexto de una más vasta literatura de tradición española, la referencia al Romancero apunta un sentido de continuidad histórica y literaria respecto a esta literatura de carácter oral, popular, que realizada en verso, surge desde el siglo XIII y es recogida por la imprenta a finales del siglo XV y comienzos del XVI¹¹⁵. Pero además se presenta la filiación oriental del heterónimo, como la exploración espiritual y también estilística de un místico que encuentra en la composición de coplas la más auténtica expresión del idioma. El decantarse por el ejercicio de una forma literaria popular y marginal como la copla¹¹⁶, se explica constantemente en el prefacio, primero por su rechazo a las formas contemporáneas: “Sandoval sólo encontraba en las tendencias de la lírica contemporánea la manifestación de un arte débil, cuya momentánea atracción hallaba arraigo en una sociedad espiritualmente enferma”¹¹⁷, y luego por la identificación con la escritura del Romancero. El erudito coplista se aparta así de las poéticas coetáneas para “seguir la voz natural de su pueblo, el canto que refrendan los siglos”¹¹⁸. No obstante, los juicios de Montejó sobre la obra de Sandoval no pueden señalarse como paternalistas pues lo caracteriza como un poeta no siempre acertado en sus creaciones, debido a que deja filtrar en ellas una sapiencia poco acorde a este ejercicio. Destaca de este libro el curioso

¹¹⁵ Respecto a la tradición del romancero se puede revisar el libro ya clásico de Menéndez Pelayo: *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid, Vda. de Hernando y Cía. 1890-1908, así como los posteriores de Ramón Menéndez Pidal: *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Austral, (1 ed. 1938) 1969 y de Dámaso Alonso: *Cancionero y romancero español*, Navarra, Biblioteca Básica Salvat, 1970.

¹¹⁶ Sobre estas variantes de poesía popular, ver, “Literatura oral: signo de identidad mestiza”, de Pilar Almoina de Carrera, en *Literatura y cultura venezolanas*. Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1996.

¹¹⁷ *Ibíd.* p. 13.

¹¹⁸ *Ibíd.* p. 16.

uso de las codas, que, a su modo de ver, “prolongan el ímpetu de la copla”¹¹⁹, pero que también pueden entenderse como una forma de legitimación del mensaje poético, a través de la exégesis de los textos y eso nos conduce a la formulación de interrogantes sobre por qué deshilvanar pedagógicamente unos versos que, paradójicamente, tienen entre sus virtudes una brevedad que se contradice en la coda, o bien por qué Sandoval recurre a la justificación y explicación de cada línea y de cada palabra de sus coplas. Una de las posibles respuestas a estas preguntas podría ser la necesidad de insertar esta creación popular dentro de un campo literario más erudito, más culto, lo que vendría a sostener y apoyar una escritura que, de otra forma, corre el riesgo de ser leída como ingenua enunciación sin trascendencia. Dichas codas revelan también experiencias, lugares, situaciones que han detonado la creación, que se anudan así a un instante vital que se asoma a la superficie de la página en juego espejeante y le confiere entonces una densidad y una profundidad que, sin ellas, difícilmente poseerían las coplas. La mayor parte de los poemas versan sobre el sentimiento amoroso (17 de ellos) y la contemplación de la naturaleza (15), con algunos instantes de humor y otros dedicados al rechazo de la ciudad moderna y a la añoranza de la infancia. La calidad de los mismos es desigual, no todos consiguen sostenerse sólidamente por la palabra, aunque tal vez, como en el caso de Artaud, sea la poética y auténtica explicación de los textos lo que justifique su existencia. El “Decálogo de sobrevida” que cierra el libro, apunta Montejo que tiene su origen en “la necesidad de advertir el peligro

¹¹⁹ *Ibíd.* p. 18.

que debe salvar la humanidad para atravesar el terrible desfiladero del siglo XX y parte del XXI” y contiene una serie de claves vitales próximas por momentos a los “Fragmentos de un evangelio apócrifo” de Jorge Luis Borges o al “Credo” de Aquiles Nazoa¹²⁰, otro poeta venezolano de la primera mitad del siglo XX y característico por su cercanía al pueblo.

Alrededor de la figura de Tomás Linden, Montejo crea un entramado de relaciones y de afinidades que van desde su conexión con los poetas de Puerto Malo (Blas Coll, Eduardo Polo) hasta su trato con Maqroll el Gaviero, personaje de la obra del colombiano Álvaro Mutis. Nacido en 1935 en Puerto Cabello, ciudad costera del centro de Venezuela, hijo del ingeniero sueco Gunnar Linden y de la maestra Ana Torres, muy pronto el ingeniero regresa viudo a Upsala, donde Tomás se hace arquitecto y poeta. Con dos libros en su haber decide ir tras el rastro de su linaje materno, por lo que se instala en la Bahía de Golfo Triste. En el transcurso del prólogo al libro *El hacha de seda*, 1995, de Linden, Montejo intenta varias razones (de nuevo como en el caso de Sandoval, el heterónimo se decanta por un género marginal y en desuso) para justificar la escritura de sonetos en un poeta contemporáneo como el sueco-venezolano, por la “necesidad de una mayor justeza formal” y como “homenaje a la lengua que por primera vez oyó en la tierra”,

¹²⁰ Aquiles Nazoa (1920-1976) nace en Caracas en un barrio popular y debido a la pobreza realiza los más variados trabajos y oficios: aprendiz de carpintería, oficial de repostería, telefonista, botones hasta que consigue terminar sus estudios primarios, de manera autodidacta aprende inglés y puede desempeñarse como interprete y guía de turistas, luego se inicia en el campo del periodismo y realiza literatura humorística, así como poesía, teatro, cuentos. Se identifica con los valores políticos de la izquierda y lucha contra la dictadura de Pérez Jiménez. Entre sus obras se cuentan *Humor y amor* (1970), y *Vida privada de las muñecas de trapo* (1975).

“atractivo que ofrecen las posibilidades de la rima en castellano”¹²¹. La metáfora que da título al libro remite a la imagen del tiempo “como silenciosa e infinita dimensión devoradora de todo”¹²², aunque la mayor parte de los textos están dedicados a lamentos por la brevedad de la vida, así como a la nostalgia de la infancia y de la juventud, como puede verse en “Una vida”, “Esta hora”, “El ángel”, “Los muertos”, “Una visión”, “Un grito”, “El planeta fugaz”, “La hora ilusoria”, “El año cien”, “Crepúsculo”, “La efímera”, “El ausente” y “Noviembre”. Shakespeare y Quevedo son ahora los autores que vienen a legitimar este mensaje poético, gracias a los homenajes explícitos de “Pétalos en el sonetario de Quevedo” y “Pétalos en el sonetario de Shakespeare”. A su lado, la naturaleza se plasma bajo la égida antes expuesta en “Alfabeto del mundo” como conjunto de signos que no se comprenden, como se observa en “Lirios de mayo”, “Las nubes”, “Alondra” y “Árbol de atardecer”. Por último, también hay versos que expresan visiones sobre lo amoroso (“Cuerpos y sombras”, “Medianoche”) y sobre el ejercicio de la escritura, enunciada ésta última románticamente como acto involuntario (“El rayo”). Quizá en el caso de Linden, más que en el de los otros heterónimos, encontramos una obra que, en muy pocos elementos se distancia realmente de la voz hegemónica de Montejo: la forma del soneto y alguna licencia para componer palabras nuevas, (“Cuerpo absoluto”: caricioso¹²³, paradisial) como guiño al “despertar” del español de su infancia en Linden. Por lo

¹²¹ Tomás Linden: *El hacha de seda*, Caracas, Goliardos, 1994, pp. 10, 12 y 13.

¹²² *Ibíd.* p. 10.

¹²³ Aunque es bastante inusual, este término lo utilizó antes el poeta mexicano Ramón López Velarde (1881-1921), específicamente en el poema “Mi prima Águeda”, donde habla de: “El timbre caricioso de la voz de mi prima”, en Ramón López Velarde: *Obras completas*, México D.F. Nueva España, 1944, p. 22.

demás, hallamos la misma voz poética que insiste de manera genuina en los temas del instante vital: el crepúsculo de la vida, fundamentalmente, y de manera más marginal la naturaleza, el amor, la escritura.

Como todos los colígrafos, Eduardo Polo aparece en el prefacio de *Chamario*, 2004, circunscrito al grupo de poetas cercanos a Coll en Puerto Malo. Apodado como “el mago”: “debido a los ritmos y maravillosos efectos que lograba en sus poemas”¹²⁴, cambia luego Puerto Malo por algún país del Caribe y se dedica (no sin antes destruir sus escritos) a la música y a la arqueología marina. Sin embargo su *Chamario* corre mejor suerte al ser editado en la tipografía de Blas Coll. Como obra escrita seriamente para niños, este libro se compone “como un juguete verbal, tratando de reproducir el placer que encuentran los muchachos al cambiar y trastocar la forma de las palabras para producir nuevas combinaciones en las voces de todos los días”¹²⁵. Aventura de liberación de reglas, este libro permite la recuperación del movimiento lúdico del lenguaje, cuando se circunscribe al espacio de juegos propiciado por la literatura. Del título precisa Montejo que se debe a la palabra “chamo” con la que en Venezuela se designa a los niños.

Tal vez lo mejor de esta obra bellamente ilustrada sea la frescura con la que se descomponen y descoyuntan las palabras, como se observa en el poema “La bicicleta”: “La bici sigue la cleta / por una ave siempre nida/ y una trom suena su peta...¡Qué canción tan perseguida”¹²⁶. Los textos exploran sonoridades, relaciones de extrañeza,

¹²⁴ Eduardo Polo: *Chamario*, Caracas, Ekaré, 2004, p. 1.

¹²⁵ *Ibíd.*

¹²⁶ *Ibíd.* p. 11.

alteraciones de la visión más habitual sobre los animales o los trenes, como se puede notar en las recetas de “Variación”: “Cuando la tortuga arruga / su caparazón, / tiene que comer lechuga / con melocotón”¹²⁷, y el abanico de modificaciones incluye la supresión de acentos, como juego generador de nuevos sonidos: “Un niño tonto y retonto / sobre un gran árbol se monto”¹²⁸, el desorden silábico (“El jinete gago”, “El mono”) o la repetición de algunas palabras (“La paloma”) genera un conjunto discursivo de calidad desigual, en el que destacan textos muy logrados semántica y fónicamente, entre los que se cuentan los ya citados “La bicicleta”, “Variación”, “Los loros”, “Tontería”, “El jinete gago” y “El mono” que indican, así también, la capacidad de riesgo de un autor que se permite la búsqueda lingüística de contenidos y de musicalidades.

El último de los heterónimos publicado por Montejo, es Lino Cervantes, que aparece en *La caza del relámpago* y que se edita en conjunto con una nueva versión de *El cuaderno de Blas Coll*, 2006. De su vida se cuenta, en las notas críticas respecto a su obra que aparecen al final de los coligramas y en los dos poemas que componen el libro, que fue seminarista en Maracaibo y que en viaje hacia Curazao conoce a Blas Coll en Puerto Malo y decide permanecer junto a él. Muere en los sucesos del “Porteñazo”¹²⁹. Es señalado en el prólogo de los “coligramas” como,

¹²⁷ *Ibíd.* p.15.

¹²⁸ *Ibíd.* p. 31.

¹²⁹ Con el nombre de “El porteñazo” se designa un alzamiento civil-militar ocurrido los días 2 y 3 de junio de 1962 en la ciudad de Puerto Cabello. Liderizado por capitanes de la Base Naval, y con apoyo de grupos comunistas armados, es uno de las revueltas más sangrientas de la historia política venezolana, se estima que murieron alrededor de 300 personas y que hubo igual número de heridos. Para más información ver http://venezuelatuya.com/historia/carupanazo_portenazo.htm [31/10/08]

“el más consecuente de los discípulos que tuvo el viejo tipógrafo”¹³⁰, debido a que crea sus textos continuando ideas y exploraciones lingüísticas de Blas Coll. El sugerente título del conjunto de poemas, *La caza del relámpago*, alude al “deseo de alcanzar la lumbre que despiden una palabra antes de convertirse en silencio puro”¹³¹. En esta ocasión la tradición que legitima los coligramas proviene de la poesía hermética, específicamente la realizada por Mallarmé y por Valéry. Cervantes busca, de este modo, una mayor concisión, y el más exacto despojamiento en el ejercicio de los versos. A partir de la lectura de los textos, se advierte el experimento de riesgo y libertad literaria ejecutado por el autor, ya que sólo la primera línea de cada coligrama posee un sentido, lo demás consiste en una especie de sinrazón lingüística en la que esa línea inicial pasa por un proceso de transformación, que deviene en la creación de nuevos vocablos, tal y como se evidencia en el siguiente texto:

Al lado de la flor que Dios no premedita
Lá dor dios ne mé dita
Lá dor di no dí ta
Ladi nó di ta
Tá no di
Tai¹³²

Finaliza la obra publicada por Cervantes con dos poemas, “El robot” y “Desde otro aire”, señalados en la nota final de Tomás Linden como poemas más abiertos y comunicativos, ya que se estructuran de un modo más convencional que los antes referidos coligramas. El primero de estos poemas, elaborado entonces en un lenguaje de mayor inteligibilidad, posibilita una exploración de la psiquis del poeta, ya que la

¹³⁰ Eugenio Montejo: *El cuaderno de Blas Coll* // Lino Cervantes: *La caza del relámpago*, Caracas, bid & co. Editores, 2006, p. 86.

¹³¹ *Ibíd.*

¹³² *Ibíd.* p. 110.

idea central parece ser una meditación sobre sus experimentos: “Recorro la casa hablando solo, / digo frases cifradas, asteriscos”¹³³, alusiones a geometrías, metales, circuitos, generan una atmósfera de laboratorio lingüístico coincidente con la escritura desarrollada. “Desde otro aire” revela, por su parte, una obsesión respecto a la idea del tiempo, visible en el manejo de la sonoridad insistente de un reloj dentro del poema: “La veo ahora tac en la penumbra de otro aire tic”¹³⁴. El libro concluye con un apartado que le confiere una nota de ludismo a la obra, una serie de comentarios sobre los textos de Cervantes¹³⁵, escritos por personajes apócrifos, entre ellos los otros heterónimos montejanos.

Para el trazado de un mapa de relaciones entre el ejercicio de la heteronimia en Montejo y esta práctica en otros autores, advertimos que desde Pessoa este discurso se ubica en las fronteras entre lo ficticio y lo real, así como supone diversos grados de despersonalización y de enmascaramiento. Octavio Paz al profundizar en la obra del portugués lo señala como un “inventor de otros poetas y destructor de sí mismo”¹³⁶, lo que en modo alguno se podría aplicar a los trabajos heterónimos desarrollados por Eugenio Montejo, que resultan experimentos poéticos que, en concordancia con lo expuesto por Paz como heteronimia, son escritura “en una sola dirección y en una sola corriente temporal”¹³⁷, pero que no significan ningún riesgo para la voz ya instituida del poeta; tanto Blas Coll como Tomas Linden, Sergio Sandoval, Jorge Silvestre, Eduardo

¹³³ *Ibíd.* p. 121.

¹³⁴ *Ibíd.* p. 122.

¹³⁵ No se puede dejar de destacar el homenaje implícito a Miguel de Cervantes, que puede existir en la escogencia de ese apellido para el heterónimo.

¹³⁶ Octavio Paz: *Los signos en rotación*, Madrid, Alianza tres, 1983, p. 107.

¹³⁷ *Ibíd.* p. 124.

Polo y Lino Cervantes poseen una coherencia de tono y de estilo que les otorga verosimilitud como autores, así como también se distancian lo suficiente de las líneas de escrituras habituales de Eugenio Montejo para funcionar autónomamente.

Sin embargo, la conexión con el apócrifo machadiano resulta más distante, pues tal y como afirma Antonio Apolinario Laurenço, el español crea más bien seres complementarios, que como también señala Paz, “no son el poeta Antonio Machado. Son máscaras, pero máscaras transparentes; un texto de Machado no es distinto a uno de Mairena”¹³⁸, en cambio, los lenguajes de los heterónimos montejanos poseen una singularidad literaria que difiere, casi siempre, del tono y del estilo ya logrado por Montejo.

En Latinoamérica el practicante más destacable del ejercicio heterónimo es el colombiano León de Greiff¹³⁹, poeta con visos modernistas, clásicos, románticos y de vanguardia, que se aboca a “una creación de personajes de obras y autores conocidos y de seres inventados por él, hombres y mujeres con variados nombres [como] Leo Le Gris, Matías Aldeacoa, Gaspar Von Der Nacht, Erick Fjordson, Sergio Stepanski, Hárald el Oscuro y otros”¹⁴⁰. Este conjunto de voces se expresa desde registros tan variados como el tono juglaresco y medieval

¹³⁸ *Ibíd.* p. 114.

¹³⁹ León de Greiff, nacido de padre colombiano y madre alemana, poeta y matemático, forja una literatura característica por el uso de arcaísmos, onomatopeyas, neologismos, y cultismos, así como un estilo satírico, musical y a ratos oscuro, cofundador de la Revista *Los nuevos* (1925), contribuye a la renovación de la poesía colombiana, con una obra personal y de tonalidades muy específicas, sus títulos comprenden *Tergiversaciones* (1925), *Variaciones alrededor de nada* (1936), *Fárrago* (1954), *Bárbara charanga bajo el signo de leo* (1957) y *Nova et vetera* (1973), sus trabajos también se intitulan “mamotretos”.

¹⁴⁰ León de Greiff: *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. XI.

notorio en el “Relato de los oficios y menesteres de Beremundo”, el “Relato de los relatos derelictos de Begislao” y el “Relato de Don Lope de Aguinaga”, o bien el estilo popular y más bien bohemio de los escritos de Leo Le Gris y Ramón Antigua, así como los textos de aires nórdicos de Hárald el Oscuro y Sergio Stepanski. No obstante, De Greiff resulta un poeta alejado de modo significativo de la práctica heteronímica de Montejo, por el más radical ludismo e inventiva lingüística inherente a su obra, aunque coinciden en conjuntar a sus personajes en espacios muy precisos, producto también de la imaginación, como la Bahía de Puerto Malo, en Montejo y “La Herradura de Comiá” en De Greiff.

Se puede afirmar entonces que, como empresa creadora, el forjar seres con una vida y una obra se reviste en la contemporaneidad de una mayor envergadura que la creación de apócrifos y seudónimos, ya que supone la constitución de escritores definidos por una mayor autonomía, y que en el caso de Pessoa, lo llevan hasta el límite de expresar que “todo ocurrió independientemente”¹⁴¹ de sí.

Para Antonio Tabucchi “la heteronimia no es más que la vistosa plasmación en literatura de todos los hombres que un hombre inteligente y lúcido cree ser¹⁴²”, además de una invención propia de la modernidad, como época en la que tienen cabida y desarrollo estos experimentos con la individualidad y con la escritura. Montejo participa de dicho juego de potencialidades literarias, a través de lo que denomina “escritura oblicua”, y en el ensayo “Los emisarios de la escritura oblicua” se dedica a explorar este fenómeno particular de la literatura contemporánea. Como

¹⁴¹ Antonio Tabucchi: *Un baúl lleno de gente*, op. cit. p. 159.

¹⁴² *Ibíd.* p. 34.

antecedentes cita al Conde C. W. que en un Castillo de Berg se le apareció a Rilke, y que luego se incorporaría a su poesía como el monje del *Libro de horas* y Malte Laurids Brigge. Otro de los emisarios resulta A. O. Barnabooth, creado por Valery Larbaud y como figuras mediadoras de esta escritura, previas a los heterónimos de Pessoa, alude al Monsieur Teste de Paul Valery, al Juan de Mairena de Antonio Machado y al Werff Röne de Gottfried Benn. Constituye el autor a través de este ensayo, una red de conexiones entre sus practicantes y los que considera sus precursores, así como su legítimo creador, en una nueva operación de legitimación, en este caso de su escritura paralela. Cuando teoriza sobre esta praxis, Montejo señala que: “por derivación se suele llamar heteronímica la escritura que se vale de entes apócrifos en la práctica de la creación literaria”¹⁴³, y de manera sumamente esclarecedora, si se piensa en su propio ejercicio “oblicuo”, refiere que dicha experimentación “proporciona insospechables posibilidades a la fantasía del autor, que descubre ante sí un horizonte más vasto que el suplido por sus propias circunstancias biográficas”¹⁴⁴. Al considerar que el mismo escritor afirma la estrecha vinculación de sus poemas con experiencias, al referirse a ellos como “documentos de la existencia”¹⁴⁵, se puede comprender las potencialidades que se vislumbran ante un ejercicio poético fundado en historias y en personajes imaginarios, no supeditados, por ende, a la siempre más limitada historia propia.

¹⁴³ Eugenio Montejo: “Los emisarios de la escritura oblicua”, *Revista Nacional de Cultura* (1989) N° 274, julio/agosto/septiembre, p. 37.

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ Véase Entrevista con Eugenio Montejo, Anexo 2, p. 537.

Se plantea así Montejo el trabajo heteronímico, “como posibilidad de probar voces [o] tentativa de explorar esos otros lados del yo”¹⁴⁶, es decir, como actividad literaria que intenta una línea de fuga al autor constituido y logrado, probando desde otros registros de escritura formas poéticas que lo seducen, pero en las que no se atrevería a incursionar bajo su nombre reconocido de poeta, ya que como apunta Gomes “ha logrado forjarse durante decenios una expresión alabada por su sobriedad, sencillez y discreta emoción”¹⁴⁷. Siempre que se le interroga sobre el ejercicio de la heteronimia el autor responde remitiéndose históricamente a otros escritores previos, como Pessoa y Machado, insertando de este modo su juego en el contexto más amplio de las imposturas del siglo XX: “A principios del siglo XX, y de modo un tanto inexplicable, se manifestó una gran atracción por la heteronimia”¹⁴⁸; en otro momento y ante otro interlocutor señala que, “estos personajes apócrifos no parecen escritos a partir del yo, tal como comúnmente lo representamos, sino a partir de algo más ubicuo y proteico que llamaría el poli-yo”¹⁴⁹. Resulta revelador el manejo de ciertos términos muy precisos cuando el poeta se refiere a la relación con sus heterónimos: “Uno tiende a violar la máscara del yo que te obliga a escribir de una determinada manera, y cuando asumes otra posición abandonas ese plano y puedes

¹⁴⁶ Antonio López Ortega: *Recital Eugenio Montejo*, Cuadernillo N° 8, Caracas, Espacios Unión, 2000, p. 13.

¹⁴⁷ Miguel Gomes: “*El hacha de seda: Eugenio Montejo y la heteronimia*”, en *Hispanica*, (1997) Revista de Literatura, año XXVI, n° 78, p. 97.

¹⁴⁸ María Alejandra Gutiérrez: *Eugenio Montejo*, en [http:// www. poesía.org.ve/ poema.php ?codigo=615](http://www.poesía.org.ve/poema.php?codigo=615) [15/06/2004]

¹⁴⁹ Laura Antillano, “Entrevista a Eugenio Montejo”, en *La palmera luminosa*, op. cit. p. 87.

asumir el otro”¹⁵⁰. Con ello se expone el ejercicio heteronímico como un acto de liberación, mediante el cual se “viola”, se rompe violentamente con la máscara del yo, que es enunciada como algo que “obliga a escribir de una determinada manera”, por lo que la incursión en la literatura apócrifa permitiría escapar, en este caso, de esa cárcel unidireccional impuesta por él mismo como autor y por los otros como receptores y críticos de esa poesía, para intentar otras escrituras.

Así pues, la escritura heteronímica se plantea en este poeta como posibilidad de dejar espacio a otras voces desligadas de su escritura central, que ya posee un tono, unos temas, una sintaxis propia en cada caso, voluntad que se verifica en la policromía de autores que construye, aunque Montejo, como tampoco Pessoa, pueda siempre separar estas voces paralelas de sus obsesiones y recurrencias.

1.1.4. Rasgos de una fisonomía poética

Para la exploración del sistema poético que sostiene los diversos ámbitos de significación presentes en la obra de Eugenio Montejo, se partirá de cuatro aspectos que funcionan como base o fundamentos, tomados de sus propias afirmaciones y comentarios desarrollados a lo largo del tiempo en artículos y entrevistas: la relación entre lengua e

¹⁵⁰ Maruja Dagnino: “Eugenio Montejo: la poesía es una verdad” (entrevista) en <http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh8montejo2.htm> [15/06/2004]

identidad, el vínculo entre vida y poesía, la visión del arte como religión y la idea de la fuerza mítica de la palabra poética.

En un artículo que lleva el significativo título de “Poesía, identidad y lengua natal” se expresa la estrecha relación que para el autor existe entre la lengua natal y la fisonomía de los habitantes de ese entorno familiar: “Quienes aquí nacimos hemos sido creados a imagen y semejanza de sus palabras y del acento con que en esta tierra suenan las palabras”¹⁵¹, distanciándose de cualquier concepción de la poesía como lengua separada de la historia inmediata y las tonalidades propias que cada territorio impone a sus hablantes, el poeta se afianza en el cuerpo materno-religioso de un conjunto de signos con el que se establecen ligaduras de manifiesta raigambre amorosa y afectiva.

En otro momento, expone, comentando a la crítica y poeta alemana Hilde Domin, que “el verdadero compromiso del poeta [es] la búsqueda reveladora de su identidad”¹⁵², entendiendo de esta manera que es el hallazgo de la identidad profunda lo que depara la iniciación en la palabra poética, aspecto que luego se amplía en un artículo sobre el poeta chileno Gonzalo Rojas: “El hombre es, pues, fatalmente oscuro. Sólo mediante el relámpago del poema se logra, cuando se logra, atisbar algo de la claridad que es como decir la identidad de quien lo escribe, a la vez que puede servirnos para columbrar la de quien lo lee”¹⁵³,

¹⁵¹ Eugenio Montejo: “Poesía, Identidad y lengua natal”, en *Revista Universidad de Antioquia*, (2002), Nº 270, octubre-diciembre, p. 46.

¹⁵² Eugenio Montejo: “Poesía venezolana: valija de fin de siglo”, en Kart Kohut (ed.): *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt Main, Madrid, Publicaciones del Centro de Estudios latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, Serie A, Actas, 20, p. 297.

¹⁵³ Eugenio Montejo: “Gonzalo Rojas: el oscuro y el alumbrado”, en *Actual*, (2001) Nº 97-98, III etapa, julio-diciembre, pp. 234-235.

planteándose, de este modo, la concepción de un itinerario vital en el que se avanza desde la fatal ceguera de sí mismo, por lo que la poesía, cuando logra contener un “peso”, puede infundir luz sobre los rasgos que permanecen entre sombras del creador, revelándole así su verdadera fisonomía.

No resulta menos fundamental para comprender los cimientos de este pensamiento poético, el vínculo que se muestra entre vida y poesía, como ámbitos que se interpenetran y complementan. Alejándose nuevamente de la idea de poesía pura, como escritura abstracta que se regodea en el ocultamiento del elemento subjetivo, Montejo afirma que “el dato biográfico ha tomado parte [en su obra] como una realidad, como una constancia”¹⁵⁴, hecho que Américo Ferrari confirma al señalar que los núcleos de significado que aparecen en su poesía “tienen en común el ser objetos de una experiencia directa de la vida en esta tierra y el estar marcados por una fuerte impronta emocional”¹⁵⁵, la evidencia de este nexo esencial que se verifica en el conjunto de una escritura que no niega las circunstancias vitales, deriva en el reconocimiento de este elemento constituyente de la creación, como una parcela indispensable para la construcción poética y la expresión de verdades profundas.

La visión del arte como territorio religioso se encuentra estrechamente enlazada a la idea de palabra como signo imbuido de una potencia mítica. Desde la aseveración puntual de que “La poesía es la

¹⁵⁴ Antonio López Ortega: *Recital Eugenio Montejo, op. cit.* p. 7.

¹⁵⁵ Américo Ferrari: “Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo”, en <http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh8montejo1.htm> [15/06/2004]

última religión que nos queda”¹⁵⁶, Montejo va delimitando el entorno histórico en el que se visualiza la poesía como reducto de religiosidad:

Ante la creciente devaluación del lenguaje en beneficio de la mentira política o publicitaria, cuando las gentes andan por un lado y las palabras por otro, ¿de qué espacio dispone la verdad para convocarnos que pueda ser tan legítimo como el del poema? Ante el llamado fundamentalismo del dinero como exclusiva religión contemporánea, ¿qué otra religión podría rescatar al hombre contemporáneo sino la poesía?¹⁵⁷

Al detenernos en los conceptos que componen y articulan la enunciación, se observa el uso de términos como “verdad”, “legitimidad”, que permiten conformar un discurso centrado alrededor de estas dos nociones, que asociadas a la poesía se refieren al poder de convocar de dicho discurso, representado como espacio religioso por el que el hombre puede de nuevo acceder a lo sagrado. Así, en un mundo de separaciones, de rupturas, de soledad, la poesía se revela como espacio de reconciliaciones, desde el cual: “A magia do mito como historia verdadeira constitui um elemento fundamental da arte de nosso continente¹⁵⁸”, de este modo, se cierra el círculo al señalarse la identificación con un territorio en el que la legitimidad de lo mítico, como verdad, nos vuelve a conectar con la identidad profunda, sostenida en la idea de poeta como aquel que “ao falar, faz com que os coisas se ponham do pé. Este último e impossivei sem a força mitica da palavra”¹⁵⁹.

¹⁵⁶ Eugenio Montejo: “Gonzalo Rojas...*loc. cit.* p. 238.

¹⁵⁷ *Ibíd.* .

¹⁵⁸ “La magia del mito como historia verdadera constituye un elemento fundamental del arte de nuestro continente”, en Floriano Martins: “Eugenio Montejo...*loc. cit.* p. 8.

¹⁵⁹ “Al hablar, hace como que las cosas se pongan de pié. Esto último es imposible sin la fuerza mítica de la palabra”, *Ibíd.*

Como rasgos generales que articulan los diversos sistemas de significación establecidos por esta poesía, estos componentes antes mencionados, funcionan como fundamentos que sostienen las varias coordenadas simbólicas y semánticas. Así pues, cinco líneas de significación se observan en el discurso poético de Montejo:

1. Partiendo de la filiación con el mundo clásico, sus referentes y preceptos, el autor coherentemente desemboca en una nueva visita a personajes como Orfeo o Ulises, que desde sus páginas emanarán diferentes significados, tanto sobre su naturaleza como sobre el entorno hostil en el que los coloca el poeta: nuestras ciudades actuales. Éstas funcionan dentro de su obra como figuras análogas que cantan en la soledad y revelan la esencia de un pensamiento que asume la orfandad del poeta en el mundo contemporáneo, pues como afirma el autor, continuando el pensamiento del colombiano Nicolás Gómez Dávila¹⁶⁰, el segundo medio siglo del siglo XX es “el más huero en espacio vital para la poesía”¹⁶¹, por lo que el lugar del poeta es un espacio en sombras, marginal y compartido con pocos. Respecto a este tiempo ajeno al arte, apunta Montejo que “estamos ahora atravesando un vasto cono de sombra donde la poesía no tiene esa primera y privilegiada atención que tuvo en el pasado”¹⁶², el escritor observa dos fuerzas contrarias al arte y al materialismo imperante en nuestros días: “si miramos bien el fin del milenio, asistimos al radicalismo de dos religiones: la religión del dinero,

¹⁶⁰ Nicolás Gómez Dávila es un filósofo colombiano (1913-1994) conservador, católico, cuya obra gira, en gran parte, en torno al pensamiento reaccionario. Su forma literaria es el escolio y publicó *Textos*, 1959, y *Escolios a un texto implícito I y II*, 1977.

¹⁶¹ Eugenio Montejo: *El taller blanco*, Caracas, Fundarte, 1983, p. 16.

¹⁶² Antonio López Ortega: “Recital Eugenio Montejo”, *op. cit.* p. 11.

por un lado y la religión de la poesía y del arte, por el otro”¹⁶³, como defensor de la tradición del arte, Montejo se decanta por la oposición al materialismo extremo que domina actualmente, ante el cual las figuras clásicas se yerguen como símbolos de valores más trascendentes y profundos.

2. La percepción del tiempo que se refleja en su poesía es la de un tiempo circular, prolífico en simultaneidades, en el que confluyen pasado, presente y futuro como líneas que se entrecruzan permanentemente. En consecuencia, sus versos muchas veces se articulan alrededor de visiones sobre la noción del tiempo y su transcurrir. Como bien desvela el escritor: “el tiempo es la verdadera sangre del autor”¹⁶⁴, en el sentido de que cada artista de la palabra trasmite una temporalidad en sus versos, con mayor o menor fortuna. Apunta, a su vez, que en su ejercicio particular ha procurado:

Dar expresión a cierto tratamiento mítico del tiempo, tal como creo percibirlo en la psicología de nuestra gente, según influjos que provienen de los pueblos pre-colombinos y de los africanos que se integraron al nuevo mundo. Más que como una linealidad, el tiempo es percibido por ellos en forma circular, de modo que el pasado y el futuro a menudo se mezclan¹⁶⁵.

Hilvanado a este aspecto se encuentra el de la noción también recurrente de la muerte, pero plasmada de diferentes formas durante el discurrir evolutivo y progresivo de las obras, así en sus “primeros poemas la expresión angustiosa de la muerte cobraba mayor resalte y los más

¹⁶³ *Ibíd.* p. 12.

¹⁶⁴ Laura Antillano: “Entrevista a Eugenio Montejo”, *op. cit.* p. 83.

¹⁶⁵ *Ibíd.* p. 83.

recientes, en cambio recrean el tema desde otra perspectiva donde la edad marca su impronta”¹⁶⁶.

3. Lo cósmico es otro elemento esencial de esta poesía, pues funciona como fuerza generadora de una conciencia de amplitud, en el seno de la cual se plantea la convivencia de materias de diferente sustancia y temporalidad: el hombre, la piedra, los árboles, los astros. Cada uno en posesión de un tempo vital que los distancia, pero que también los pone en confluencia. Rivera expresa, de la siguiente manera, la cercanía de Montejó con lo que denomina la tradición de la poesía cósmica de origen nietzscheano, encarnando el autor al “poeta moderno [que] se ha propuesto un regreso a los ritos y fiestas antiguas en los que se invocaban las fuerzas telúricas, en los que hombre y tierra eran una sola cosa viviente”¹⁶⁷, no obstante, esta búsqueda de conexión no acontece de manera mágica o misteriosa, como bien apunta Ferrari, pues:

La relación con lo terrestre, inocente, espontánea e inmediata en el río, en el árbol [...] es en él ambigua y mediatizada, es algo que él tiene que aprender, conquistar y construir. La unión mística con la tierra [...] no se da en él sino de manera precaria, fugitiva, fragmentaria.¹⁶⁸

4. La presencia de las ciudades, como espacio de conflicto, de ruptura, de orfandad, es otro aspecto central de esta obra. Al señalarse el escritor como individuo proveniente de un mundo lento, agrario, pre-petrolero, se puede constatar la fractura interior que supone ser testigo de la mutación de los lugares de la infancia, espacios que, sin embargo, persisten en la memoria y en la escritura: “mi infancia tuvo a la vista los

¹⁶⁶ Daniuska González: “Entrevista”, *loc. cit.* p. 17.

¹⁶⁷ Francisco Rivera: *Entre el silencio y la palabra*, *op. cit.* p. 42.

¹⁶⁸ Américo Ferrari: “Eugenio Montejó y el alfabeto del mundo”, *loc. cit.*

ritmos y las costumbres de procedencia agrícolas que prevalecían en gran parte de la gente de entonces”¹⁶⁹, con lo que se refiere a la Venezuela de los años veinte, que presencié la aparición del petróleo, y que después desaparecerá para asemejar sus formas a las otras ciudades del siglo XX: “aeropuerto tras aeropuerto, sus líneas [las de esta ciudad moderna] se nos repiten idénticas dondequiera que lleguemos, con su prisa feroz y sus hervores mecánicos”¹⁷⁰. Como ámbitos de disputa en los que debe morar, las ciudades son para éste autor referenciales piedras de toque, dentro de una concepción literaria que, en oposición a estas urbes, tiende “siempre a la búsqueda de un equilibrio”¹⁷¹.

5. Lo que se designa como “símbolos” o “misterios naturales” vienen a conjugar una serie de componentes que articulan una visión profunda y compleja de la naturaleza, vinculada a las otras líneas de significación enunciadas previamente, referidas a los aspectos cósmicos y temporales de ésta poesía. Los árboles, las piedras, animales como los pájaros, los gallos, los caballos, las arañas y las cigarras, posibilitan reseñar, en lo que respecta a esta escritura, un alfabeto de símbolos naturales que manifiestan la percepción del autor sobre el enigma de la vida y sus signos disímiles y múltiples. Será el canto del gallo el elemento puente, que dinamiza y transmuta el ámbito de lo natural a lo urbano, pues en la poesía de Montejó “todavía se oyen los cantos del gallo, pero

¹⁶⁹ Daniuska González: “Entrevista”, *loc. cit.* p. 16.

¹⁷⁰ Eugenio Montejó: *El taller blanco*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷¹ María Alejandra Gutiérrez: “Eugenio Montejó” en <http://www.poesía.org.ve/poema.php?codigo=615> [15/06/2004]

se oyen porque [él] los [oyó] en [su] infancia”¹⁷², y así se observa como “la ciudad comienza donde termina el canto de los gallos”¹⁷³.

Estos cinco hilos significantes han funcionado como vías para leer la poesía que, desde los sesenta, conforma Montejo: los clásicos, el tiempo, lo cósmico, las ciudades y los misterios naturales han permitido así el estudio de una textualidad que intenta rescatar desde los márgenes de la cultura para religar, para reencontrar los sentidos ocultos o subyacentes a los espacios modernos. Cuatro, no obstante, serán las líneas de investigación que intentarán aperturar nuevas puertas a la obra del venezolano: los clásicos, que aunque han sido revisados en algunos trabajos, se analizaran ahora desde la recontextualización y reinserción en el presente, desde la resignificación realizada por el poeta a partir de pulsiones poéticas propias, los mitos indígenas de “Manoa” y “El Dorado”, entendidos como líneas de fuga significativas para la contemporaneidad materialista, al propugnar una revaloración de un pasado y de una tradición americana que vivifica y reformula el presente; la naturaleza, registrada ahora más profundamente como ámbito de misterio e identificación, huella de un pasado pero, a la vez, como sentido proteico que no siempre muestra la misma faz, y, finalmente, los diálogos intertextuales que traza esta escritura con otros discursos poéticos afines o semejantes, como lo son los de Pessoa, Cavafy y Jules Supervielle, en los que autor encuentra ritmos, sonoridades y tonos que percibe como cercanos. Los vínculos con estos discursos se muestran tanto en su obra poética como en la ensayística, como se puede verificar en los poemas

¹⁷² Daniuska González: “Entrevista”, *loc. cit.* p. 11.

¹⁷³ *Ibíd.*

“La estatua de Pessoa”, de *Alfabeto del mundo*, “Ítaca” y “Noches de trasatlántico” de *Tiempo transfigurado*, y en los ensayos de *La Ventana oblicua* y *El taller blanco* dedicados a Jules Supervielle y Cavafy respectivamente.

Se perciben estas líneas de significación como haces en movimiento que se cruzan dentro del discurso, unas en dirección horizontal (las primeras) y otras en dirección vertical, (las segundas), conformando nudos semánticos y componiendo una cartografía personal de sentidos, imágenes y figuras que la presente investigación intentará desvelar.

1.2. Formas de lo residual

Eugenio Montejo reelabora para la conformación de su poética figuras del mundo clásico, de la mitología indígena latinoamericana y de la naturaleza, entendida como misterio que ha fracturado sus vínculos con el hombre, con la intención de fundar un espacio discursivo en el que adquieran nuevo rostro elementos que la cultura contemporánea ha relegado a un margen. En definitiva “residuos”, si comprendemos este término como lo maneja Raymond Williams, tanto de la cultura occidental, como de la cultura indígena latinoamericana, o del ámbito de lo natural, que han sido desplazados o recolocados en el nuevo orden mundial globalizado, fundamentalmente urbano. Williams distingue dos formas de lo residual, una “que puede presentar una relación alternativa e incluso de

oposición respecto a la cultura dominante” y otra “manifestación activa de lo residual, [...] que ha sido total o ampliamente incorporada a la cultura dominante”¹⁷⁴. En el caso de la poesía de Montejó, el modo residual que se encuentra es el primero, y ello debido a la presencia constante de conflictos que se establecen en los textos entre estas figuras o elementos resemantizados (los clásicos, los mitos indígenas, los misterios naturales) y los rasgos del presente con los que se enfrentan (la celeridad de las ciudades modernas, su ritmo superfluo e intrascendente, la deificación de valores desechables e intercambiables), muchas veces en posición de desventaja. No en vano el autor ha afirmado varias veces en entrevistas y ensayos el carácter “eclipsado” de la poesía en el mundo actual, y por ello no es de extrañar que los poemas revelen la pugna entre un mundo ajeno al arte y el poeta¹⁷⁵ como artesano de las palabras. Es habitual en esta poesía el tono dubitativo, la afirmación y negación simultánea en los versos, que se construyen y se desdibujan en un vaivén que otorga una movilidad proteica, contraria a cualquier modo de imposición, como se observa en las primeras líneas del poema “Deshora”, de *Algunas palabras*, en el que los versos se estructuran de forma sincopada, intermitente:

Los días se doblan en mi mesa,
se esparcen, rotan, se suceden,
pero ¿qué hace mi alma del tiempo?
Iba a amanecer y ya es noche,

¹⁷⁴ Raymond Williams: *Marxismo y literatura*, op. cit. p. 144.

¹⁷⁵ En la entrevista realizada por Javier Rodríguez Marcos para el suplemento *Babelia*, de “El País” con motivo de la publicación en España de *Papiros amorosos*, el autor afirma: “la imagen que define la poesía en este tiempo es la del eclipse. La poesía está eclipsada en el sentido de que no es objeto de la atención absolutamente preferente que le dispensaron otras épocas”, en <http://www.elpais.es/suple/babelia/articulo.html?xref=20020622elpbabnar> [20/05/2004]

vine a la ciudad y está desierta.¹⁷⁶

El enfrentamiento entre estas “formas de lo residual” y la presencia dominante de un arte cinético que en Venezuela ensalza el capitalismo, el desarrollo y la modernidad urbana, produce la visión del mundo clásico como reducto de belleza estable y armónica; pero también una idea de los mitos indígenas que intenta la legitimación de los sentimientos, la tradición americana y las figuraciones alrededor de un paisaje que se constata lejano, cerrado a la comprensión humana, y con el que se desea entablar un diálogo. Busca el autor lo que, según Paz, consigue Alberto Caeiro, el heterónimo del portugués: “todo lo que no es Pessoa y, además, todo lo que no puede ser ningún poeta moderno: el hombre reconciliado con la naturaleza”¹⁷⁷. La delineación realizada por Octavio Paz del poeta moderno como creador que se aboca, con una voluntad totalizadora, hacia las grandes causas perdidas del siglo XX, entre ellas el deseo de vinculación con la naturaleza, enlaza tanto a Pessoa, como a Montejó, pasando por el mismo Paz, a pesar de habitar cada uno diferentes momentos del siglo XX. La aspiración de volver a conectarse con los espacios naturales, que son también, en el caso de Montejó, los espacios de la infancia, ocupa gran parte de sus páginas, resurgiendo a partir de la figura del gallo, imagen que simboliza este mundo perdido:

Piedra por piedra la ciudad se derrumba
y me recorre el hastío de las aldeas.
Vuelven los gallos, los mismos de hace siglos
a aletear otra vez en el patio
apagando las llamas del tiempo
y la noche cae al fondo y me cubre

¹⁷⁶ Eugenio Montejó: *Algunas palabras*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, p. 87.

¹⁷⁷ Octavio Paz: *Los signos en rotación*, op. cit. p. 115.

con sus cantos donde todo es ausencia.¹⁷⁸

Apuntaba Montejo en su fragmentario de *El taller blanco* que el sueño y la poesía “beben en la misma fuente”¹⁷⁹, así en estos últimos versos de “La aldea”: “la ciudad se derrumba”, sus muros físicos dan paso a contornos oníricos, en los que el entorno natural representado en el canto de los gallos se recupera, pero sin idealismos, porque ahora son “cantos donde todo es ausencia”, con lo que sueño y poesía se entretujan para mostrar la creación de complejas mixturas temporales, y aunque mediante el sueño se destruye la ciudad real y se rehace la aldea antigua, los versos no consiguen borrar totalmente la persistencia del presente, por lo que los cantos son cantos de ausencia. Desde el romanticismo sueño y poesía se vinculan, junto a la adivinación del porvenir y la resurrección del pasado, bajo la designación de “formas del presentimiento”¹⁸⁰, y la comparación entre ambos será uno de los temas constantes del movimiento. Para los románticos alemanes el sueño viene a significar una potencia imaginaria, un mundo inagotable en sus dádivas, divinas o terribles, para la creación y según Béguin estas “formas del presentimiento” conducen a un “ensanchamiento de los espacios interiores, [y a] un retroceso de los horizontes hacia el infinito”¹⁸¹, justo lo que se percibe en la combinatoria de tiempos que establece la escritura de Montejo, a partir de la cual se vislumbra el pasado más remoto de los ancestros, a la vez que se puede delinear el futuro de los descendientes, siempre bajo una idea de tiempo circular que conecta ambos instantes.

¹⁷⁸ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 10.

¹⁷⁹ Eugenio Montejo: *El taller blanco*, op. cit. p. 115.

¹⁸⁰ Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, (1 ed. 1939) 1993, p. 328.

¹⁸¹ *Ibid.*

En otro momento de *Terredad*, los gallos cantan durante “La noche natal” del poeta, en un texto de claras reminiscencias biográficas, ya que sugiere un hecho histórico ligado a su nacimiento al enunciar que “los árboles hablaban a solas / de la guerra de España”, referencia que se puede relacionar con el nacimiento de Montejo, ocurrido en 1938:

Y apenas llegado me dormí
tan hondamente
que aún no sé si despierto de esa noche,
porque a lo lejos
sigo oyendo sus gallos.¹⁸²

El canto de los gallos se enuncia como recinto natural y musical de la infancia, atmósfera ya para siempre enhebrada a una niñez con visos de eternidad. En *Trópico absoluto* reaparece la figura del ave, pero en esta ocasión desde la voz de un árbol: “La noche despacio se reúne / en mi cuerpo de árbol / [...] ningún gallo despierta”¹⁸³, en alusión a la tesitura de un silencio propicio para las conjunciones, y *Alfabeto del mundo* reconstituye el referente, pero ahora explorando el canto separado del ave, con lo que los versos ahondan en la producción o en la gestación del sonido como variaciones poéticas alrededor de una misma figura: “El canto está fuera del gallo, / [...] el canto está llenando, incontenible, al gallo como un cántaro”¹⁸⁴. Como proceso de diversificación significativa de esta figura, el gallo se observa en los primeros libros como una figura que sugiere la infancia, en cierta forma, como sentido territorializado en el animal que convoca, pero ya en *Alfabeto del mundo* se genera una fuga de este sentido antes explorado, hacia una visión deconstruída del

¹⁸² Eugenio Montejo: *Terredad*, Caracas, Fundarte, 1978, p. 50.

¹⁸³ Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, Caracas, Fundarte, 1982, p. 27.

¹⁸⁴ Eugenio Montejo: *Antología*, op. cit. p. 133.

animal, notoria en la fragmentación del canto y del gallo, por tanto, desterritorializada de la referencialidad primero evocada. No obstante, este mismo libro retoma también la nostalgia por el universo perdido que el gallo representa: “Partí lejos en busca de algún último gallo”¹⁸⁵, por lo que el movimiento semántico vendría a ser el rasgo más significativo del gallo dentro del sistema poético de Montejo. *Partitura de la cigarra* vuelve su mirada hacia el símbolo, como elemento que sugiere la rebeldía ante un entorno natural que ha sido borrado por la ciudad moderna, donde “no hay campos cerca, sino edificios, ruidos urbanos / la religión del dinero con sus máquinas.../ ¿Dónde se esconde el eco de ese canto/ que se quedó sin gallo, que no cuenta con patios ni verdes?”¹⁸⁶, y nuevamente se enuncia el canto separado del animal, como mecanismo que potencia la sensación de pérdida profunda. Finalmente se cierra el círculo vida-muerte trazado en toda su obra con el canto del gallo:

Me queda por oír un gallo todavía,
inubicable en la extensión silente,
un gallo con el peso de la noche en sus alas,
casi un relámpago.¹⁸⁷

Así el gallo que en los primeros libros señala la infancia, el nacimiento, el principio, y que en otros versos posteriores simboliza también los espacios naturales desaparecidos, se trasmuta en este último libro en despedida, en canto que concluye la vida, con lo cual viene a cerrar el círculo trazado de la existencia.

Según Juan Eduardo Cirlot, el gallo es un “símbolo solar, [...] emblema de la vigilancia y de la actividad”¹⁸⁸, cuyo carácter diurno del

¹⁸⁵ *Ibíd.* p. 145.

¹⁸⁶ Eugenio Montejo: *Partitura de la cigarra*, Valencia, Pre-textos, 1999, p. 21.

¹⁸⁷ *Ibíd.* p. 30

animal se corresponde con el imaginario poético montejiño al representar un estandarte de luz respecto a la situación “eclipsada” de la poesía en nuestros días, por lo que el canto del gallo se equipara a la voz poética. Así también el atributo de la vigilia se conecta con la enunciación en sus versos y ensayos del poeta como “centinela” que debe demostrar sin cesar la inocencia del hombre, erigirse en defensor de las cualidades positivas de la humanidad, a la vez que guardián de sus bienes más valiosos: el arte y la poesía. Biedermann destaca, por otro lado, el hecho de que la época romántica puso al gallo “en las torres de las iglesias como nuncio de la luz y convocador a la oración matutina”¹⁸⁹. La importancia del gallo como símbolo cristiano conlleva vincular la cualidad de la luz, entendida como visión de verdad profunda y de la oración como palabra creada para convocar lo sagrado, en su sentido ritual. Ambos sentidos funcionan en la concepción de poeta enunciada por Montejo, revelado como demiurgo que fusionaría sus rasgos con los del gallo, en su canto que busca despertar a los demás hacia la vida verdadera. Por tanto, estos simbolismos asociados al ave solar, desde cierto punto de vista iluminarían la visión del animal presente en la poesía de Eugenio Montejo, pero sin obviar la construcción de una referencialidad personal que vincula sucesivamente el gallo a la infancia, a ritmos vitales más lentos y tradicionales, así como a un elemento de resistencia a la modernidad urbana, entendida como destrucción del pasado.

¹⁸⁸ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1 ed.1958, 2004, p. 219.

¹⁸⁹ Hans Biedermann: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1 ed. 1989, 1996, p. 205.

1.3. Elementos menores

Los aquí designados como elementos menores son dispositivos enunciativos que funcionan como fuerzas revolucionarias dentro del discurso de Eugenio Montejo, ya que nos referimos a aspectos de la cultura que, al resignificarse según las coordenadas trazadas por su poética, posibilitan nuevas puertas de sentido para entender matices de la contemporaneidad que, para el poeta, han sido desdeñados, rompiéndose de este modo los lazos profundos e importantes del hombre occidental con su pasado y con su historia. De tal manera que, el manejo de referentes clásicos como Ulises, Orestes o Itaca, la recuperación del mito indígena latinoamericano del Dorado, la presencia de una naturaleza misteriosa y multiforme, permiten la verificación de una voluntad opositora del autor, ante un mundo actual regido por las premisas del capitalismo y el desarrollismo feroz, que en su expansión han barrido con pautas de tradición asociadas a ritmos vitales más parsimoniosos y próximos a lo natural y, por ende, a las ciudades premodernas. Estos entornos, al ser desplazados, arrastran consigo un vínculo de memoria, de cotidianidad y de pasado que ya para siempre se suspende en un limbo, en este caso poético, por asumir el autor la función romántica de celador de valores que el presente ha colocado en un ámbito periférico; así, ante la pregunta sobre la labor social del poeta, Montejo asevera: “Yo siento que mientras todos duermen, uno es el vigilante, el centinela”¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Miguel Szinetar: “Entrevista a...”, op. cit. p. 102. En otros dos poetas generacionalmente coincidentes con Montejo, Rafael Cadenas y Juan Sánchez Peláez vamos a encontrar este planteamiento que equivale poeta con vigilante,

En consecuencia, son elementos menores en el sentido de que resultan fugas de significación respecto a los estandartes simbólicos de una modernidad urbana tecnificada, fría y deshumanizada, resquicios por los que se realiza literariamente la operación de desvelar situaciones que se perciben como un desequilibrio cultural y espiritual, a la vez que se rearticula una imago nueva constituida por los elementos que, para el poeta, condensan la belleza trascendente y eterna, los valores intemporales de la humanidad¹⁹¹.

1.3.1. Refugios culturales: la reformulación de tres figuras griegas y del mito del Dorado

En la poesía de Montejo encontramos, por un lado la presencia de dos figuras de gran importancia dentro de la mitología griega: Ulises y Orestes, así como la enunciación de un espacio contenedor de profundas significaciones para el mundo occidental: Ítaca, y, por otro lado, la recreación de un mito de conquista como el del Dorado. Todas estas líneas de sentido se entrelazan creadoramente para la articulación de

ya que se enuncia como un ser que escucha y capta el mundo, solitariamente. Cadenas dirá en uno de los versos de *Amante* (1983): “Soy / el que observa,/ registra,/ anota, / (no tengo otra tarea”, en Rafael Cadenas: *Antología*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 237. Sánchez Peláez, por su parte, afirma, en el poema V de *Lo huidizo y permanente* (1969): “Me pongo a temblar en la noche llena de sonidos, Absorto en mi labor, no me doy cuenta que el tiempo transcurre. Mi oficio es como la lluvia: acariciar, penetrar, hundirme. Observo la tinaja oscura. Alumbro una lámpara en mí”, en Juan Sánchez Peláez: *Poesía*, Caracas, Monte Ávila Editores, (1984 1 ed.) 1993, p. 122.

¹⁹¹ Hablamos de una poesía que aunque a simple vista puede no parecer crítica, en realidad posee una potente carga de desacuerdo respecto a una serie de hechos que forman parte de nuestra contemporaneidad, y su sistema poético vendría a proponer un mapa espiritual paralelo, una opción para la sensibilidad.

textos que, aunque se basen en contenidos culturales a ratos diametralmente opuestos, se conectan en la necesidad de generar zonas discursivas en las que las jerarquías y prioridades de las sociedades contemporáneas se rehacen y hasta invierten, para la conformación de signos de mayor espesor simbólico, que podrían funcionar como señas dentro del conglomerado bastante anárquico de sentidos que constituyen el universo comunicativo de nuestra época. De esta manera, aunque proceden de ámbitos referenciales diferentes, estos elementos responden a la elaboración de una poética que restituye, entre los límites del territorio literario, el universo de resonancias sensibles que el autor atribuye a dichas entidades, como huellas de un sustrato de cultura que se percibe negado.

No en pocas ocasiones los artistas han vuelto la mirada hacia un mundo griego percibido por occidente como la cuna de sus instituciones y la base de su modo de vida y, por ende, de arte entendido como una suerte de “edad de oro”, debido a su idealizada perfección y belleza. La historiografía oficial acostumbra señalar el Renacimiento como la época más relevante en el intento de regresar hacia las fuentes de la sabiduría y el arte grecolatinos, aunque Jean Seznec cuestione dicho renacer, alegando que “la antigüedad pagana, lejos de ‘re-nacer’ en la Italia del siglo XV, había sobrevivido en la cultura y en el arte medievales”¹⁹². Demuestra la crítica francesa que los dioses antiguos pervivían gracias a “sistemas de ideas ya constituidos al final del mundo pagano. Se trata de

¹⁹² Jean Seznec realiza una novedosa revisión del manejo de la cultura y los mitos grecolatinos durante la Edad Media y el Renacimiento, discutiendo sobre todo la supuesta “desaparición” de estos mitos durante la Edad Media y, por consiguiente, el “renacer” posterior, en *Los dioses de la antigüedad en la Edad media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, (1 ed. 1980)1987, p. 11.

diversas interpretaciones propuestas por los propios antiguos para explicar el origen y la naturaleza de sus divinidades”¹⁹³, aseveración con la cual, la autora contradice el supuesto oscurecimiento de la cultura occidental que se produce después de la caída del imperio romano, y señala como evidencia de la continuidad cultural grecolatina en la Edad Media el empleo cristiano de figuras y relatos paganos con la intención de ilustrar, mediante la alegoría, la enseñanza religiosa de la época. También Gilbert Highet destaca la importancia, durante el periodo medieval, de estas fuentes antiguas, enfatizando sobre todo que en el transcurso de la formación de las lenguas romances, los nuevos autores ya renacentistas, tales como Cervantes y Garcilaso de la Vega “se volvían a Roma y a Grecia en busca de relatos interesantes y no tan conocidos, en busca de ideas nuevas y eficaces”¹⁹⁴. Ambos críticos se inclinan por la idea de una continuidad cultural que no ha tenido rupturas, entre el mundo griego antiguo y occidente, aunque cada apropiación de estos saberes posea características diferenciadas en el transcurso del tiempo.

En oposición a la perspectiva religiosa cristiana que dominará el talante del manejo mitológico durante la Edad Media, el Renacimiento se abocará a reafirmar al hombre y a la naturaleza, realizando una apropiación diferente de este universo cultural, pues se inclina hacia la cultura antigua grecorromana en busca de “ese culto pagano de la vida que los dioses encarnan”¹⁹⁵, es decir, para la comprensión de las nuevas concepciones del ser humano que conforman un momento histórico

¹⁹³ *Ibíd.* p. 12.

¹⁹⁴ Gilbert Highet: *La tradición clásica I*, México, Fondo de Cultura Económica (1 ed. 1949) 1986. p. 7.

¹⁹⁵ *Ibíd.* p. 261.

menos dominado por lo religioso. Se constata entonces que los cambios de paradigma que acaecen durante el Renacimiento conllevan un nuevo sentido de libertad moral e intelectual, al igual que una conciencia humanista que supone la afirmación de la dignidad fundamental del hombre. Pero acontece con este renacer del mundo clásico, que luego de pasar por una etapa en la que se vive profundamente el despertar de la cultura antigua, deviene en objeto de estudio y razonamiento durante los últimos años del periodo, para después permanecer como un “reino imaginario, serena Arcadia en la que el gran corazón infeliz del hombre moderno busca asilo”¹⁹⁶. En lo sucesivo, el mundo antiguo se hallará distante material y esencialmente del presente, por lo que permanecerá como “algo así como una isla encantada, inaccesible para siempre”¹⁹⁷. Luego de este magno intento de recuperación y revalorización histórica que produjo grandes obras en los campos de la literatura, la escultura, la pintura y la arquitectura, la antigüedad clásica se establecerá dentro del imaginario occidental como legado, cantera de belleza, armonía y equilibrio, valores con los que se identifica Eugenio Montejó y que se encuentran manifiestos en su poesía.

Si entendemos los clásicos como obras que, con el paso del tiempo, siguen siendo leídas y revisadas por los hombres de diferentes generaciones¹⁹⁸, constatamos que se han manejado de diversas formas por los escritores y artistas posteriores al Renacimiento, y al detenernos en los momentos más significativos de este viaje de continuidad cultural,

¹⁹⁶ Jean Seznec: *Los dioses de la antigüedad...op. cit.* p. 263.

¹⁹⁷ *Ibíd.*

¹⁹⁸ Literalmente Jorge Luis Borges afirma que un clásico “es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad”, en *Otras inquisiciones*, Madrid, 1999. p.292

encontramos que, en el caso particular del periodo Barroco, el modelo del arte griego viene a representar normas restrictivas, fuerzas refrenadoras y paralizantes, pues tal y como aclara Highet, “los libros clásicos que en un tiempo habían significado estímulo y liberación del espíritu vienen a significar ahora regulación, ley, multiplicación de reglas”¹⁹⁹, con lo que se demuestra el hecho de que cada grupo humano ha podido percibir este corpus de acuerdo a sus necesidades y a sus gustos, seleccionando lo que les ha proporcionado referencias valiosas para la construcción artística y desechando lo que no se adecuaba a las búsquedas formales del momento histórico.

En lo que respecta a los modernos, los clásicos griegos y latinos les proporcionan una gran “variedad de materiales de la fantasía y de la inteligencia”²⁰⁰, de tal manera que los románticos leen a los clásicos con una comprensión profunda pero, buscando encontrar en el mundo griego la libertad sexual y el culto a la naturaleza que resultan característicos de la subjetividad de este periodo. El XIX va a ser entonces el siglo que, debido a su materialismo económico y al violento desarrollo fabril, generará la animadversión de gran cantidad de artistas, que desprecian el mundo en que les ha tocado vivir, las nuevas situaciones de injusticia que conlleva la revolución industrial en sus comienzos y, sobre todo, el reordenamiento social y económico que se produce, el cual afecta directamente el lugar del artista dentro de la sociedad. En consecuencia, estos artistas se abocarán, como ninguna otra generación previa, hacia la

¹⁹⁹ Gilbert Highet: *La tradición clásica I*, op. cit. p. 407.

²⁰⁰ Gilbert Highet: *La tradición clásica II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 63.

exploración de mundos distantes temporal y espacialmente, idealizados desde sus carencias presentes, tales como Grecia, Roma, Oriente y la Edad Media, con toda su imaginería gótica y la devota religiosidad cristiana. Del mismo modo, para los parnasianos “los ideales estéticos griegos y latinos, [se escogen] en oposición a los ideales del siglo XIX”²⁰¹, pero a diferencia de los románticos, seleccionan de este universo el rechazo a lo extravagante, vago y desequilibrado, y se inclinan por la emulación de su estética formal.

Al circunscribirnos a la presencia de la cultura grecolatina en Venezuela, encontramos que el primer registro de esta influencia en la literatura venezolana se constata en la obra del neoclásico Andrés Bello²⁰², quién elabora una poesía que se rige por los preceptos de la antigüedad clásica en su sentido del orden, equilibrio, manejo de figuras y deidades, primacía de lo objetivo sobre lo subjetivo y proceso discursivo que va de lo general a lo particular. Resulta evidente en los borradores de sus dos grandes poemas, “Alocución a la poesía”(1823) y “La agricultura de la zona tórrida”(1826), la concepción de la escritura como proyecto objetivo paulatino y medido, que va sufriendo modificaciones con el

²⁰¹ *Ibíd.* p. 221. El movimiento parnasiano surge como reacción contra el romanticismo, y propone el arte por el arte, sin ataduras sociales o históricas. En Francia sus más destacados exponentes son Leconte de Lisle, Théophile Gautier y Théodore de Banville, y en Latinoamérica destaca la figura del francés de origen cubano José María de Heredia, con su libro *Les Trophées*, de 1893.

²⁰² Andrés Bello (1781-1865) fue uno de los intelectuales latinoamericanos más importantes del siglo XIX, de vastos y diversos conocimientos, entre sus obras se cuentan dos extensos poemas neoclásicos: “Alocución a la poesía” (1823) y “La agricultura de la zona tórrida” (1826). Reside casi veinte años en Londres, donde completa su formación ilustrada y luego se establece en Chile, donde fundará el Código Civil chileno y la Universidad de Chile, una de sus más destacadas obras va a ser la *Gramática del español para uso de los americanos* (1850), ejerció la función de maestro de primeras letras para el Libertador Simón Bolívar, y luego desde la Universidad de Chile continuará su magisterio para toda Latinoamérica.

paso del tiempo, para acercarse a una idea de perfección formal y conceptual propia de los preceptos neoclásicos. La función de estos referentes clásicos en su poesía la sintetiza Graciela Montaldo en el ensayo “El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento”, al señalar que en “Alocución a la poesía”, “Bello describe [...] el camino que debe seguir la literatura en América: un recorrido por toda la historia de la cultura, que comience con los géneros clásicos, de inspiración épica, y conjugue la descripción de la mirada racional”²⁰³, de tal manera que, se intenta la inserción de “las jóvenes repúblicas en lo mejor de la tradición occidental, legitimando su lugar en ella y creando las condiciones simbólicas necesarias para lograr un reconocimiento”²⁰⁴. Como buen neoclásico, Bello estaba consciente de la necesidad de conseguir posicionar culturalmente a los nacientes países hispanoamericanos dentro del devenir literario del mundo occidental, por lo que buscaba dirigir la mirada de occidente hacia un conjunto de naciones emergentes que aspiraban a un reconocimiento no sólo político y económico, sino también cultural y artístico, de tal manera que su magisterio y obra literaria le permitirán ubicarse dentro del campo intelectual vigente, y para ello hará uso de sus reglas y condiciones, consiguiendo, a su vez, reformular y adaptar estas normas en obras como su *Gramática de la lengua castellana, dedicada al uso de los americanos*, en la que prescribe las leyes y prácticas del español que se estaba

²⁰³ Graciela Montaldo: “El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento”, en *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo y María Julia Daroqui (Comp.) Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1995, p. 112.

²⁰⁴ *Ibíd.*

hablando en las Américas, sin dejar de señalar la influencia perniciosa de neologismos, anglicismos y galicismos²⁰⁵.

Como referencial piedra de toque del manejo clásico en la Venezuela de principios del siglo XX²⁰⁶ encontramos la obra de José Antonio Ramos Sucre²⁰⁷, un escritor que aunque no formó parte de ningún grupo literario de la época, muestra en poemas en prosa (forma literaria hasta entonces poco común en Venezuela), relatos en los que gravitan atmósferas difíciles de ubicar en un territorio concreto, y más bien circunscritos a una temporalidad vetusta e imprecisa. Para Guillermo Sucre “es evidente en sus textos todo un sistema de alusiones, de correspondencias culturales. [...] se trata de una verdadera recreación: Ramos Sucre leyó la literatura sólo para reinventarla, para imaginarla de nuevo”²⁰⁸. Las relecturas clásicas de Ramos Sucre priman los referentes medievales, por lo que se puede señalar una filiación romántica, que se manifiesta en la “extendida manía por lo gótico y por toda la civilización de la Edad Media”²⁰⁹, común a los seguidores de este movimiento, y que se

²⁰⁵ Puntualmente señala que “el mayor mal de todos, y el que, si no se ataja, va a privarnos de las inapreciables ventajas de un lenguaje común, es la avenida de neologismos de construcción”, en Andrés Bello: *Antología esencial*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 155.

²⁰⁶ Una investigación relativa a la incidencia clásica en la poesía venezolana del siglo XX es el de Basilio Tejedor: “La vitalidad clásica en dos poetas venezolanos modernos: José Tadeo Arreaza Calatrava y Lubio Cardozo”, en *Actual, Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes* (1995), Nº 31.

²⁰⁷ José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) publicó tres obras, *La torre de timón*, 1925, *Las formas del fuego*, 1929 y *El cielo de esmalte*, 1929, que en su momento no despertaron mayor interés, pero es a mediados del siglo XX que sus poemas son reeditados, leídos y valorados, generándose hasta la actualidad una curiosidad que ha producido gran cantidad de estudios críticos y nuevas reediciones.

²⁰⁸ Guillermo Sucre: *Antología de la poesía hispanoamericana moderna I*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, USB Equinoccio, 1993, p. 223.

²⁰⁹ Matei Calinescu analiza las diversas corrientes artísticas que conforman la modernidad literaria, por lo que explora la influencia romántica como componente de este proceso fundamental del siglo XX, en *Cinco caras de la*

observa en el poema "Preludio" que da comienzo al libro *La Torre de Timón*, en el que se enuncia la muerte como una "blanca Beatriz": "El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; más yo lo habré escalado de brazo con la muerte: Ella es una blanca Beatriz"²¹⁰. Virgilio y Dante subyacen a la enunciación del poeta, que, al igual que Fausto, se recrea desde su inquietud racional: "Fausto quiere pacificar su curiosidad, encontrar razones con que explicar de una vez por todas el espejismo del universo"²¹¹. Tanto Beatriz como Fausto se manejan dentro del sistema poético de Ramos Sucre como figuras simbólicas reveladoras, por una parte de una familiaridad con obras canónicas de la literatura occidental, y por otro lado como instantes de un proceso de resemantización, ya que a diferencia de la Beatriz de Dante, la de Ramos Sucre ofrece una salvación asociada a la muerte, así como de Fausto se aísla, selectivamente, el atributo de un intelecto desmedido, que aspira a la posesión de las respuestas para los interrogantes que se plantea el espíritu científicista humano.

Respecto a la presencia medieval en la obra de Ramos Sucre, apunta Oscar Sambrano Urdaneta que provienen de la influencia romántica originaria de las literaturas anglosajonas y nórdicas, y de igual manera la evidente erudición de sus textos se produce debido a la lectura en lenguas originales: "La cultura alemana, la danesa, la de Inglaterra y Francia, la de las antiguas Grecia y Roma, la de Italia, las de Suecia y

modernidad, Madrid, Alianza (1ed.1987) 2003, p. 74. De manera directa acota que "Las leyendas medievales, la épica, y los romances, la poesía de los trovadores, Dante, Petrarca, Ariosto, Shakespeare, Tasso, Milton, etc., fueron todas incluidas en la esfera del romanticismo" p. 51.

²¹⁰ José Antonio Ramos Sucre: *Las formas del fuego*, Madrid, Siruela, 1988, p. 33.

²¹¹ *Ibíd.* p. 158.

Holanda, y en todas ellas, la compañía de sus escritores clásicos, a los que entendía en sus respectivas lenguas”²¹², en particular debemos enfatizar el conocimiento primero del latín y el griego, por lo que las lecturas de los clásicos grecolatinos lo acompañaron toda su vida, como se demuestra en el repaso vital realizado por Tomás Eloy Martínez de los últimos días del poeta: “no dormía, pero afrontaba las noches ejercitándose en la traducción de algún poeta danés [...] o intercalando al azar versos de la *Ilíada* y del “Himno a Hermes”, que, al sumarse, componían otra saga homérica”²¹³.

Los vínculos entre Ramos Sucre y Montejó no son arbitrarios ni casuales, el autor le dedica dos ensayos contenidos en *La ventana oblicua* y *El taller blanco*²¹⁴ y muchas de las reflexiones compendiadas en ambos estudios sirven para explicar el respectivo manejo del bagaje clásico que se manifiesta en los dos escritores. Destaca Montejó la particular forma de modernidad expresa en la obra de Ramos Sucre, menos evidente que los experimentos vanguardistas, distante de “los movimientos europeos surgidos a comienzos del siglo. [Pues] Al contrario, su escritura delata un culto atento al pasado”²¹⁵, ésta última característica, al igual que el valor de la originalidad de su obra, proviene, según Montejó, de que Ramos Sucre “ha bebido mucho en los

²¹² Oscar Sambrano Urdaneta: “Ramos Sucre, el hiperestésico”, en *El ensayo literario en Venezuela, Tomo II*, Compilación, Prólogo y Notas, Gabriel Jiménez Emán, Caracas. Ediciones La Casa de Bello, 1988, p.260.

²¹³ Tomás Eloy Martínez: “Sitio y ocupación de José Antonio Ramos Sucre”, en *El ensayo literario en Venezuela, Tomo V*, Compilación, Prólogo y Notas, Gabriel Jiménez Emán, Caracas. Ediciones La Casa de Bello, 1991, pp. 37-38.

²¹⁴ Se trata de “Aproximación a Ramos Sucre” y “Nueva aproximación a Ramos Sucre”, respectivamente.

²¹⁵ Eugenio Montejó: *El taller blanco, op. cit.* p. 34.

antiguos²¹⁶". Se inscriben así Ramos Sucre y Montejo, dentro de una más silenciosa línea de modernidad, consistente en la recreación de figuras o espacios clásicos, expresados con nuevos lenguajes e insertados en escenarios diferentes, con lo que ninguno de ellos rompe violentamente con tendencias literarias previas, aunque ambos aperturan nuevos espacios de significación, nuevos ámbitos de enunciación dentro de la literatura de habla hispana.

Para Eugenio Montejo el pasado resulta una cantera de riquezas susceptibles de recobrase por el poder convocatorio y vivificante²¹⁷ de la palabra poética. El conflicto ya notado en su obra por críticos como Rivera, Lastra y Gomes, entre una contemporaneidad regida por valores utilitarios y mercantilistas, que rechaza los sentimientos por considerarlos signo de debilidad y que etiqueta al poeta como ser extraño e "inútil", produce en el escritor la elaboración de una textualidad que puede ser leída como un "sistema de relaciones significativas"²¹⁸, en el sentido de que se estructura a partir de una serie de claves simbólicas que van de un texto a otro como "menciones migratorias"²¹⁹, entre las que resalta, por su carácter insistente y poder de sugestión, la alusión a los clásicos.

La recuperación del pasado adquiere así los rasgos de una lucha contra las fuerzas que se imponen en el presente, tal y como se rebelaron en su momento los románticos y los modernistas contra un entorno que

²¹⁶ *Ibíd.* p. 36.

²¹⁷ En la conversación entre el poeta y Floriano Martins, Montejo se remite a Mallarmé para definir el poeta "como aquella que, ao falar, faz com que os coisas se ponham de pé", en Floriano Martins: "Eugenio Montejo, da Venezuela para o Suplemento Literario", en el *Suplemento literario de Minas Gerais*, *loc. cit.* p. 8.

²¹⁸ Pedro Lastra: "El pan y las palabras: poesía de Eugenio Montejo", (1983-1984) en *Inti, Revista de Literatura hispánica*, nº 18-19, p. 211.

²¹⁹ *Ibíd.* p. 213.

rechazaban, pues los románticos despreciaron el “materialismo y las fábricas²²⁰ de las ciudades del XIX, mientras que los modernistas acuden a los clásicos como “un mundo levantado en el aire para contraponerlo a la realidad y así mostrar cuanto hay en ella de injusto, estúpido y trivial”²²¹. El poeta se inscribe dentro del “inmenso río”²²² de la tradición literaria escrita en castellano y haciendo eco de las palabras de Günther Eich²²³, señala que “el artista es arena y no aceite en el mecanismo del mundo, trata de contrarrestar para corregir”²²⁴. La alusión a la función disidente del artista, en sus conexiones con el mundo que lo rodea, viene a recalcar la intención poco condescendiente con la que el autor se identifica, y que se resume en cuestionar, mostrando desde los mecanismos elegidos (la palabra poética), situaciones que se desean transformar. La lucha que se establece posee, no obstante, una evidente desigualdad de fuerzas, ya que al encontrarse el arte de la contemporaneidad relegado a la recepción de grupos minoritarios de

²²⁰ Gilbert Highet: *La tradición clásica II*, México, Fondo de Cultura Económica, (1ed. 1949) 1986, p. 219.

²²¹ Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 94-95.

²²² Así llama el autor al legado de la lengua castellana en una entrevista realizada por Antonio López Ortega, *Recital Eugenio Montejo, op. cit .p.7*.

²²³ Günther Eich, poeta alemán (1907-1972) perteneciente al “Grupo 47”. Luego de la segunda guerra mundial estos escritores tienen la intención de escribir desde una suerte de punto cero más moral que formal o estilístico y Eich en particular, se siente comprometido con la verdad, por lo que evita el uso de palabras decorativas o superfluas. Se le considera un adelantado a su tiempo, ya que sus poemas llaman a la rebelión contra la injusticia social, contra el abuso de poder y contra la destrucción del medio ambiente. Vive la época del esplendor de las obras dramáticas radiofónicas (años cincuenta) y obtiene reconocimientos dentro de este campo, entre sus obras se cuentan *Caseríos recónditos* (1948), *Suburbano* (1949) y *Sueños* (1950), entre otras.

²²⁴ Javier Rodríguez Marcos: “Siempre necesitamos decir de nuevo las palabras de amor”, entrevista referida al libro *Papiros amorosos* de Eugenio Montejo, en <http://www.elpais.es/suple/babelia/articulo.html?xref=20020622elpbabnar> [20/05/2004]

entendidos, la discusión crítica se establece desde un lugar en el que su poder de acción se encuentra notoriamente disminuido, por lo que, a su vez, Montejo estaría legítimamente inscrito en las filas de la modernidad, ya que según Calinescu “el modernismo fue una ‘cultura minoritaria’ que se definió a sí misma oponiéndose a una ‘cultura dominante’²²⁵, gesto semejante al realizado por el venezolano en su poesía.

Resultan los clásicos, así vistos, elementos minoritarios, que tienen una función revolucionaria, al ser manejados como instrumentos de lucha. Dentro de la visión poco ortodoxa de Deleuze y Guattari de la literatura como problema político, en la que se observan las pugnas entre fuerzas que intentan imponerse, ésta poesía propone, no el regreso a un tiempo pasado en el que el hombre estaba conectado armoniosamente con la naturaleza, el cosmos, la cultura, sino la recuperación de esos vínculos sagrados. Hablamos de tiempos en cierta forma míticos, pero que constituyen otra faz que el autor opone a un presente hostil.

La relectura en esta obra de ciertas referencias del mundo clásico, poseedoras de una carga simbólica continuada a través de los siglos, forma parte de todo un sistema de pensamiento que sostiene y procrea una imagen personal de lo poético, en la que no se trata únicamente de una utilización resultante sólo de la admiración, valoración o continuación de un legado cultural específico, sino que también se constituyen en una referencialidad que se convierte, inserta en su obra, en arma para el enfrentamiento, para el conflicto contra un mundo que enarbola nuevos valores en los que el autor no se reconoce, y en los que el hombre y la

²²⁵ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, op. cit. p. 143

cultura son relegados para dar paso a una inmediatez y una banalización que atraviesa todos los órdenes de la sociedad.

La primera y más relevante de las figuras del pasado que emerge en esta obra es Orfeo²²⁶. Dentro de la tradición griega, Orfeo²²⁷ es el primer músico y poeta que con el tañido de su lira encanta la naturaleza: hombre, bestias, plantas y hasta piedras. La leyenda narra su vida de cantor que domina tanto el mundo terrenal como el inframundo, pues al morir su amada Eurídice, logra conmovir a Hades y obtener su permiso para traerla de regreso con él al mundo terrestre, pero, por su impaciencia, termina por perderla de modo definitivo. Luego de lo cual se sumerge en el dolor, se aparta de las mujeres y da comienzo su historia como maestro que “canta los secretos del comienzo de las cosas y del mundo de los dioses”²²⁸. Orfeo muere castigado por Zeus por revelar los secretos de los dioses y es desmembrado por las bacantes tracias. Ambos relatos estructuran los dos perfiles del mito órfico: el de cantor y poeta primero, y luego el de sacerdote que revela misterios inefables, es decir, su función de cantor religioso.

²²⁶ En las obras de Píndaro (*Odas píticas*), Esquilo (*Agamenón*), Eurípides (*Bacantes*), y Apolonio de Rodas (*Argonáutica*) se puede rastrear el origen de Orfeo, que “era hijo del rey Tracio Eagro y la musa Calíope [...] fue el poeta y músico más famoso de todos los tiempos. Apolo le regaló la lira y las Musas le enseñaron a tocarla, de tal modo que no sólo encantaba a las fieras, sino que además hacía que los árboles y las rocas se movieran de sus lugares para seguir el sonido de su música”, en Robert Graves: *Los mitos griegos I*, Madrid, Alianza, 1993, p. 135.

²²⁷ Dice Apolonio, en su poema épico sobre los argonautas, que “Orfeo no sólo es cantor sino un cantor religioso y [...] que cuando canta su tema son los dioses y sus relaciones y el origen de todas las cosas”, en W.K.C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2003, p. 65.

²²⁸ Eckhard Neumann: *Mitos de artista*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 243.

Como no podía ser de otra manera, Orfeo, antiguo cantor y fundador de la poesía²²⁹, resurge en la obra de Montejo, a veces como un punto arbóreo, en el sentido de que señala a la significación asociada al mito, es decir que se maneja como puntos de territorialización mediante el cual el autor reescribe el mito, desde las coordenadas significantes que occidente le ha trazado, y en otros momentos retoma la figura desde una desterritorialización de sus sentidos habituales (las que remiten a su condición de cantor que encanta a los otros), adoptando también el desarrollo de líneas de fuga alternas a partir de las cuales se resignifica el mito desde nuevos ángulos de lectura, en los que se fusiona la figura del poeta moderno con la del cantor que ya no conmueve, que habita un mundo que lo rechaza y en el que se siente ajeno. Se asiste entonces a una nueva conformación del mito:

Orfeo, lo que de él queda (si queda),
lo que aún puede cantar en la tierra
¿a qué piedra, a cuál animal entornece?
Orfeo en la noche, en esta noche
(su lira, su grabador, su cassette),
¿para quién mira, ausculta las estrellas?
[.....]

Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta,
a todas las puertas. Aquí se queda,
aquí planta su casa y paga su condena
porque nosotros somos el Infierno.²³⁰

²²⁹ Para más información sobre la presencia del mito de Orfeo en la literatura española, véase de Pablo Cabañas: *El mito de Orfeo en la Literatura Española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones, 1948.

²³⁰ Eugenio Montejo: *Muerte y memoria*, Caracas, Editorial Arte, 1972, p. 19. En las versiones posteriores del poema hay una pequeña modificación, en el verso 8 en vez de decir “a todas las puertas” dice “ante todas las puertas”.

Para Rivera²³¹ este primer Orfeo presente en *Muerte y memoria*, de 1972, resulta una suerte de alter-ego del poeta, no obstante el uso de la tercera persona que emplea para configurarlo, lo que indicaría una percepción más amplia, más general de la función de la poesía en nuestros tiempos. La figura combina la visión parcial, personal del poeta como individuo negado por la contemporaneidad, pero también la idea del escritor como aglutinante, como voz de una tribu que enuncia en la soledad. Luego de esta primera emergencia, Orfeo resurgirá de modo intermitente en la poesía de Montejo, “Arqueologías” de *Terredad* de 1978, será su segundo entorno textual:

Donde estuvo Orfeo
y crecieron las náyades,
donde fue Tebas con sus siete puertas
y Manoa, la maléfica,
y la Atlántida de fastos sumergidos,
no es senda de pétrea arqueología
para olfato de sabios,
-sus sueños siguen a los hombres,
los continentes se desplazan.

Al oído del árbol
donde un ave susurre,
donde Orfeo sea una lira, una guitarra
y la sangre trasiegue sus infinitos cantos,
donde la vida abra sus signos
volverá lo que fue, lo que nunca perdimos,
mientras queden amantes en la noche
que abran las siete puertas del deseo
para que Tebas nazca.²³²

Las relaciones que se trazan respecto al mito órfico no siempre serán unidireccionales, como se verifica en este poema, en el que el cantor se reterritorializa en la reafirmación de los valores de humanismo

²³¹ Francisco Rivera: *Entre el silencio y la palabra*, op. cit.

²³² Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 45.

clásico, por lo que se comprende el mito desde sus contornos tradicionales, Orfeo es aquí nuevamente el cantor que desde el comienzo de los tiempos abre “las siete puertas del deseo”. La manera como se recupera el sentido de este mito pasa por la “lectura de signos” que en el presente revelan su pervivencia: el susurro de un “ave”, “una guitarra”, los “amantes de la noche”.

Alfabeto del mundo, de 1986, ofrecerá otra visión del mito, según lo sugiere el título del poema “Orfeo revisitado”, sin embargo el texto retoma la línea de fuga abierta por el primer Orfeo montejiiano:

Orfear aquí tal vez el hombre puede
sólo para sí mismo en la hora atea,
ante los otros con trucos de ventrílocuo.
Orfear, acaso, tendido en las aceras,
con monológico organillo...

[...]

Orfear, verbo que nos declina su alto sueño,
verbo en milagro del espíritu,
cuando tartamudeante y roto y solitario
paga en cantos su vida y jura a ciegas
que tras sus pasos un ángel musicante
va recogiendo los últimos sonidos.²³³

En la conjugación del verbo “Orfear” se ejecuta ya un proceso de reterritorialización del mito, recuperado sin su halo sacro ni divino, se “orfea” como se interpreta una música “para sí mismo”, sin interlocutores, ahondando en el absurdo desencanto de producir música para nadie: “sin para quién”. El contexto no puede ser más miserable y desalentador: “Orfear, acaso, tendido en las aceras, / con su monológico organillo...” El “acaso” dubitativo, junto a los puntos suspensivos enuncian el carácter

²³³ Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, México D.F. Fondo de Cultura Económica, (1 ed.1988), 2005, p. 209.

incierto, inseguro, difuso, de este cantor moderno: “tartamudeante y roto y solitario”, a la vez que se alude a un terrible destino de soledad.

Esta figura fundamental de la antigüedad griega que trasciende con sus sugerentes relatos la densa trama simbólica del presente, ha sido manejada, entre otros, por el poeta alemán de entre siglos Rainer María Rilke²³⁴, quien en sus *Sonetos a Orfeo* (1922) se adentra en las posibilidades imaginarias del mito, específicamente a partir de la imagen del músico que, poseedor de un poder encantatorio, seduce a la naturaleza, pero aunque la representación del personaje mítico que predomina en un primer momento se elabora desde la base de este mismo primer cantor, su figura se va llenando paulatinamente de los sentidos que la modernidad le otorga al poeta: ser marginal que canta ante un público hostil e indiferente²³⁵, no en vano es representado a través de términos que configuran la imagen de una deidad venida a menos: la soledad, el mármol como símbolo de lo imperecedero (lo que señalaría la insistencia en el canto a pesar del rechazo); el siglo XX descrito como un tiempo “tronchado y derruido” y finalmente como figuración de la desacralización de la poesía en nuestros días.

Las palabras predominantes en estos versos montejanos relativos a Orfeo están todas definidas por la referencia a rupturas: “tronchado”, “derruido”, “estatua rota” lo que contribuye a la clara percepción de un sujeto disminuido, relegado, negado. El nuevo Orfeo se encuentra

²³⁴ Rainer María Rilke (1875-1926), uno de los más grandes poetas alemanes de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, entre sus obras más representativas se cuentan *Las Elegías de Duino* (1922) y *Los sonetos a Orfeo* (1922).

²³⁵ Como bien se enuncia en el poema “Orfeo”: “Solo, con su perfil en mármol, pasa / por nuestro siglo tronchado y derruido / bajo la estatua rota de una fábula”.

marcado por el signo de la duda y el desaliento, por las preguntas y los interrogantes (“¿a qué piedra, a cuál animal enternece?”), que van urdiendo los matices de su desamparo presente, y el hoy, su “casa”, es un “siglo tronchado y derruido”.

Como figura deudora del movimiento modernista, este ser mitológico revela inquietudes sobre su función en el presente: “¿Para quién mira, ausculta estrellas?” y sobre su público receptor: “Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta, [...] aquí planta su casa y paga su condena / porque nosotros somos el Infierno”. El texto refleja lo que ya Rivera había mostrado como la fisonomía del autor: “poeta de tensiones en busca de equilibrio, poeta de lo actual que viene de tiempos muy remotos y que a estos tiempos quiere regresar”²³⁶. Se plantea el destino del escritor como una “condena” y aunque Rivera afirma de manera contundente que Montejo desea regresar a esos tiempos remotos, tal vez su protesta poética pueda entenderse más bien como un deseo de no aceptar pasivamente el “cono de sombra” que se ha cernido sobre la poesía, por lo que se verifica en sus versos la construcción de una topografía espiritual que busca transmutar ese presente vano en significativo, es decir, en un espacio de plenitudes y reconocimientos.

El complejo proceso del autor por sustraerse a unas condiciones sociales adversas y la búsqueda de reconstitución de un presente compuesto por elementos de diferente naturaleza, implica el acercamiento a una antigüedad clásica que sigue proporcionando claves existenciales válidas. Apunta Gomes al respecto que:

²³⁶ Francisco Rivera: *Entre el silencio y la palabra*, op. cit p. 43.

Si el vocabulario del poeta parece enamorado de lo antiguo o de lo no atado a los ritmos del ahora, esa elección obedece no a meras fosilizaciones de la imaginación, sino a una voluntad de enfrentamiento con fuerzas que operan en el presente. Los elementos míticos, naturales, arqueológicos –para la modernidad, todos ellos el gran ‘otro’, objeto de sus demoliciones- cobran en Montejo el valor de lo que [...] Raymond Williams denomina ‘residual’²³⁷

El modo de memoria cultural selectiva, o la elección de una serie de figuras poseedoras de una particular carga semántica obedece así a una voluntad de impugnar el presente, de rechazar los nuevos dioses y cultos imperantes, y es residual porque se retoman ciudades, figuras, e imágenes que contienen en sí lo que para el autor representa la belleza, pero que en el presente han sido ubicados en un espacio minoritario, reservado a unos pocos. El poeta viaja entonces a contracorriente, permaneciendo fiel a las formas de su reconocimiento, a las fuentes de las que mana su visión, no en vano para Montejo “La modernidad en cualquier época la constituye el modo distinto y específico de prolongar una tradición, de formular desde ángulos inéditos su relectura”²³⁸ y desde esa relectura creadora, conduce los ojos del lector hacia una tradición clásica occidental que se compone de ciudades, héroes, poetas y relatos, de los que surge una vitalidad que no encuentra en su entorno actual.

La poesía de este autor demarca una idea de poeta como defensor, como guerrero solitario que otorga nueva presencia a nombres y espacios que para la mayoría no dicen nada, por lo que realiza un manejo metafórico de los mitos clásicos. En el tono desafiante y afirmativo de sus versos, (“no es senda de pétreo arqueología / para olfato de

²³⁷ Miguel Gomes: “Naturaleza e historia en la poesía de Eugenio Montejo”, en *Revista Iberoamericana*, (2002) N° 201, Vol. LXVIII, Octubre-diciembre, p. 1013.

²³⁸ Eugenio Montejo: *El taller Blanco*, op. cit. p. 27.

sabios”), se percibe la disconformidad hacia los sentidos que nuestra época les ha asignado a estos lugares, ciudades y mitos. En sus páginas la antigüedad clásica reaparece emanando su sabiduría de antaño, de unos tiempos en que aún pueden servir de nexo comunicador a todos los que se atreven a mirar bajo las superficies de lo inmediato. Del amplio registro de mitos y símbolos que forman parte de la reserva imaginaria del mundo contemporáneo, Montejo selecciona figuras y espacios que, por medio de la poesía, emergen al tejido de signos del presente, trayendo asociados consigo sentimientos y sentidos de gran densidad: “al oído del árbol / donde un ave susurre, / donde Orfeo sea una lira, una guitarra,” [...] donde la vida abra sus signos / volverá lo que no fue, lo que nunca perdimos”. Lo que se intenta es mostrar el vínculo que aún permanece, revelar las huellas de un pasado significativo bajo las capas de aparente vacuidad del presente. De tal manera que, estos relatos y seres antiguos reaparecen, mostrando diferentes sentidos, gracias a una voz poética que, por medio de un lenguaje diáfano y el manejo equilibrado de una adjetivación y unas anáforas mesuradas, les confiere nueva forma. Con ello despierta amorosamente el pasado clásico, como uno de los elementos menores que le permiten rasgar la masa compacta de un presente en el que imperan la superficialidad, el utilitarismo, la soledad, en contraposición, su pasado recuperado está lleno de magia, de situaciones en las que el hombre vive intensamente en contacto con su entorno, sus ciudades y sus dioses.

En dos movimientos se resume su manera de reelaborar el mundo clásico, la primera desde el desaliento y la duda de cantar como los

antiguos, con la diferencia de que se canta ante un público nuevo definido por la negación de la cultura y la indiferencia frente al arte, como se percibe en los poemas “Orfeo”²³⁹ y “Orfeo revisitado”²⁴⁰, o bien desde la mirada optimista que anuncia, pone delante de los que lo deseen ver, la evidencia del valor de los clásicos, su poder de resonancia hoy, como puede constatarse en el poema “Arqueologías”²⁴¹, en el que se disiente vitalmente de los estériles sentidos asignados por sectores masivos de la contemporaneidad al arte y se afirma su carácterpreciado e imperecedero para la humanidad.

Para entender este retorno del poeta hacia las fuentes clásicas como operación de rechazo a las condiciones estéticas y sociales de su campo artístico, resulta conveniente la remisión al momento histórico en el que se verifica esta separación entre el intelectual y la sociedad. No en vano afirma Ángel Rama que muchos de los cambios experimentados por el ámbito cultural hispanoamericano (entre ellos el del lugar social del escritor) sobrevienen durante la etapa de inscripción de nuestros países en la modernidad, ocurrido durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX, así pues, afirma que:

Conviene [...] una precisión mayor acerca de los efectos del desarrollo económico liberal en la vida cultural, con el fin de fijar los rasgos de lo que será el comportamiento intelectual de la América Hispana moderna, ya que desde la época modernista se ingresa a un régimen cultural que hasta la fecha no ha tenido modificaciones sustanciales²⁴².

²³⁹ Eugenio Montejo: *Muerte y memoria*, op. cit. p.19.

²⁴⁰ Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, op. cit. p. 169.

²⁴¹ Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 45.

²⁴² Ángel Rama: *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadil, 1985, pp.32-33.

La transformación generada en el escritor por la instauración del sistema económico capitalista, con sus divisiones del trabajo²⁴³, empuja al literato a recolocarse dentro de la sociedad, y en este nuevo orden económico, social y cultural, su lugar antiguo será cuestionado, debe enfrentarse ahora a “un público ignorante y hostil, el burgués utilitario”²⁴⁴ que se ha educado teniendo como instrumento de cultura el periódico y no el libro²⁴⁵, por lo que, tanto el mundo que impera desde esos años hasta la actualidad, continúa siendo un espacio “dominado por un materialismo hostil al espíritu”²⁴⁶. Dentro de este territorio impreciso al que se ha visto relegado el poeta desde el modernismo escriben también los autores de nuestros días, y no escapa Montejo a esa sensación de marginación que se manifiesta en sus textos, y que en cierta forma justifica la conformación de un corpus poético en el que se defienden valores más próximos a otras épocas, ya que como explica Rama, en aquellos años de entre siglos “estaba dejando de ser importante la ilustración, el lento camino hacia un conocimiento profundo [...], sustituidos ahora por el relampagueo epidérmico de la sensación”²⁴⁷, proceso paulatino de conocimiento que destaca Montejo al referirse por ejemplo, a los valores que adquirió en la vieja panadería artesanal en la

²⁴³ Señala Rama sobre esto que “lo que el poeta abandona es la multiplicidad de funciones que justificaban y explicaban [...] su lugar en la vida social y su papel histórico dentro de una determinada comunidad tradicional”, pérdida que se verificará en la escritura de los modernistas y aún de los autores posteriores a ellos. *Ibíd.* p. 45.

²⁴⁴ *Ibíd.* p. 57.

²⁴⁵ Bien dice Rama que en esos años acontece “la transmutación del escritor en periodista. [...]Es parte de la empresa histórica de la burguesía. Los diarios surgen con esta clase y con ella adquieren magnificencia. Más que el libro, ese es su instrumento de acción intelectual”, *Ibíd.* p. 68.

²⁴⁶ *Ibíd.* p. 50.

²⁴⁷ *Ibíd.* p. 70.

que trabajaba su padre durante los años de su infancia. Desde su obra, Montejo intenta reivindicar, a partir de una serie de recursos como el verso de tipo reflexivo y el uso de un lenguaje exento de experimentalismos, una manera de construir el poema más cercana a los ritmos contemplativos de la Antigüedad clásica y el Renacimiento, continuando de otro modo, desde el registro propio de la contemporaneidad del verso libre, la escisión que desde el modernismo se abre entre el poeta y la sociedad. Como escritura conflictiva y de separación, su poesía expresa dicha ruptura, pero a la vez busca el establecimiento de nuevos vínculos.

Discurso poético y discurso ensayístico se encuentran estrechamente enlazados en lo que respecta al mito de Orfeo, como faceta de la discusión relativa a la función del poeta y de la poesía en el mundo contemporáneo. Por tanto, en otros textos emergerá la figura de un sujeto poético que se inserta en el *continuum* de la humanidad, en la senda más amplia del ser humano, desde que está presente en la tierra, como se verifica en “El otro” de *Algunas palabras*:

EL OTRO

Miro el hombre que soy y que vuelve,
he leído en Heródoto su vida,
me habla arameo, sánscrito, sueco.

[...]

Llama a todas las casas de la tierra,
cambia dolor por compañía,
hastío por inocencia,
y de noche se acerca a mi lámpara,
escribe para que las nubes amanezcan
más al centro del patio,
junto al país que nos espera.²⁴⁸

²⁴⁸ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 65.

Los versos revelan una identidad que se expresa en el eterno retorno del tiempo (“Miro el hombre que soy y que vuelve”), y en complicidad abierta con la figura de un Orfeo desencantado y marginado, Montejo se plantea entonces la reflexión acerca del lugar de la palabra poética en nuestros días e inquiera si “la poesía se ha vuelto más solitaria [porque] el poeta moderno es duro, [...] fustiga o se burla, impreca o ironiza”²⁴⁹, público lector y escritor se combinan en esta pregunta, ya que el autor se coloca por un momento en la posición de esos receptores que deben leer a quien muchas veces los golpea y los agrede con su palabra, del mismo modo, el poeta venezolano se aboca a la indagación de la naturaleza de las relaciones entre el ámbito de la escritura, como ejercicio que desde los románticos se distancia del mundo que lo rodea y la recepción de un público cada vez más ganado por otras tecnologías comunicativas y ajeno en gran medida, a los códigos del lenguaje poético actual.

De nuevo en *Terredad* hace aparición este yo poético definido por cualidades negativas: “El esclavo” genera la faz de un sujeto borrado por las palabras, doblegado fatalmente a ellas:

Ser el esclavo que perdió su cuerpo
para que lo habiten las palabras.

[...]

Ser el esclavo, el paria, el alquimista
de malditos metales
y transmutar su tedio en ágatas,
en oro el barro humano,²⁵⁰

²⁴⁹ Eugenio Montejo: *El taller blanco*, op. cit. p. 113.

²⁵⁰ Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 33.

Aunque el poeta venezolano reniegue de las tendencias que en la teoría literaria señalan la desaparición del autor en la literatura moderna²⁵¹, el sujeto poético en este texto es un ser que se difumina, se deshace en su constructo, pues el texto bebe de él para conformar su carnalidad de lenguaje. Semejante al Orfeo enunciado en *Muerte y memoria*, “El esclavo” alude a una figura que canta dentro de un escenario público característico por su indiferencia y por su apatía, “su tedio”.

En *Trópico absoluto*, de 1982, reaparece conservando sus contornos ya delimitados, esta figura que parangona al poeta con un “esclavo” de claras reminiscencias órficas. Es el Orfeo desvirtuado, rechazado, el “Poeta expósito” del modernismo y también de la contemporaneidad: “Me dejaron solo a la puerta del mundo, / poeta expósito cantándome a mí mismo²⁵²”, las imágenes demarcadoras de este cantor están claras en el discurso, se refieren a exclusión, a aislamiento, pero por imposición, debido a un imperativo exterior, no por elección: “Me dejaron solo...”, su lugar ya estaba fijado antes de que él llegase, y su sello es la orfandad: “Poeta expósito, errando a la intemperie, / mi único padre es el deseo / y mi madre la angustia del huérfano en la tierra”²⁵³, y desde el modernismo se encontrará el poeta relegado a un estado de intemperie que continua en nuestros días.

²⁵¹ Le comenta Montejo a Martins que “a supresao da figura do autor corresponde a um credo desumanizado que nao e de minha simpatia”, (la supresión de la figura del autor corresponde a un credo deshumanizado que no es de mi simpatía), en Florians Martins: “Eugenio Montejo...loc. cit. p. 9.

²⁵² Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, op. cit. p. 23.

²⁵³ *Ibíd.* p. 23.

Ya de un modo aún más general, junto a la visión del poeta se encuentra la percepción de la poesía, que de manera metadiscursiva alude a la función del verso, a su sentido en la contemporaneidad, desde el lenguaje nostálgico de *Adiós al siglo XX*, de 1997, y en concordancia con las coordenadas ya trazadas en *Terredad y Trópico absoluto*, dos de sus libros de madurez: “La poesía cruza la tierra sola / apoya su voz en el dolor del mundo / y nada pide / -ni siquiera palabras²⁵⁴”. Ocurre que la mirada se desplaza en su proceso, del cantor hacia el canto, entendido como materia misteriosa que avanza y acompaña al ser humano, como potencia que es aún sin palabras, y que “nos entrega / una flor o un guijarro, algo secreto / pero tan intenso que el corazón palpita / demasiado veloz. Y despertamos²⁵⁵”.

Por otra parte, el discurso ensayístico permite deshilvanar desde la analogía el acontecimiento moderno del desplazamiento de la poesía de los centros de interés social, situación que el autor observa y de la que se lamenta: “la poesía, la voz central a través de las edades, no se encuentra en el centro de nuestro tiempo²⁵⁶”. Y así se plantea la misión del poeta como la labor de mayor dificultad en nuestros días, pues “cualquiera sea el parecer venidero acerca del arte de nuestro tiempo, será de todos modos innegable que cuanto se pudo salvar de la palabra fue mediante una lucha más ardua, aceptando un destino de expósitos²⁵⁷”. La toma de

²⁵⁴ Eugenio Montejo: *Adiós al siglo XX*, *op. cit.* p. 18.

²⁵⁵ *Ibíd.*

²⁵⁶ Eugenio Montejo: “Poesía venezolana: valija de fin de siglo”, en Kart Kohut (ed.): *Literatura venezolana hoy, historia nacional y presente urbano*, *op. cit.* p. 300. Fundamentalmente la afirmación de Montejo está referida a que la poesía se encuentra en nuestro tiempo reducida a unos pocos lectores, debido al fenómeno dominante de los medios audiovisuales.

²⁵⁷ Eugenio Montejo: *El taller blanco*, *op. cit.* p. 16.

conciencia plena sobre la situación contemporánea de la poesía se produce de manera progresiva, como un mapa que se va delineando desde una evolución discursiva que va planteando pausadamente las diversas aristas del problema, por lo que estas afirmaciones provenientes de un ensayo reciente, de finales del siglo XX, se generan en Montejo luego de una honda maduración reflexiva, de índole personal y literaria.

Los otros dos registros clásicos contenidos en esta poesía pertenecen a *Alfabeto del mundo*, de 1986, libro que, como sugiere su título, aspira a compendiar el mundo desde la idea de que todo lo existente se constituye como un lenguaje, que aunque puede ser nombrado, ello no supone la comprensión o el desciframiento de sus signos. Ambas referencias señalan a la Antigüedad griega: una al épico héroe homérico de *La Odisea*, Ulises, y la otra al personaje de Orestes de la tragedia de Sófocles.

Ulises se reconfigura como figura mítica del viajero, y es recontextualizado desde una temporalidad dudosa y confusa, la contemporánea, por lo que el juego que se establece con el héroe de Homero incluye alusiones al rapsoda:

Barcos que veo allá a lo lejos, balanceándose,
cerrados como libros hace mucho leídos.

¿Qué dicen, qué no dicen –hoy hablo griego
a bordo del primero que parta. Soy Ulises.

[...]

No sé en cuál voy, en cuál de tantos leo a Homero,
el biógrafo de mis nativos horizontes,

[...]

Soy o fui Ulises, alguna vez todos lo somos;
después la vida nos hurga el equipaje
y a ciegas muda los sueños y las máscaras.²⁵⁸

²⁵⁸ Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, op. cit. p. 215.

La remisión al personaje antiguo, que simboliza en su regreso a Ítaca el viaje de la vida con sus circunstancias, adversidades, alegrías y errancias, es forjada desde una composición enunciativa dubitativa: “¿Qué dicen, qué no dicen? No sé en cuál voy, en cuál de tantos leo a Homero, [...] Soy o fui Ulises, alguna vez todos lo somos”, por medio de un estilo que se decanta por una indecisión intencionada, percibimos la manera como se expresa en el texto la compleja relación que se establece entre el lector y la obra, ya que como bien lo dijo Proust, todo lector es lector de sí mismo²⁵⁹, entendiendo con ello el viaje bidireccional que supone leer, pues un lector comprende y se compenetra con una obra en la medida en la que lee su historia en la misma, pero a la vez esta identificación acontece gracias a que puede realizar, por medio de los personajes, viajes y deseos antes no conocidos. Para la ejecución de esta última operación necesita desprenderse parcialmente de su identidad, y así asumir otras fisionomías, como acaece en este poema, en el que el sujeto poético pasa de ser un lector a ser Ulises, y se convierte, de alguna forma en lo leído, aunque esta inmersión en el personaje sea de breve duración: “después la vida nos hurga el equipaje / y a ciegas muda los sueños y las máscaras”.

La incidencia de la figura de Ulises en el imaginario occidental podría definirse como la de una imagen de profunda resonancia simbólica, verificable a través de los diversos momentos temporales

²⁵⁹ Las palabras literales de Marcel Proust son: “En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo”, *En busca del tiempo perdido*, 7. *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza Editorial, (1 ed. 1969) 1996, p. 264.

acontecidos desde su emergencia. Apunta Piero Boitani, respecto a este poderoso emblema:

Ulises constituye lo que ciertos críticos contemporáneos llaman <<discurso>> de la civilización occidental, y ciertos historiadores, <<imaginario>> <<de larga duración>>; en otras palabras, un arquetipo mítico que se desarrolla en la historia y la literatura, cual logos cultural constante.²⁶⁰

Resultan innumerables las cualidades que se le suman a este viajero, que, “Desde el principio de su existencia mítico-literaria constituye un modelo, una *forma* <<multiforme>> (politropos) de vida humana llena de potencialidades²⁶¹”, de tal manera que pasa a representar toda una civilización sustentada en el mar y en la navegación, así como un tipo heroico de hombre paciente, virtuoso, sagaz, elocuente, activo, etc. Pero, de igual manera, se convierte en un signo capaz de llenarse de los sucesivos sentidos que cada civilización y época histórica posterior a él le hayan querido otorgar. Entre los autores que lo manejan desde su repercusión literaria cita Boitani a Petrarca, D’Annunzio, Coleridge, Tennyson, Cavafy²⁶², Seferis, Pessoa, Gide, Borges, Conrad, Joyce, Pound, Eliot y Valery. Pero, como ya lo hemos notado, dentro del discurso de Eugenio Montejo, Ulises aparece como el símbolo del hombre henchido de deseos, que aspira a conocer y explorar espacios físicos y espirituales a un mismo tiempo, es decir, que confluyen en él la imagen

²⁶⁰ Piero Boitani: *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Barcelona, Península, 1999, p. 14.

²⁶¹ *Ibíd.* p. 17.

²⁶² Nos hemos inclinado a utilizar, para el presente estudio, la grafía del nombre del griego que escoge Montejo, así como la manejada por Francisco Rivera en la edición de los poemas que Cavafy que, fundamentalmente, se consultará para los análisis.

del viajero de todos los tiempos, así como las cualidades de curiosidad e inquietud propias del hombre de ciencias.

En el caso de la reformulación, en la poesía del venezolano, de figuras del mundo clásico, aparte de Ulises, se apropia también de la imagen de Orestes, aunque lo haga desde una perspectiva, en cierto modo, indirecta. “Como Orestes” se funda en la imagen ya mostrada en el primer poema de *Algunas palabras* sobre el diálogo constante de los árboles²⁶³, pero en el texto de *Alfabeto del mundo* estos rumores arbóreos excluyen al hombre, que no puede adentrarse en sus sentidos:

Quien está solo y llama
a los árboles desde lejos
inventando sus nombres con un grito,
sabe que al fin ninguno ha de acercarse.
[...]
Y el grito del hombre es para el viento
y la soledad de los caminos...
no hay voz que diga el nombre verdadero
de uno siquiera de los árboles.
Como Orestes, su rastro da al misterio.
[...]
Como Orestes, jamás se identifican,
el enigma es su patria.²⁶⁴

La figura proveniente del contexto de la tragedia griega²⁶⁵ es manejada como analogía, como símbolo que se reterritorializa desde la concepción del hombre como entidad separada de la naturaleza. El grito del que “está solo” revela una forma de enunciación desesperada, es una llamada violenta, en voz alta, pero que desde su emisión contiene la

²⁶³ “Hablan poco los árboles, se sabe / pasan la vida entera meditando / y moviendo sus ramas²⁶³”, en Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 7.

²⁶⁴ Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, op. cit. p. 212.

²⁶⁵ La historia de Orestes se encuentra ya presente en Homero, Estesícoro y Píndaro, pero sobre todo se alude a la obra desarrollada por Esquilo en 458 a.c. que está compuesta por tres piezas: Agamenón, las Coéforas y las Euménides. El núcleo de la tragedia es el asesinato del rey Agamenón por su esposa Clitemnestra, Orestes (el hijo de ambos) venga el crimen matando a su madre y a su amante, Egisto.

certidumbre de que no hay respuesta posible, muestra lo inútil de la solicitud: “sabe que al fin ninguno ha de acercarse”. Los árboles representan en esta poesía un enigma constantemente cambiante, un misterio que no se deja aprehender, poseer: “Como Orestes, su rastro da al misterio [...] Como Orestes, jamás se identifican / el enigma es su patria”. El personaje mítico es así insertado dentro de la atmósfera de claves naturales que imperan en esta poesía, y es a partir de uno de los rasgos característicos del personaje trágico que se reconstituye la imagen del entorno que los versos buscan expresar, ya que la naturaleza se enuncia como espacio misterioso, insoslayable que se asedia, que se explora sin cesar.

Afirma Gilbert Highet en *La tradición clásica II* que así como el renacimiento se inclina hacia escritores del mundo antiguo latino, durante el siglo XIX las preferencias tienden hacia Grecia²⁶⁶, por lo que se puede señalar que las fuentes clásicas presentes en Montejó provienen de ésta última inmersión clásica, pues sus tres figuras proceden de Grecia: Orfeo, Ulises y Orestes. Pero, como resulta habitual en el manejo contemporáneo de dichas fuentes, son figuras simbólicas insertadas en contextos poéticos particulares, desde los que emiten mensajes determinados por la necesidad del autor, definidos, en el caso del venezolano, por sus recurrencias, primero alrededor del conflicto con la naturaleza, es decir, la necesidad de comprender sus signos, su lenguaje; segundo, respecto al cuestionamiento o descontento sobre la posición del

²⁶⁶ Específicamente dice Highet: “El Renacimiento significó la asimilación del latín, mientras que la era revolucionaria significó una intimidad más estrecha con el griego”, *op. cit.* p. 109 (tomo II)

poeta en el mundo contemporáneo, también la idea del viaje como complejo proceso que supone no sólo el desplazamiento físico sino también un irreversible permanecer, a través de mecanismos sutiles, en los espacios que se abandonan, y por último, planteamientos sobre la experiencia del lector y lo que podríamos señalar como una situación de identificación con lo leído, necesaria para toda verdadera comprensión.

La profunda conexión que establece esta poesía con recursos imaginarios provenientes del pasado remoto, corresponden al reconocimiento o bien, a la cercanía espiritual del autor con relatos o fuentes de sabiduría paralelos a los preceptos de la razón occidental y su imperante lógica utilitaria²⁶⁷. De esta manera, el mito del Dorado aflora en el discurso de Montejó como parte insoslayable de un bagaje imaginario que tiene su origen en el encuentro del viejo mundo y el nuevo, pero sobre todo en la voluntad común a conquistadores, cronistas, frailes y poetas de volcar en un territorio imaginado sueños y esperanzas desmesuradas, que se corresponden con vacíos o ausencias de sus propios entornos históricos.

Cuando el poeta reflexiona sobre estas proximidades afectivas alejadas en el tiempo, asume que “no siempre se escribe a partir de cuanto nos rodea; a veces se parte de remotas vivencias que imponen paradójicamente su cercanía sentimental. En tales casos, las verdaderas raíces que nutren aquello sobre lo cual se escribe están muy distantes del quehacer cotidiano”²⁶⁸.

²⁶⁷ En esta búsqueda de saberes distantes en el tiempo o en el espacio, van a coincidir tanto Montejó como Pereira.

²⁶⁸ María Alejandra Gutiérrez: “Eugenio Montejó”, en <http://www.poesía.org.ve/poema.php?codigo=615> [15/06/2004)

Como elemento esencial, el mito del Dorado funciona dentro de esta poesía como sabiduría paralela, diferente a la dominante, que se recupera por medio de la escritura y que revela ideas y pensamientos de distinta raigambre histórica. No resulta sorprendente así que gran parte del libro *Trópico absoluto*, 1982, verse sobre mapas antiguos y mitos como los del Dorado y Manoa²⁶⁹. El mito de El Dorado fue una de las leyendas imperantes durante varios siglos en el pensamiento colonial latinoamericano, exhaustivamente estudiado por el historiador español Demetrio Ramos. A través de sus estudios, Ramos reconstruye el horizonte de pensamiento que posibilita el surgimiento de un mito como el del Dorado, y lo vincula con el mundo renacentista, en el que la “predisposición hacia lo inverosímil”²⁷⁰ respaldada por la carga de ensoñación propiciada por los libros de caballería, y teniendo como fondo antiguos mitos como los de “islas de la eterna felicidad o la permanente juventud” permiten la sustitución de los objetivos iniciales (la exploración de una nueva ruta hacia Asia) por el anhelo y la búsqueda de la “ciudad espectral, más o menos errante” de Manoa²⁷¹.

²⁶⁹ Juan Carlos García, sobre este tema refiere que: “El impacto del descubrimiento de América dio pie a leyendas a granel en el viejo mundo. La ciudad de El Dorado es la más famosa. Un mapa la ubicaba después de cruzar siete pantanos peligrosos y siete pozos sin fondo, en el territorio amazónico de Venezuela”, en “Breve que te quiero breve”, <http://www.elnacional.com.do>, [24/06/2004] y respecto a Manoa, Oswaldo de Sola apunta que “los indios informaron [a los exploradores] que existía una ciudad con grandes riquezas llamada Manoa al otro lado del río Orinoco”, en “Antonio de Berrio”, <http://www.edelca.com.ve>. [24/06/2004].

²⁷⁰ Demetrio Ramos: *El mito del dorado*. (1ª ed. 1973) 2ª ed. 1988, Madrid, Ediciones Istmo, p. 7.

²⁷¹ *Ibíd.* P. 7, prólogo, p. XII.

La capacidad de transmutación del mito es lo que posibilita su continuidad a través de los siglos, pues enlazado a las “Dabaidas, casas del sol, el mito del Dorado va sobreviviendo y transformándose con el paso del tiempo, nutrido por nuevos aditamentos y variantes”²⁷², lo que evidenciaría, fundamentalmente, que estas búsquedas utópicas respondían al agotamiento de un modelo occidental que, aunque alimentado en gran parte por magias y quimeras medievales, demuestran la necesidad de vislumbrar horizontes espaciales en los que fuese posible rehacer una sociedad de nuevos órdenes y reglas, que corrigiese las carencias de las de entonces, con sus problemas y deformaciones, tal y como la concibe Tomas Moro en su *Utopía*²⁷³.

Las expediciones tras el sueño del Dorado suman tres siglos e incontables años de búsquedas infructuosas y grandes pérdidas humanas y materiales, entre ellos los viajes de Ambrosio Alfinger en 1529, de Nicolás de Federmann en 1535, de Felipe de Hutten también en 1535, de Hernán Pérez de Quesada en 1541, los tres de Antonio de Berrío

²⁷² *Ibíd.* p. 55.

²⁷³ Tomas Moro (1478-1635), político y escritor inglés de gran relevancia en su época, y que trascendió por su obra *Utopía* (1516), de la voz griega “no hay tal lugar”, los dos principios vitales que imperan en el texto son los que regirán también su existencia: la justicia y la razón. Señala Savater que “lo nuevo del libro de Moro no sólo es proponer una solución imaginativa a problemas reales, sino señalar con rigor [...] los defectos estructurales que resultan enmendados en la sociedad [...] perfeccionada” que él crea, contraria en todo momento a la avidez de riquezas que predomina en estos años de descubrimientos, tráfico colonial y piratería, en Tomas Moro, *Utopía*, Barcelona, Austral, 2001. La repercusión de las noticias del Nuevo Mundo en la obra de Moro se constata en sus lecturas de Américo Vespucci y Pedro Martir de Anglería, y la posterior recepción de *Utopía* en las colonias hispanas se evidencia en “los ensayos utópicos [...] tales como el de Bartolomé de las Casas en la costa de Venezuela y en ña Vera-Paz de Guatemala; los “hospitales” de Vasco de Quiroga y las ideas milenaristas-joaquinistas de Gerónimo de Mendieta, en México; las Misiones o República de los jesuitas en Paraguay; las frenéticas búsquedas del Dorado o, mejor dicho, de los dorados en América”, en Isaac Pardo: *Fuegos bajo el agua. La invención de Utopía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, p. 782.

desde 1584, los dos del corsario Sir Walter Raleigh en 1595 y 1617, posteriormente el del hijo de Antonio de Berrío, Fernando Berrío en 1621, el de Humboldt y Bonpland en 1799 y muchos otros. Juan Gil ubica el primer momento en que aparece el mito bajo el nombre del Dorado en 1539:

Los cronistas suelen decir que tal denominación la puso en Quito Sebastián de Belalcázar, para designar una provincia cuyo Cacique, [...] se lavaba todos los días desnudo y al salir del agua, ungido con trementina, se rociaba de polvo de oro, su único vestido.²⁷⁴

Los espacios explorados por los viajeros se situaron entre Colombia y Venezuela, pasando por ríos, llanuras y cordilleras andinas, tras cualquier señal de la ciudad dorada. No obstante, Fernando Aínsa apunta que es en 1527 cuando se oye hablar por primera vez de El Dorado, destacando que:

Sin embargo, por una curiosa burla del destino, cuando en 1527 los españoles oyen hablar por primera vez de la leyenda indígena [...] la historia prehispánica ya ha borrado sus rastros. En efecto, cuando los españoles llegan a Vélez en Nueva Granada, los indios guatavitas [...] ya han sido exterminados por los indios muyscas de Bogotá²⁷⁵.

Con lo que señala que el grupo humano que dio origen al mito ya había desaparecido físicamente para el momento de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, lo que recalca aún más lo inútil de esta búsqueda. Para Aínsa, uno de los rasgos más característicos del mito es, justamente, su rico polimorfismo: “Es tanto un hombre, [...] como una ciudad, [...] como una región [...] o un lago[...]. Diverso, pero con una

²⁷⁴ Juan Gil: *Mitos y utopías del descubrimiento. 3 El Dorado*, Madrid, Alianza, 1989, p. 65.

²⁷⁵ Fernando Aínsa: *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*. México D. F. Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 123.

constante común: el símbolo del agua con el que parece siempre asociado²⁷⁶. Desde la perspectiva de este crítico, el oro mítico²⁷⁷ del Dorado posee sentidos iniciáticos y trascendentes, al ser entendido, a un mismo tiempo, como botín y como prodigio, suprema prueba de fuerza y de valor que se corresponde con las motivaciones de muchos de los conquistadores, que no sólo aspiran a la riqueza.

Coincidiendo, en cierta forma, con los planteamientos realizados por Juan Gil, Montejo asienta sus poemas sobre esta ciudad mítica, alrededor de la posibilidad de que dicho espacio de la imaginación y del deseo, “más que estar en un lugar concreto, vive latente, hasta que brota de la mente de los que le adivinan, [El Dorado así] no est[a] en ninguna parte”²⁷⁸. Desde este ángulo que disgrega el aspecto terrenal del mito y preserva el asombro de los primeros cronistas de indias, se le insufla nueva vida y nuevos sentidos a la vieja utopía. Se aspira a escribir desde la visión que trajeron consigo esos antiguos hombres, que por tierras americanas hallaron “cosa nunca vista ni oyda”²⁷⁹ y que, al igual que

²⁷⁶ *Ibíd.* p. 122.

²⁷⁷ Ainsa hace referencia a “la metamorfosis del metal en símbolo de poder, valor y moneda de intercambio con la cual puede incluso comprarse un lugar en el paraíso”, esto para entender una búsqueda que no sólo se basaba en la conquista de territorios, sino también de una suerte de paraíso pagano o cristiano que se podía comprar con ese oro, en *De la edad de oro a el Dorado, génesis del discurso utópico americano*, p. 112.

²⁷⁸ Juan Gil: *Mitos y utopías del descubrimiento. 3 El Dorado*, Madrid, Alianza, 1989, p. 2.

²⁷⁹ Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Texto comparado, edición de Alonso Remon, 1632, paleografía de Genaro García, 1904, México, Universidad de Castilla La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha y Miguel Angel Porrua Editores, 2001. p, 13.

Colón, visionaron “tierras las más hermosas del mundo”²⁸⁰, por lo que los versos emergerán de esta mirada fundada en el asombro y el anhelo.

El primer poema de Montejo en el que se reformula el mito del Dorado pertenece a *Terredad*, de 1978, y en él se dibuja la búsqueda de dicha ciudad dentro de un paisaje imaginario colocado en una temporalidad de relativa amplitud y contenedor de combinatorias potenciales; el acceso a este lugar se plantea desde espacios diversos como el aire y el agua, y a partir de la mezcla de tiempos y referentes históricos, por lo que la travesía se revela desde múltiples recodos:

El Dorado

Siempre buscamos El Dorado
en aviones y barcos de vela,
como alquimistas, como Diógenes,
al fin del arco iris,
por los parajes más ausentes.

[...]

Perdimos años, fuerza, vida,
nadie soñó que iba en la sangre,
que éramos su espejo.
El oro del alma profunda
a través de las voces
que nos inventaban los ríos
en el rumor de las aldeas.²⁸¹

La alternancia de imágenes contrapuestas, de diferentes procedencias históricas: viajes en “aviones y barcos de vela”, “al fin del arco iris, / por los parajes más ausentes”, desemboca en el descubrimiento que el autor se decanta por imaginar, “que iba en la sangre, que éramos su espejo” y, de esta forma, acontece la transfiguración del mito, que se convierte en “el oro del alma profunda”.

²⁸⁰ Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes, testamento*. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 233.

²⁸¹ Eugenio Montejo: *Terredad, op. cit.* p. 20.

Se pasa, de esta manera, de condiciones de existencia material a atmósferas de naturaleza espiritual, y por el tránsito de lo palpable y visible, hacia lo intangible y oculto. Así, el mito del Dorado desarrolla una línea de fuga conceptual por la que se desliga de su sentido convencional, que resulta todavía visible en los primeros versos, aunque ya de modo contaminado por la combinatoria con referentes actuales, (como los aviones) para posibilitar nuevos contornos y significados, de un talante más subjetivo e impalpable, aunque no por ello menos real. En concordancia con la idea de un oro mítico trascendente (además de botín) planteada por Aínsa, Montejo opta por desmarcar la significación de la búsqueda del oro, como fortuna física, por la del tesoro menos evidente y más sugestivo de riqueza que se lleva “en la sangre”. Se extravía el poeta por sendas aún más arriesgada de sentido que las vislumbradas por Aínsa, según las cuales esa búsqueda del oro mítico trascendente estaba vinculada al riesgo y al valor, para desarrollar una imagen de trascendencia espiritual y sentimental de gran fuerza e intensidad enunciativa, y de diferente talante simbólico.

Operación semejante acontece en la progresión de los versos en el poema “Manoa” de *Trópico absoluto*, 1982, pues se muestra el paso del lugar concreto deseado por las diversas travesías, al lugar imaginario, que es el único receptor y la definitiva realidad encontrada, según la verdad que propone el poema:

No vi a Manoa, no hallé sus torres en el aire,
Ningún indicio de sus piedras.

Seguí el cortejo de sombras ilusorias
que dibujan sus mapas.
Crucé el río de los tigres

y el hervor del silencio en los pantanos.
Nada vi parecido a Manoa
ni a su leyenda.

Anduve absorto detrás del arco iris
que se curva hacia el sur y no se alcanza.
Manoa no estaba allí, quedaba a leguas de esos mundos,
---siempre más lejos.

Ya fatigado de buscarla me detengo,
¿qué me importa el hallazgo de sus torres?
Manoa no fue cantada como Troya
ni cayó en sitio
ni grabó sus paredes con hexámetros.
Manoa no es un lugar
sino un sentimiento.
A veces en un rostro, un paisaje, una calle
su sol de pronto resplandece.
Toda mujer que amamos se vuelve Manoa
sin darnos cuenta.
Manoa es la otra luz del horizonte,
quien sueña puede divisarla, va en camino,
pero quien ama ya llegó, ya vive en ella. ²⁸²

El avance del texto acontece por las entrelíneas del mito, se relata desde una perspectiva que se identifica con la mirada de los muchos exploradores que siguieron el rastro de Manoa a través de los diferentes mapas y los diversos territorios. Pero los versos realizan un giro hacia otros ámbitos, fuera de los linderos de las enunciaciones estratificadas, como texto rizomático, el poema “comprende líneas de segmentariedad, según las cuales está estratificado, territorializado, organizado[...] pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar”²⁸³, así, los primeros doce versos del poema progresan por entre los espacios referidos en los mapas, líneas de significación puntuales, delimitadas, pero en cambio los catorce versos siguientes desarrollan y alientan una línea de fuga, según la cual el lugar, Manoa, la ciudad mítica,

²⁸² Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, op. cit. p. 5.

²⁸³ Gilles Deleuze y Felix Guattari: *Mil mesetas*, op. cit. p. 15

se desdibuja para adquirir una faz informe, ubicua, y entonces devenir en sustancia multiforme, mutable, de facetas caleidoscópicas. La analogía con Troya revela, a su vez, una búsqueda de legitimación histórica del mito de Manoa, a través de parámetros comparativos: “Manoa no fue cantada como Troya / ni cayó en sitio / ni grabó sus paredes con hexámetros”, por lo que el proceso discusivo del poema, a un mismo tiempo, aproxima y separa ambos relatos, pues la analogía los acerca, mientras que el uso de la negación los distancia, fijando de todas formas un polo de referencialidad cultural e insertando el mito en el espacio más amplio de la mitología occidental.

Montejo se sumerge en el espacio imaginado de Manoa, para releer la ciudad desde pulsiones poéticas que le abren puertas nuevas al viejo relato, y desde esas entradas o salidas al mito, lo hace surgir con formas menos exactas, pero más amplias en sugerencias.

Según Gomes, estas recuperaciones de diversa procedencia realizadas por el poeta, derivan de un intento de revalidar los afectos, los sentimientos, la sensibilidad, que resultan materia rechazada por las sociedades capitalistas actuales:

Manoa, El Dorado, la Atlántida, Itaca, el ‘país Orinoco’ son cifras del deseo por lo expulsado de los sitios que habitamos, y bien podemos suponer que, colocadas persistentemente en el sistema imaginal de esta poesía, equivalen a sucesivas cristalizaciones de la afectividad que no tienen cabida en las ‘reales, impávidas, concretas’ maquinarias productivas de la urbe contemporánea.²⁸⁴

El conjunto de referentes espaciales destacados por el crítico, apuntan a la necesidad de crear una topología poética en la que tengan

²⁸⁴ Miguel Gomes: “Naturaleza e historia en la poesía de Eugenio Montejo”, *loc. cit.* p. 1013.

cabida algunas ausencias o marginaciones del mundo moderno, como lo son los antes enunciados sentimientos o las vivencias de carácter afectivo, en general. Estos elementos funcionan, de esta manera, como instrumentos de cultura que rescatados de su pasado, de su margen, de sus linderos habituales de sentido, generan un espacio de lo posible, un lugar de deseo que se opone a los espacios de la cotidianidad citadina. El poema resulta así una zona de crisis en la que el poeta “expresa ese conflicto entre su sentido mítico del mundo y el desarraigo respecto a su entorno”²⁸⁵, ya que se enlazan en el texto el rechazo relativo a lo próximo inmediato, el, en consecuencia, aislamiento obligado, al impulso y a la búsqueda de un sistema poético que integre los diversos fragmentos de un lugar de conciliaciones: espacio en el que se mezclarían armónicamente el mundo clásico grecolatino, el mito indígena del Dorado y un entorno natural familiar y cercano, aunque la perspectiva de los mismos no se encuentre exenta de conflictos y paradojas, reveladores de que la mirada poética no pretende reduccionismos fáciles, y que más bien asume la dificultad de conectar los diversos componentes de su *imago*.

A su vez, Montejo extrae estos mitos de sus bordes distantes, en ocasiones abstractos, y no pocas veces teóricos, para re-hacerlos desde una perspectiva humanista y sensible: “el mito aquí se hace humano y depende de nosotros”²⁸⁶, por ello no es casual que Manoa no sea en el poema “un lugar / sino un sentimiento” y que “quien sueña puede divisarla, va en camino, / pero quien ama ya llegó, ya vive en ella”,

²⁸⁵ Francisco José Cruz Pérez: “Eugenio Montejo: el viaje hacia atrás”, *loc. cit.* p. 73.

²⁸⁶ *Ibíd.*

hombre y mito entrelazados en una urdimbre de vivencias profundas e intensas. En este rescate de lo afectivo, el poeta reconstruye los mitos y les otorga los sentidos que su deseo busca:

Nunca mintieron las líneas del cartógrafo
al copiarnos su sueño.
Es cierto que muchos cauces de estos ríos
eran imaginarios,
[.....]
Pero fue exacta siempre la piedad
y el fulgor de los ojos asombrados
ante la luz de las palmeras.
[.....]
Nunca mintieron: aquí estuvo Manoa
al fin del arco iris que nace en El Dorado
y más allá la infinita inocencia
de un paraíso
que valió todos los viajes de sus naves.
¿Qué otra verdad podemos reclamarles?
Esos mapas eran bellas cartas de amor,
tatuajes de navegantes,
páginas puras para decirnos que la vida
sólo es eterna en esta orilla del Atlántico.²⁸⁷

De los planos trazados por los antiguos cartógrafos, los versos destacan la errancia, el equívoco racional, la falta de exactitud geográfica, pero resaltan a su vez la validez del “sueño” que copiaban, el dibujo de parajes “imaginarios”, junto a la “piedad / y el fulgor de los ojos asombrados”. Se juega con la oposición mentira-verdad, y se concluye que lo imaginado, lo soñado, es una forma de “verdad” que se defiende, junto al carácter amoroso de estas cartas en las que el poeta lee deseos, anhelos, sueños. Así mismo, también sugiere Aínsa que el “signo del descubrimiento y la conquista de América, [es] el doble *espacio* en el que se manifiesta el oro mítico, El Dorado y La Edad de Oro que supervive en

²⁸⁷ Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, op. cit. p. 9.

la Tierra Prometida”²⁸⁸ y tal como se ve en este poema, la cualidad de la pureza estuvo asociada al mito de la Edad de Oro, que en las aseveraciones del crítico, nunca estuvo desvinculada en el territorio americano del mito del Dorado, como dos caras del mismo anhelo de paraíso terrestre forjado por el imaginario cristiano, pero también caballeresco y medieval.

De esta manera, Eugenio Montejo reconfigura personajes como los de Orfeo, Ulises y Orestes, así como los mitos indígenas de Manoa y El Dorado, insertándolos en un entorno poético nuevo, dentro del que emiten diferentes sentidos, como lo son la validación de los sentimientos, de las emociones frente al racionalismo y al utilitarismo actual, Orfeo es así el poeta de un presente que lo ignora, Ulises el eterno viajero que, en este sistema poético, se funde con su lector, Orestes presta su talante misterioso al grito de un árbol, el Dorado se distancia de sus referencias materiales y pasa a ser “el oro del alma profunda”, mientras que Manoa se desdibuja como ciudad de riquezas, para conformar “un sentimiento”, evidenciando todo un modo de enunciar y percibir que prima los afectos como valores fundamentales de la existencia.

²⁸⁸ Fernando Aínsa: *De la Edad de Oro a El Dorado*, op. cit. p. 129.

1.3.2. La recuperación de los misterios naturales

Una de las corrientes de pensamiento que más fuerza y adeptos ha sumado durante el siglo XX es el movimiento ecológico²⁸⁹. A partir de la concepción del planeta como un organismo vivo, se han generado diversas organizaciones que buscan crear una conciencia respecto a la responsabilidad de la acción humana sobre su entorno: aguas, plantas, animales y recursos renovables y no renovables. Aunque esta preocupación es propia del siglo XX, la mirada del arte hacia la naturaleza y el paisaje proviene de épocas más remotas. Es el caso de los antiguos latinos, como Virgilio y Horacio, para quienes la naturaleza era fuente de deleites a la vez que de utilidad, gracias a la labor agraria²⁹⁰. No obstante, como bien reseña Alejandro Rossi en su ensayo “Plantas y animales”, las relaciones del hombre con la naturaleza nunca han sido ingenuas, la incidencia de la civilización siempre ha hecho referencia a un usufructo y a una supremacía sobre un medio avasallado, reorganizado de acuerdo a los deseos y a las modas, como los jardines de Babilonia, los simétricos paisajes chinos y los zoológicos del siglo XIX. Destaca el mismo crítico que lo fundamental de estas relaciones es la distancia, ya que la naturaleza para el hombre contemporáneo nunca es

²⁸⁹ Según Ramón Margalef el término “ecología” se utiliza por primera vez en 1869 por el biólogo alemán Ernst H. Haeckel (1834-1919) y designaba “el estudio de las relaciones de un organismo con su ambiente inorgánico u orgánico, en particular el estudio de las relaciones de tipo positivo o “amistoso”, y de tipo negativo (enemigo) con las plantas y los animales con los que convive, en: *Ecología*, Barcelona, Omega, 1974, p.1.

²⁹⁰ Precisa Agustín Millares Carlo, que estos dos poetas de la época de Augusto (44 a.c.-14 d.c.) contribuyen con sus obras a la consolidación de las tradiciones nacionales, a reavivar el gusto por la agricultura, por la vida moderada y el “amor hacia la antigua sencillez de costumbres”, en *Historia de la literatura latina*, México D. F. Fondo de Cultura Económica, (1ed.1950) 1971, p. 84.

un espacio salvaje²⁹¹, la mayor parte de las veces se nos presenta en forma de parque al que concurrimos para salir de la rutina o del fragor urbano, en suma, “la naturaleza es lo ajeno, la diferencia”²⁹². Partiendo de este ángulo de diferencia y distancia que ha establecido el pensamiento moderno racionalista desde el siglo XVIII respecto a la naturaleza, pasando por el romanticismo, se revela la emergencia, en la actualidad, de inéditas formas de sensibilidad y de relacionarse con lo natural, como señala Fergusson: una “nueva mentalidad ecológica [...] está haciendo su aparición”²⁹³ en parte, gracias a la crisis de una modernidad que no nos ha conducido a la prometida felicidad y que, lejos de eso, ha generado una “creciente sensación de alienación frente a lo natural”²⁹⁴. Fergusson, apoyado en el pensamiento de Maffesoli, alude a un cambio de paradigmas respecto a la visión de la naturaleza que se plantea el hombre contemporáneo:

Así mientras que lo que podemos llamar el <<activismo>> moderno obra sobre la naturaleza y la sociedad, y se esfuerza por darle forma según sus deseos y sus proyectos <<progresistas>>, el proceder estético se contenta con decir cómo crecen las cosas y cómo se desarrollan a partir de sí mismas.²⁹⁵

²⁹¹ Ya que, como bien apunta Fergusson, la visión instrumental de la naturaleza justificada por el progreso, concebía la misma como “ese espacio salvaje – extraño, deshabitado y potencialmente peligroso- que debe ser domesticado; reservorio de bienes aprovechables y como ámbito de fuerzas ciegas que el hombre debe controlar”, en Alex Fergusson-Laguna: “La ecología del espíritu” Comentarios sobre la relación sociedad-naturaleza en la obra de Michel Maffesoli, en Rigoberto Lanz (edit.): *Posmodernidades. La obra de Michel Maffesoli revisitada*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Facultad de Ciencias Económicas y sociales de la UCV, 2004, p. 217.

²⁹² Alejandro Rossi: *Manual del distraído*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1987, p. 71.

²⁹³ Alex Fergusson-Laguna: “La ecología del espíritu”, *op. cit.* p. 219.

²⁹⁴ *Ibíd.* p. 217.

²⁹⁵ Michel Maffesoli: *Elogio de la razón sensible*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 162.

El concepto de complejidad planteado por Edgar Morin²⁹⁶, así como la idea de intuición²⁹⁷ apuntan a la conformación de un diseño de visión que, según Maffesoli, encuentra su espacio en las sociedades actuales, que ya demuestran haber agotado el modelo de modernidad racionalista, que en su proceso de conocimiento y de análisis procede parcelando y simplificando, en cambio, este nuevo modelo de saber conduce a “un conocimiento multidimensional y *poiético*”. El discurso de Montejo se insertará legítimamente dentro de los lineamientos de estas nuevas tendencias de pensamiento, tanto en lo que respecta a lo que Maffesoli enuncia como el “proceder estético”, que supone una actitud contemplativa ante lo que existe y su registro, es decir, una mirada atenta a lo que las cosas son, como en lo que atañe a la mentalidad ecológica. Para Fergusson la conciencia ambientalista que se abre paso en nuestros días conlleva un profundo contenido ético y estético, y se manifiesta en una compleja corriente de ideas que dinamizan procesos sociales que posteriormente configuran movimientos políticos²⁹⁸, puntualizando que la visión ecológica se funda en tres principios básicos: todo está vivo, todo

²⁹⁶ Aclara Fergusson, que “la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones , interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico, y que se presenta con los rasgos perturbadores de la perplejidad, es decir de lo enredado, lo inextricable, el desorden, la ambigüedad y la incertidumbre”, *Ibíd.* p. 213.

²⁹⁷ Fergusson, una vez más citando a Maffesoli apunta que “mientras el concepto racional se esfuerza por reducir todo a la unidad, la intuición, al aceptar lo múltiple, lo complejo, y al contentarse con nombrarlo, permite pensar lo diverso, que es una característica de lo vivo [...] en este sentido la sensibilidad ecológica es cariñosa, incluso erótica, en cuanto a que se apoya en la atracción, las afinidades, los procesos emocionales y afectivos, cuya importancia crece en la época actual”, *Ibíd.* p. 214.

²⁹⁸ Entre las organizaciones más conocidas de carácter ecologista y pacifista se cuenta Greenpeace, fundada en 1971 en Canadá, o el movimiento liderizado por Al Gore, ex-candidato presidencial de Estados Unidos, respecto a la problemática del calentamiento global. Para más información, ver www.greenpeace.org

está relacionado y todo cambia, a la vez que nos señala que la calidad de vida y la calidad ambiental van de la mano, citando a Maffesoli: la “ecologización de la existencia [...] genera una contemplación del mundo y pone al ser social en relación de respeto y goces mutuos con la naturaleza”²⁹⁹. Las profundas implicaciones del pensamiento de Maffesoli respecto a la emergencia de nuevas formas de sensibilidad propias del hombre contemporáneo, se refieren así a una transformación relativa a su manera de relacionarse con la naturaleza, concerniente al vínculo de dominación hasta entonces establecido, y suponen el establecimiento de un trato más complejo con la misma: “el vínculo social y el de la sociedad con la naturaleza ya no es únicamente contractual, racional, simplemente utilitario o funcional, sino que integra una buena parte de lo no racional, lo no lógico”³⁰⁰. Como crítica que resultará visible en la poesía de Montejo, lo natural se presenta en su discurso como un ámbito de lo diferente, que conecta su pensamiento con lo antes afirmado por Maffesoli, respecto al carácter alienado de las relaciones de las sociedades actuales con la naturaleza. En la enunciación de estos referentes se puede percibir esa corriente de inquietud persistente sobre una naturaleza expulsada de las ciudades, y que se verifica, en parte, como la defensa de un espacio esencial cada vez más distante del hombre, situación que la escritura intenta registrar, como mecanismo para preservar unas presencias naturales que apuntan significaciones complejas, en consonancia con la problemática relación que se ha suscitado entre el ámbito urbano contemporáneo y la naturaleza.

²⁹⁹ *Ibíd.* p. 216.

³⁰⁰ *Ibíd.* p. 213.

Para Eugenio Montejo, la modernidad poética venezolana se inicia con la generación del 18³⁰¹, una generación en la que “el paisaje es una preocupación fundamental. Se dice que [...] nacionalizaron el paisaje porque antes (y no solamente en Venezuela sino también en toda Hispanoamérica) el paisaje era un paisaje literario”³⁰², con esto quiere significar el autor que la naturaleza inserta en la poesía, previa a esta generación, estaba compuesta por elementos prefijados que no formaban parte del paisaje latinoamericano. En cambio, para la generación del 18, “la búsqueda expresiva [giraba] en torno al paisaje nuestro”³⁰³, con estos poetas el bucare y el urape³⁰⁴ son mostrados “con la mayor naturalidad espiritual posible”³⁰⁵.

³⁰¹ La Generación del 18 surge durante la dictadura de Juan Vicente Gómez y a ella pertenecen Luis Enrique Mármol, Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona Pachano, Andrés Eloy Blanco, Luis Barrios Cruz y Rodolfo Moleiro, todos ellos poetas todavía cercanos al modernismo, aunque con aspiraciones de separarse de esta estética. Reciben influencias tan disímiles como las de Víctor Hugo, Baudelaire, Bergson, Bécquer, Unamuno, Machado, Darío, Lugones y Rodó, y particularmente, en su visión del paisaje, son impresionistas, por la vinculación con el “Círculo de Bellas Artes”, que aglutinaba a un grupo de pintores de la época también abocado a un proceso de renovación artística. Sobre la incidencia de este grupo en la poesía venezolana véase “La generación del 18 en la poética venezolana”, de Enrique Castellanos, en Gabriel Jiménez Emán (comp.) *El ensayo literario en Venezuela, tomo VI*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1991.

³⁰² Antonio López Ortega: *Recital Eugenio Montejo, op. cit.* p. 10.

³⁰³ *Ibíd.*

³⁰⁴ El bucare ceibo es una planta de la familia de las leguminosas papilionáceas que es nativa del norte de Suramérica. En Venezuela se extiende, sobre todo, por la cordillera andina y de la costa. Tradicionalmente se utilizó para sombrear cafetales y cacaoales. El urape es un árbol de la familia de las leguminosas cesalpiniáceas, predominante en las regiones andinas de Venezuela, y de gran vistosidad por sus flores semejantes a las orquídeas. En <http://vereda.saber.ula.ve> [21/10/08].

³⁰⁵ *Ibíd.*

Dicho proceso de interiorización del paisaje venezolano se intensifica y transforma en el grupo “Viernes”³⁰⁶, que surgirá luego de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez y fundará hacia 1939 una revista que da cuenta del proceso de apertura, no sólo política sino también cultural, que vive el país. No es casual que en el primer número de ésta revista, en la liminar redactada por Pablo Rojas Guardia, se enuncien “Todas las direcciones, todos los vuelos, todas las formas”³⁰⁷, como proclama del carácter amplio y heterogéneo del grupo. Influidos fundamentalmente por el romanticismo metafísico alemán, el lakismo inglés³⁰⁸ y el surrealismo³⁰⁹, será visible en sus discursos: “la imaginería y la tonalidad de la poesía de un Novalis o de un Hölderlin, su compleja relación con el inconsciente y el sueño, su erotismo fantasmático, que proporcionan materia prima inspiradora y orientadora a buena parte de los

³⁰⁶ El grupo “Viernes” entre 1936 y 1941 aglutina a Angel Miguel Queremel (1899-1939), Luis Fernando Álvarez (1900-1952), José Ramón Heredia (1900-1987), Pablo Rojas Guardia (1909-1978) y Vicente Gerbasi (1939-1993) alrededor de una revista (1939) que lleva el mismo nombre del grupo y a través de la cual se comienza a difundir una poesía surrealista y cercana a la tradición poética alemana en Venezuela. Sobre este grupo, véase “Un movimiento poético: Viernes”, de Pascual Venegas Filardo, en Gabriel Jiménez Emán (comp.) *El ensayo literario en Venezuela, Tomo III*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1991.

³⁰⁷ Juan Carlos Santaella: *Manifiestos literarios venezolanos*. Caracas, Monte Ávila Editores, (1 ed. 1986) 1992, p. 43.

³⁰⁸ Lake poet o Lake School, como se conoce en inglés, es una escuela literaria considerada parte del movimiento romántico, surge durante el siglo XIX y agrupaba a William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y Robert Southey. Para mayor información, ver http://lakepoet.com/new_page_1.htm [31/10/08]

³⁰⁹ Respecto a la presencia del surrealismo en el Grupo “Viernes”, apunta Juan Liscano que, sobre todo en Heredia, se verificará esta corriente, ya que en su obra “elementos surrealistas se mezclan con giros románticos”, en *Panorama de la Literatura venezolana actual, op. cit.* p. 212. y también Arturo Gutiérrez Plaza en “De atardeceres, desorientados, angustias y hasta un viernes: la poesía de entreguerras” señala que en Queremel, sobre todo en *Santo y seña* “lo hermético surrealista [...] convive con lo clásico”, en *Nación y Literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio, 2006, p. 533.

integrantes del grupo”³¹⁰. Como figura esencial de esta modernidad literaria venezolana, Vicente Gerbasi³¹¹ forjará una obra basada en

La construcción mítica de un universo de seres y de sensaciones donde el paisaje de los trópicos es una fuente inagotable de profundas meditaciones metafísicas y telúricas, desarrolladas con un lenguaje resonante lleno de imágenes oníricas, a veces surreales, siempre maravillosas.³¹²

Para Alba Rosa Hernández, Gerbasi se aboca a una poesía que es “hechizo y letanía de los dones de la naturaleza, percibida como un cuerpo sensual, oscuro y centelleante templo de la vida”³¹³, pero que resulta una referencialidad natural “contemplada no sólo con los sentidos sino también con la imaginación y la memoria”³¹⁴, como se observa en estos fragmentos de “Los huesos de mi padre” de *Los colores ocultos*: “Los huesos de mi padre se perdieron / en el osario común de Canoabo / Valle de grandes hojas lluviosas, / de insectos que vuelan como abanicos / y montañas que le dan la vuelta al día y a la noche de los astros.”³¹⁵ La nostalgia y el recuerdo se entrelazan con una atmósfera de humedad y abundancia, en la que plantas e insectos constituyen un paisaje que

³¹⁰ Rafael Castillo Zapata: “Poesía venezolana del siglo XX: breve repaso de memoria” en *Studi di letteratura Ispano-Americana*, (1998) 26, Bulzoni Editore, p. 19.

³¹¹ Vicente Gerbasi, hijo de inmigrantes italianos, realiza en su principal poemario, *Mi padre el inmigrante* (1945) su más significativo aporte a la poesía contemporánea venezolana, por la enunciación intimista de un paisaje tropical que se universaliza en sus versos. Entre sus obras se cuentan *Los espacios cálidos* (1952); *Los colores ocultos* (1985) e *Iniciación en la intemperie* (1990).

³¹² Rafael Castillo Zapata: “Poesía venezolana del siglo XX”, *loc. cit.* p. 19.

³¹³ Alba Rosa Hernández realiza la nota sobre Gerbasi en la obra coordinada por Guillermo Sucre: *Antología de la poesía hispanoamericana moderna II, op. cit.* p. 97.

³¹⁴ *Ibíd.*

³¹⁵ Vicente Gerbasi: *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, p. 271.

revela tanto la vivencia particular y parcial humana, como su inserción en el latido del cosmos, en el concierto más amplio de la eternidad.

Otro poeta, ahora de la generación a la que pertenece Montejo, la del 58, continúa desde una nueva óptica esta percepción del paisaje venezolano, se trata de Ramón Palomares³¹⁶, que es definido por Rafael Castillo Zapata como el “poeta de la vida rural andina”³¹⁷ por antonomasia, pero sin borrar las claras filiaciones gerbasianas notorias en la expresión del “paisaje de cierto campo venezolano, campo de montaña, selvático y perfumado, lleno de inquietantes presencias animales y vegetales”³¹⁸. No obstante, se trata de un paisaje que difiere del de Gerbasi, ya que “Palomares construye un mundo propio de evocaciones familiares e históricas, en el cual la oralidad y la mitología populares confluyen en un lenguaje cargado de resonancias arcaicas”³¹⁹, un telurismo que se puede aunar al tono conversacional visible en “Saludos” de *El reino*: “Saludos, precioso pájaro. / Y no abandones el oro de las plumas / entre aquellas nubes / ni pierdas el canto en el dominio de los

³¹⁶ Ramón Palomares (1935), poeta oriundo de Trujillo, en los Andes venezolanos, e integrante del grupo “Sardio” (1957-1962) expresa en *El reino* (1958); *Honras fúnebres* (1962); *Paisano* (1964); *Santiago de León de Caracas* (1967); *El vientecito suave del amanecer con los primeros aromas* (1969); *Adiós Escuque* (1974); *Elegía* (1980) y *Alegres provincias* (1988) una naturaleza profusa y particular, impregnada de pinceladas de oralidad. Para Luis Miguel Isava, existen dos líneas de desarrollo en esta poesía, una que podría designarse como de recreación histórica, visible en *Honras fúnebres*, *Santiago de León de Caracas* y *Alegres provincias*, y otra que es la que él denomina “poética en un sentido estricto”, porque revela un esplendor enunciativo y una suerte de remembranza de la infancia, en *Nación y Literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio, 2006, p.651.

³¹⁷ Rafael Castillo Zapata: “Poesía venezolana del siglo XX”, *loc. cit.* p. 20.

³¹⁸ *Ibíd. loc. cit.* p. 20.

³¹⁹ *Ibíd.*

truenos”³²⁰. Este poeta andino muestra un universo de montañas y pequeños pueblos en el que los vivos dialogan con los muertos, gracias a la mágica ritualidad de un lenguaje nostálgico y melancólico.

Hasta *Biografía del paisaje: el paisaje en la poesía lírica contemporánea de Venezuela*, de Humberto Cuenca, publicado en la década de los cincuenta, no se registran documentos en los que se revise la presencia de este elemento en la poesía del país, por lo que su libro posee un valor, sobre todo, fundacional, ya que explora la manera cómo ha sido plasmado el paisaje en la poesía venezolana, focalizándose en la primera mitad del siglo XX. Desestima Cuenca el manejo de este referente en la poesía romántica venezolana, por considerarlo rígido y frío, y establece una teoría según la cual el paisaje en la poesía se manifiesta por medio de tres planos: como imagen, como metáfora y como símbolo. En el primero de los planos “las cosas de la naturaleza aparecen [...] tal como las observa y gusta el ojo y el corazón desnudo”³²¹, lo que señala un tipo de descripción realista. En el segundo plano, el paisaje se elabora por medio de metáforas, lo que supone la combinatoria de elementos reales e imaginarios, y en el último plano, la naturaleza aparece completamente oculta, como símbolo enunciado desde la irrealidad y la abstracción. No sorprende que el poeta en el que se constatan estos tres planos sea Gerbasi, y de todos los planos citados, el de mayor alcance e importancia es el simbólico. No deja de resaltar Cuenca resalta que es “Pablo Neruda, indudablemente, el creador de la

³²⁰ Ramón Palomares: *Trilogía*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, p. 23.

³²¹ Humberto Cuenca: *Biografía del paisaje (el paisaje en la poesía venezolana)*, 84, Caracas, Cuadernos literarios de la Asociación de escritores venezolanos, 1954. p. 8.

simbología del paisaje”³²², y el que llega a revolucionar con su escritura toda la literatura en lengua hispánica del siglo XX. No obstante, señala que su discurso marcará tanto positiva como negativamente la poesía posterior, ya que junto a los fatuos imitadores, emergerán “auténticos poetas que supieron asimilar y transmutar este influjo”³²³. Sin embargo, se debe cuestionar el hecho de que este ensayista se exprese con un lenguaje de absolutos, distante de la crítica de matizaciones y relatividades que se desarrolla en la actualidad, y se encuentra aún muy cercano a las preguntas sobre la identidad que durante los primeros cincuenta años del siglo XX se plantean en Hispanoamérica. Aún así, su obra resulta un documento de valor para repasar las diferentes expresiones del paisaje en la poesía venezolana hasta 1950. La poética de Montejo se halla muy alejada de lo que para Cuenca es la creación de un paisaje simbólico, paisaje que “no existe en ninguna parte, no obedece a la realidad, es simbólico, de sustancia absolutamente abstracta y en él el poeta utiliza la hoja o la estrella como simple referencia a objetos externos para hacer imaginar sus estados de alma”³²⁴. Porque nada es más diferente de lo que viene a representar la naturaleza en la poesía de Montejo, como paisaje que se contempla en su divergencia esencial desde la nostalgia de la separación con el hombre, y que se intenta registrar a través de un lenguaje que aspira a la codificación a partir de los mismos signos naturales. En consecuencia, es la del venezolano una postura vital más afín con los planteamientos de la complejidad y la

³²² *Ibíd.* p. 237.

³²³ *Ibíd.* p. 237.

³²⁴ *Ibíd.* p. 14.

intuición en los que se fundamenta la teoría sociológica de Maffesoli, ya que se corresponde con el rechazo a la distancia establecida por la modernidad respecto a lo natural y aunque se revela este ámbito desde una separación, no cabe duda de que el discurso del poeta venezolano trazará estos elementos como símbolos de un espacio vedado para el hombre, que lo circunda con sus claves y enigmas, con la promesa de una imposible conjunción armónica. Este nuevo pensamiento ecológico, por su parte, apunta a la percepción de la naturaleza como globalidad que forma un todo con el hombre, que está unida profundamente a él.

En Eugenio Montejo, la naturaleza se presenta como un elemento que, a excepción de *Trópico absoluto*, ha desdibujado sus señas sobre un lugar geográfico específico, por lo que resulta, en general, un paisaje simbólico³²⁵ que se sostiene sobre figuras que se van perfilando a partir de una contemplación, desde la lectura de unos signos. Así, aunque esta escritura se conecte con la tradición de la poesía de la naturaleza en Hispanoamérica, su manera de percibirla y expresarla difiere por el carácter fenoménico, abstracto y esotérico que posee. De tal forma, que lo natural es un aspecto que enhebra horizontalmente este discurso, aunque no siempre se exprese ni signifique lo mismo, ya que en el proceso poético de Eugenio Montejo hay variaciones estilísticas y significantes de relativa importancia, sobre todo entre los primeros libros y los de madurez. Se puede constatar así, que en los dos primeros libros, *Élegos* y *Muerte y memoria*, la naturaleza tendrá una impronta muy visual,

³²⁵ Pero insistimos, un paisaje simbólico no como lo plantea Humberto Cuenca, sino más bien como enunciación de referentes abstractos que aglutinan en sí la visión de cada elemento como genérico de un particular: árbol, bosque, río, y muchas veces claramente definidos: como acacias, como río Orinoco o Támesis.

se enunciará por medio de imágenes contrastantes y de gran fuerza, como se verifica en los versos de “Acacias”: [...] “Yo miro, yo asisto / a este mínimo esplendor tan denso, / yo palpo / la intermitencia de las arboladuras, / su fuego girante, delirante / enmarcadas en un éxtasis grave / como desposeídas lanzadas al abismo”³²⁶. A partir de *Algunas palabras*, estos referentes adquieren un matiz más acompasado, y revelan la mirada más atemperada y reflexiva que los guía, como se hace notorio en “Los árboles”: “Hablan poco los árboles, se sabe./ Pasan la vida entera meditando / y moviendo sus ramas.”³²⁷

La naturaleza se diversifica en sus poemas en múltiples referentes, pero dos dominan esencialmente: los árboles y los pájaros, aunque también los ríos, caballos, bueyes, arañas, cigarras y piedras vienen a conformar una cantera discursiva que aspira a la configuración de una gran *imago* natural.

El principio determinante que conecta esta simbología natural en Montejo, es el tiempo. Cada uno de los símbolos: árboles, bosques, pájaros, caballos, bueyes, arañas, ríos y piedras revelan en mayor o menor sentido, dentro de los textos, una vinculación esencial con la preocupación respecto a la temporalidad. Los árboles, los bosques y las piedras coinciden en señalar en estos versos una duración más amplia que la humana durante su estancia terrestre; los pájaros, aluden a la voz de un canto poético que desea permanecer, quedarse sobre la tierra; el caballo, por su parte, resulta un animal que atraviesa los tiempos, que

³²⁶ Eugenio Montejo: *Élegos*, Caracas, Editorial Arte, 1967, p. 31.

³²⁷ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, *op. cit.* p. 7.

habita en las lindes de la vida y la muerte. El buey y la araña, designan símbolos que se hallan en posesión del tiempo de los hombres y, por último, los ríos apuntan a la visión del tiempo como afluente que siempre es otro y el mismo, combinatoria de lo dinámico y a la vez eterno. De tal manera que, de la conexión con este eje semántico, se configura la gran *imago* de los símbolos naturales en Montejo.

La constitución de una terminología que pueda expresar su concepción de la naturaleza, supone un acto fundamental para la estructuración de esta *imago* condensadora, alrededor de la cual se van colocando las diversas partes de esta serie de referencialidades naturales forjadas a partir de una particular *poiesis*. Es importante destacar la función política de los referentes naturales montejanos, distantes de cualquier percepción romántica o bucólica. Para Gomes, no cabe duda que:

El gesto montejjano es “político”: [...] pues aunque su poesía trata con profunda preferencia de la naturaleza y ciertos mitos, ha de recalcarse que los carga provocadoramente de cultura, lo que supone subvertir su categorización usual de útiles contrarios de lo que el progreso nos otorga.³²⁸

El énfasis del crítico posibilita una lectura de la naturaleza en su discurso, ya no como espacio inocente en el que el hombre puede refugiarse para tomar distancia de su presente urbano, sino como referente y punta de iceberg, desde el que se defienden valores humanos más afectivos y vinculantes, contenedores de significaciones metafísicas

³²⁸ Miguel Gomes: “Naturaleza e historia en la poesía de Eugenio Montejo”, *loc. cit.* p. 1007.

y eruditas, alusivas a una simbología que reviste los elementos naturales de nuevos sentidos.

Dos símbolos de gran fuerza se entrelazan para posibilitar la construcción de esa “naturaleza cultural” de la que habla Gomes: el árbol y el pájaro. El árbol conecta con visiones de lo ancestral, de lo sacro, pues como bien dice Gilbert Durand: “los lugares sagrados más arcaicos [...] están constituidos por un árbol”³²⁹, por lo que es representado como símbolo de esa antigüedad en la que el hombre estaba unido, por vínculos rituales, a lo sagrado, mientras que el presente sólo ofrece una naturaleza cerrada, cifrada. Esta equiparación semántica hombre-árbol, destaca Durand, proviene del hecho de que “por su verticalidad, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre”³³⁰, de esta manera el árbol, al manejarse como imagen del “cosmos en su génesis y en su devenir”³³¹, funciona como referente para la configuración de una visión de lo humano en conexión con un universo misterioso, multiforme y cambiante.

En el primer libro, *Élegos*, de 1967, los árboles aparecen como imágenes fulgurantes, visiones dramáticas que se exponen con versos cortos y ágiles, dinámicos:

Acacias

[...] yo palpo
la intermitencia de las arboladuras,
su fuego girante, delirante
enmarcadas en un éxtasis grave [...]³³²

³²⁹ Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1972, p. 324.

³³⁰ *Ibíd.* p. 326.

³³¹ *Ibíd.* p. 325.

³³² Eugenio Montejo: *Élegos, op. cit.* p. 31.

Las acacias, en particular, son uno de los primeros referentes naturales desarrollados por el poeta, y resultan un recurso poseedor de un simbolismo evidente, según Cirlot: “para los egipcios era [un árbol] sagrado, en la doctrina hermética, simboliza el testamento de Hiram, que enseña que hay que saber morir para revivir en la inmortalidad”³³³, sentido que recogen las acacias montejanas, que de manera no casual enuncian su raigambre pasada: “acacias emergidas de un paisaje antiguo”. La percepción de los árboles en estos primeros libros revela una retórica asentada en lo visual: “la intermitencia de las arboladuras, / su fuego girante”, así como conjuntos contrastantes definidos por una adjetivación exaltada y grandilocuente, distante de la medida que luego se impone en sus textos, a partir de *Algunas palabras*: “Así de grande / en un follaje poblado de sombras agitadas”³³⁴.

En *Muerte y memoria*, de 1972, continúa la expresión enfática de los árboles, que ahora serán vistos como elementos de un paisaje onírico, fantasmal: “No es sueño esa hora extática / donde me veo ir de tu mano / a través de los árboles quietos / de la casa sin nadie”³³⁵. Los linderos entre la vida y la muerte se desvanecen en los versos, y los árboles son componentes propios de estas atmósferas limítrofes, como presencias de un espacio estático, detenido, en el que se funden los tiempos. Pero el modo de enunciarlos se encuentra marcado por un tono dramático,

³³³ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 50.

³³⁴ Eugenio Montejo: *Élegos*, op. cit. p. 31.

³³⁵ *Ibíd.* p. 41.

manifiesto en la elección de las palabras: “sangran en mí las hojas de los árboles”³³⁶.

Ya en *Algunas palabras*, de 1976, el discurso poético se modifica sustancialmente, y los versos dan un giro hacia el tono reflexivo y contemplativo, de igual forma, las imágenes se vuelven más contenidas, más condensadas y el ritmo adquiere una lentitud que será la habitual en todos los libros posteriores. Los árboles aquí ya asientan su sentido de materias ajenas y distantes, que se muestran en los versos sin entregar su secreto, su misterio:

Hablan poco los árboles, se sabe.
Pasan la vida entera meditando
y moviendo sus ramas.³³⁷

Las palabras se organizan desde la imagen apacible de los árboles, que sugieren una forma de dinamismo contenido y concentrado. Al intentar descifrar los signos arbóreos, el poeta escoge designarlos como entidades sin verbo, que al meditar encarnan el símbolo del saber pensado y constante, funcionando dentro de los mecanismos de su discurso como suerte de modelo o ejemplo vital, contrario a las formas veloces de nuestros días.

El árbol, como foco de reflexiones, como punto de inflexión por el que el hombre se define y se contrasta, resurge en *Terredad*, de 1978, el libro que más densamente aspira a entrelazar a los hombres, a los árboles y las ciudades, como en este poema titulado “Los árboles de mi edad”:

³³⁶ *Ibíd.* p. 48.

³³⁷ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, *op. cit.* p. 7.

Los árboles de mi edad
a quienes igualaba de tamaño
ya son más altos que mi cuerpo
y menos solitarios.

El otoño ha venido y se ha vuelto,
nos ha arrastrado en su despojo hasta el vacío,
hasta vernos desnudas las manos,
pero ellos tras su paso se renuevan
y siguen elevándose
mecidos al verdor de sus deseos.³³⁸

El término “terredad”, es un neologismo que cifra poéticamente esta voluntad de integración, como se constata también en el poema del mismo nombre: “Estar aquí por años en la tierra, / con las nubes que lleguen, con los pájaros, suspensos de horas frágiles. [...]Estar aquí en la tierra: no más lejos / que un árbol, no más inexplicables”³³⁹, los versos muestran un estado de conformidad respecto al habitar terrestre, expresan un agradecimiento por el trajinar con lo habitual, y más que nunca se presenta al hombre como huésped y parte esencial de un espacio natural a la vez que cósmico. Pero, además de éste registro lírico de la cotidianidad vital, se acepta con humildad el enigma que supone estar en la tierra, poseer la vida, tal y como la entendemos. Como bien aclara Gomes, respecto a la naturaleza de este término:

La necesidad que siente Montejó de acuñar el neologismo *terredad* poco tiene que ver con un efectismo de vanguardia. No hay palabra que mejor describa un espacio socializado, en contraste con los orbes tanto de lo biológico o físico, ajenos a lo “humano”, como de lo meramente cognoscitivo.³⁴⁰

³³⁸ Eugenio Montejó: *Terredad*, op. cit. p. 54

³³⁹ *Ibíd.* p. 17.

³⁴⁰ Miguel Gomes: “Naturaleza e historia en la poesía de Eugenio Montejó”, *loc. cit.* p. 1007.

Al elaborar esta noción, el poeta construye un código personal en el que se manifiesta su visión conciliadora y unificadora del cosmos, para la que naturaleza-hombre-ciudad, resulta un triángulo referencial que puesto en comunicación, a ratos converge, a ratos impacta, pero señala siempre una relación difícil. También el sentido del neologismo “terredad”, involucra así la verbalización de un deseo que condensa la aspiración de enlazar profundamente la naturaleza como ámbito de lo perdurable, el hombre como fragmento que completa el rompecabezas del cosmos y las ciudades como espacios más amables y a la medida de sus habitantes, todo conjugado en un término nuevo, como nuevo anhela ser el mundo que las palabras del poeta buscan crear.

Así pues, las conexiones que se establecen entre estos factores poéticos son muchas veces conflictivas, pues de la comparación árbol-hombre se constata que el hombre progresa con mayor celeridad hacia su declive, mientras que los árboles “tras su paso se renuevan / y siguen elevándose”. *Trópico absoluto*, de 1982, otorgará continuidad a este diálogo persistente sobre los árboles, su naturaleza, y las diversas reflexiones que propicia su contemplación, como la visible en “La torre del árbol”

Verde es la torre del árbol
y rumorosa su muralla.
El viento sabe que nunca vencerá,
las nubes caen del puente levadizo,
el sol sitia los muros, pero no pasa.
Verde es la fuerza de su torre
y en la tierra imbatible se erige
de la raíz a las altas almenas.³⁴¹

³⁴¹ Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, op. cit. p. 64.

El árbol, como símbolo de fortaleza, complementa la visión precedente del árbol como naturaleza más duradera que el hombre, y a ello se le agrega la cualidad de la fuerza. *Alfabeto del mundo*, de 1986, retomará la idea de árboles enigmáticos, que no se comunican con el hombre y para el que son espacios cerrados: “Quien esta solo y llama / a los árboles desde lejos / inventando sus nombres con un grito, / sabe que al fin ninguno ha de acercarse”³⁴². El cambio de discursividad que apertura *Adiós al siglo XX*, de 1997, revela la profunda conexión entre experiencia y poesía que acontece en esta escritura, por lo que los versos a partir de este libro, giran en torno a acontecimientos como el paso del tiempo y la vejez³⁴³. Y, aunque los elementos referenciales permanecen, sus sentidos se modifican y se matizan al cambiar los pensamientos y las perspectivas, como se observa en “Entre la niebla”

Esto sucede entre la niebla:
al divisarnos los árboles nos siguen,
pero no a quienes somos, ni a nuestra sombra,
siguen los pasos del muchacho que fuimos,
el que ante el mar yace dormido, solitario,
el mismo que levitando reaparece...³⁴⁴

La mezcla de temporalidades mostrada en el texto, licua también las diferentes edades, y por esta suerte de “niebla” onírica, desaparecen las fronteras entre la infancia y la vejez, con lo que los árboles son referentes que acompañan esta nostalgia, funcionan como elementos esenciales de una infancia perdida entre las brumas del pasado que, por mediación de la palabra poética, se enlazan al presente.

³⁴² Eugenio Montejó, *Antología*, op. cit. p. 181

³⁴³ El cambio de siglo supone también para el poeta el tránsito hacia una nueva etapa vital, el comienzo de lo que podría designarse como la segunda mitad de su vida, el arribo a edades posteriores a los cincuenta años.

³⁴⁴ *Ibíd.* p. 181

Los árboles, como los bosques, emergen en estos poemas como expresión de un vínculo insoslayable y conflictivo con un entorno natural diverso y heterogéneo. El simbolismo de “bosque”, hace referencia, según Juan Eduardo Cirlot, a un “lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada, ni cultivada, [y es, así mismo] símbolo de la tierra”³⁴⁵, éste último sentido, el de “símbolo de la tierra”, sería el más próximo a la significación que posee el término en la obra de Montejó, pues forma parte de un conjunto de ideas alusivas a lo terrenal, que suponen la presencia e interacción de diversas entidades y materias dentro de un sistema poético que las comprende como fragmentos en conexión y relación constante.

Desde la perspectiva de Hans Biedermann: “a diferencia del árbol solo, el bosque es un símbolo ampliamente difundido de un modo que, como mundo externo, se contrapone al pequeño cosmos de la tierra roturada. El bosque mismo, como desordenada naturaleza salvaje, se siente como algo misterioso”³⁴⁶, y la oposición bosque-árbol destaca y pone de manifiesto el sentido de conjunto natural más amplio del bosque, su cualidad de naturaleza sin orden, portadora de enigmas, rasgos destacados en los poemas de Eugenio Montejó, pues su naturaleza y el bosque en particular, siempre se integra como orbe del misterio, que funciona según leyes desconocidas para el hombre.

En el bosque, donde es pecado hablar, pasearse,
no poseer raíz, no tener ramas,
¿qué puede hacer un hombre?³⁴⁷

³⁴⁵ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982, p. 102.

³⁴⁶ Hans Biedermann: *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 69.

³⁴⁷ Eugenio Montejó: *Terredad*, op. cit. p.9.

La referencialidad de bosque que emerge de los versos, remite a un universo cerrado, vedado para los humanos, que se adentran en este territorio como extranjeros o como intrusos. La mirada parece también aludir a la expulsión primera del génesis, por el uso del término “pecado”, contenedor de una notoria carga punitiva cristiana, pero es una alusión velada, distante, pues se desarrolla en el poema una línea de fuga del relato cristiano convencional, y se dilata el espectro significante, para abrirlo a un proceso de significación de mayor amplitud, de mayor nivel de abstracción y de más sugestión, en el que cabe la variante mítica³⁴⁸.

El bosque y sus diversos componentes particularizados, se muestran en el discurso de Montejo como presencias que dan forma a un modo de vitalidad contenida, misteriosa, y según lo apuntado por Cirlot, el árbol es uno de los “símbolos esenciales de la tradición”³⁴⁹, lo que conecta profundamente con la apreciación del pasado cultural occidental que es visible en la literatura de este autor, en aspectos tan puntuales como las alusiones a la literatura clásica. Pero también como “vida del cosmos, [...] crecimiento, proliferación, generación y regeneración”³⁵⁰, esta simbología de los árboles se relaciona con la búsqueda del poeta de revelar la conexión entre todas las partes que conforman el cosmos, ya desde un lenguaje cercano y directo, estructurado con un ritmo semejante al de estos mismos referentes arbóreos.

³⁴⁸ El poema también sugiere que la única posibilidad de comunicación entre el hombre y la naturaleza es arribar al bosque despojado de civilización, de ambiciones, en cierta manera, de las vanidades del mundo: entonces, “Verá cómo lo trata el viento, / cómo su ofrenda le llenará las manos”, Eugenio Montejo, *op. cit.* p. 9.

³⁴⁹ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, *op. cit.* p. 77.

³⁵⁰ *Ibíd.*

Por otra parte, el pájaro va a ser la otra pieza clave de esta imago natural montejiense, según Durand, es símbolo de “la ascensión y el vuelo”³⁵¹ y, a su vez, sugiere “un deseo dinámico de elevación, de sublimación”³⁵². Puede entenderse así al pájaro como un símbolo de movimiento en tensión hacia lo amplio, hacia el universo como polo de ubicación y referencialidad humana, aunque no en todos los poemas se reflejará el simbolismo apuntado por Durand.

La presencia de los pájaros en este discurso, supone también la idea que transmite la concepción esotérica de que “los iniciados hablan la lengua de los pájaros”³⁵³, y aunque esta poesía muestre sus cantos como “sellados”, por el carácter secreto que preservan para los hombres, lo cierto es que no dejan de sugerir que el entendimiento de esta “lengua” supone “el conocimiento de los misterios de la naturaleza y el poder de predecir, conocimiento y poder ocultos expresados directamente mediante gritos, cantos o voces de animales”³⁵⁴. Aunque esta sabiduría no se alcanza, subyace a las sonoridades y resulta un componente esencial para la estructuración de una visión de la naturaleza que se plasma como espacio rechazado por las ciudades contemporáneas, y que vendría a sintetizarse en los cantos de pájaros, cigarras y gallos, ausentes de estas urbes, como se verifica en el poema “El último pájaro”, de *Algunas palabras*:

El último pájaro que canta
antes que el bosque se anochezca,
no tiene recuerdo ni esperanza,
no canta para sí, jamás se nombra,

³⁵¹ Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit. p.65.

³⁵² *Ibíd.* p. 123

³⁵³ Pierre Riffard: *Diccionario de esoterismo*, op. cit. p. 231.

³⁵⁴ *Ibíd.* p. 231.

no se refiere a nada.
Quizás en esa hora ya no es pájaro.

A la detonación oscura
con que el árbol se borra del patio
añade un grito seco,
un vidrio tenso con que cae
y se parte.³⁵⁵

La visión de un bosque anochecido forja una atmósfera lúgubre, fantasmal, y el “último pájaro” señala el carácter peregrino, aislado de estos seres que se alejan junto a la naturaleza excluida. A la desaparición del árbol que “se borra del patio”, sigue la del ave que, con su “grito seco”, de “vidrio tenso” se despide junto a las sombras. Pero aquí el pájaro, como luego también la cigarra, es una voz análoga a la del poeta³⁵⁶, por lo que el tono sombrío del texto apunta del mismo modo al carácter solitario del escritor moderno. *Terredad*, de 1978, de nuevo va a mostrar a los pájaros como habitantes negados por las ciudades modernas, como restos de un pasado, de una infancia más cercana a la naturaleza:

Oigo los pájaros afuera,
otros, no los de ayer que ya perdimos,
los nuevos silbos inocentes.
Y no sé si son pájaros,
si alguien que ya no soy los sigue oyendo
a media vida bajo el sol de la tierra.
Quizás es el deseo de retener su voz salvaje
en la mitad de la estación
antes que de los árboles se alejen.³⁵⁷

Los sonidos de aves que se inscriben en las páginas, señalan el paso del tiempo, su transcurrir implacable repleto de pérdidas, y la

³⁵⁵ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 31.

³⁵⁶ Las principales figuras a través de las cuales el poeta cantará su soledad son los pájaros y las cigarras, un ave y un insecto, elementos naturales por medio de los cuales alzaré su voz, pero sobre todo en el caso de los pájaros, se trata de figuras tradicionalmente asociadas a la poesía.

³⁵⁷ “Pájaros”, en Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 10

inocencia que les confiere el poeta, vinculada al deseo y a la voluntad “de retener su voz salvaje”, los revela como signo de una naturaleza que se desvanece, que está siendo destruida, así como también evidencia la necesidad de resguardar ese efímero fragmento natural que se escapa. Con ello, la relación poeta-pájaro aparece investida de un carácter enigmático, común a su visión de lo natural: “he recorrido esta ciudad / de voces extranjeras / sólo para advertir cuánto dependo / de sus cantos, / y cómo sus silbos gota a gota / se mezclan en mi sangre”³⁵⁸, dentro del entorno urbano, hostil, los pájaros funcionarán como nexos esenciales con el origen, con la identidad profunda, con lo más íntimo y terrenal, por ello *Terredad* destaca que “la terredad de un pájaro es su canto, / lo que en su pecho vuelve al mundo / con los ecos de un coro invisible / desde un bosque ya muerto”³⁵⁹. Los dos simbolismos otorgados a los pájaros se encuentran presentes en las representaciones de estos animales, que, por un lado, “como altura simbolizan espiritualidad”³⁶⁰ y por otra parte, poseen también el sentido de mensajeros. Enunciados genéricamente como “pájaros” o puntualmente como azulejos, tordos o gaviotas, funcionan dentro de la poesía de Montejó como formas de lo natural trascendente y, sin embargo poseen, a un mismo tiempo, un hondo sentido de terrenalidad por la sugestión de un pasado borrado. La tensión entre estos significados contrapuestos de lo elevado y lo terrestre, va conformando en el discurso del poeta su comprensión del canto de los pájaros, expresado como sonoridad natural enigmática estrechamente

³⁵⁸ *Ibíd.* p. 42.

³⁵⁹ *Ibíd.* p. 52.

³⁶⁰ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos, op. cit.* pp. 91, 352.

asociada a su ser físico y espiritual, apegado a la tierra y, a la vez, manifestando una voluntad de trascendencia.

Pero no siempre aparece en estos poemas el simbolismo del ave como ascenso, en ocasiones se destacan más sus cualidades terrestres, lo que de ese canto baja al mundo como queja y denuncia de bosques ya muertos. La identidad más profunda del poeta se deja ver en el canto de los pájaros como imagen análoga al escritor, así en *Trópico absoluto*, de 1982, se afirmará: “si vuelvo alguna vez / será por el canto de los pájaros”³⁶¹. *Alfabeto del mundo*, de 1986, intenta también el registro de este canto vital, ahogado entre “torres y edificios”³⁶², y en sus sonidos que se “revelan más que nunca inocentes”³⁶³, se aprecia el contraste con los grises espacios urbanos.

El canto, reaparece una y otra vez en los textos como pregunta, como indagación constante, como sonoridad misteriosa que le habla a la intuición y no a la razón: “¿Quién canta tanto por la voz del pájaro? / ¿Quién nos susurra oculto en su sangre?”³⁶⁴. Tal vez “Canto lacrado”, de *Adiós al siglo XX*, exprese más ajustadamente la esencia del sentido referencial de los pájaros en la poesía de Eugenio Montejo, elaborado en el mismo tono de remembranza y de nostalgia que predomina en sus últimos libros; el poema da cuenta de la compleja significación de los pájaros en su discurso:

No pude separar el pájaro del canto.
Oí murmullos, ráfagas, acordes,
gotas de oráculo amarillo,
cosas indescifrables;

³⁶¹ Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, op. cit. p. 28.

³⁶² Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, op. cit. p. 166.

³⁶³ *Ibíd.*

³⁶⁴ Eugenio Montejo: *Antología*, op. cit. p. 154.

anoté cuanto pude sin espantarlo.
[...]
Lo oí después, lo seguí oyendo muchos días,
otro o el mismo, ya no supe, un canto
lacrado entre los pliegues del aire.³⁶⁵

El uso del tiempo pasado, pone de manifiesto una imposibilidad, una negación: “No pude separar el pájaro del canto”, que expresaría la aceptación³⁶⁶ de una visión limitada, demarcada, por la que también se asume el carácter “indescifrable” de la experiencia; así pues, el canto que se anota permanece “lacrado” , vedado para la comprensión plena. Retorna en este poema el sentido acuñado por el autor que condensa la idea del arraigo a la tierra, y se verifica la percepción de que lo que ata al pájaro al mundo es su canto, su melodía que no entendemos pero en la que se expresa “un bosque ya muerto”. El pájaro montejiño que completa la visión de los bosques distantes y enigmáticos del presente, tierra vedada para el hombre urbano que ya no conoce sus signos, muta posteriormente y se transforma en el insecto: la cigarra que en *Partitura de la cigarra*, de 1999, representa la ejecución de una sonoridad constante en el discurrir de un tiempo que avanza trayendo vejez y muerte.

Pero los pájaros que pueblan la poesía de Montejón son a veces aves que arrastran antiguos significantes, poseedoras de una densidad cultural significativa, como es el caso del tordo de *Partitura de la cigarra*: “pájaro que no lleva pajuelas a su nido / ni ramillas salvajes, / sino finos

³⁶⁵ *Ibíd.* p. 165.

³⁶⁶ Acontece una clara evolución de las significaciones del canto de los pájaros en esta poesía, de sus registros iniciales de una sonoridad constante, el poeta pasa a enunciarlo ahora como un signo mucho tiempo asediado, pero al fin asumido en su misterio, por ello el mensaje que contiene este canto está definitivamente “lacrado”.

hexámetros, / algún papiro indescifrable / y las visiones del sueño presocrático”³⁶⁷, lo cual reafirma el carácter culto de unas referencias naturales, que como apunta Gomes, están “peligrosamente cargadas de cultura”, con lo que se complejiza el sentido, en primera instancia, natural de estas imágenes, siempre señaladoras de un más allá conceptual que les confiere nuevas capas de significación. Como libro dedicado en gran parte a este insecto canoro (análogo al pájaro y a Orfeo en este discurso), *Partitura de la cigarra* retoma la identificación poeta-cantor, por ello la alusión a la música como “partitura”, espacio en que se organizan los sonidos, en el que se inscriben y muestran, el canto de la cigarra le va a servir al autor para reflexionar sobre el paso del tiempo, tan perceptible para el hombre moderno, más consciente que el de cualquier otra época para captarlo en su fuga:

Sin tregua las horas se aceleran
con el ronco clamor de la cigarra.
Miramos pasar el paisaje veloz
sabiendo que no vuelve
y que tampoco nosotros volveremos.³⁶⁸

Para Octavio Paz, nuestra época es “la de la aceleración del tiempo histórico”³⁶⁹, hecho que implica no un avance realmente más rápido de las horas, sino el acontecer de más cosas durante su progreso. Esta concepción del tiempo encuentra su registro en la poesía de Montejo, como obsesión y como percepción angustiosa del paso de los años. El canto de la cigarra le permite al poeta meditar sobre el sonido de los astros, sobre los silencios que deja en el aire el cese de su canto,

³⁶⁷ Eugenio Montejo: *Partitura de la cigarra*, op. cit. p. 12.

³⁶⁸ *Ibíd.* p. 47.

³⁶⁹ Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 23.

sobre los misterios contenidos en su sonoridad, que es a la vez celebración de la vida y señal de su apresurado transcurrir.

Las líneas simbólicas animales que se enuncian dentro de la poesía de Montejo, funcionan casi siempre con significados unívocos³⁷⁰, como es el caso de la figura que lleva el peso de lo humano (el buey), o bien, el control del tiempo (la araña), y por eso no es extraño que la imagen del caballo se relacione con la muerte. El caballo posee una simbología fundamental en la poética montejana y su marcado sentido cultural es evidente desde sus primeros poemas, pues se vincula a la muerte, al inframundo, a la expresión de visiones fantasmales. En *Élegos*, de 1967, se afirma: “los muertos andan bajo tierra a caballo”³⁷¹, como animales circunscritos al espacio del abismo, de las sombras, también los caballos funcionarán como metáforas de lo familiar, como en *Muerte y memoria*, de 1972:

Aquel caballo que mi padre era
y que después no fue, ¿dónde se halla?
Aquellas altas crines de batalla
en donde galopé la tierra entera.³⁷²

El padre, como representación de la fuerza y de la seguridad, coincide con el simbolismo del caballo enunciado por Cirlot, pues es “un antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida”³⁷³, es decir, es la imagen de la continuidad de la vida y de su poder circular. Pero el sujeto poético no sólo entrelaza la figura del padre a la del caballo, sino que la muestra en la acción de recorrer la tierra sobre su cuerpo, en clara

³⁷⁰ Lo cual no quiere decir que no señalen, a su vez, otros matices significantes, además del sentido más evidente.

³⁷¹ Eugenio Montejo: *Elegos*, *op. cit.* p. 5.

³⁷² Eugenio Montejo: *Muerte y memoria*, *op. cit.* p. 40.

³⁷³ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, *op. cit.* p. 110.

referencia a ideas de apoyo o de sostén, y hace énfasis en el carácter heroico: “Aquellas altas crines de batalla”, como cualidad que se otorga al símbolo denotando la exaltación poética de la figura paterna. Para Durand, el caballo se corresponde con la imagen del tiempo, “porque está ligado a los grandes relojes naturales”³⁷⁴, adherencia esta que no se opone a la analogía paterna, sino que más bien la complementa, pues el tono interrogante del poema resulta una suerte de reclamo por la desaparición y por la muerte: “Aquel caballo que mi padre era / y que después no fue, ¿dónde se halla?”, es decir, contiene una queja por el paso del tiempo y por lo que él arrastra y se lleva. *Algunas palabras*, de 1976, en concreto, en el poema titulado “Uccello hoy 6 de agosto”, retomará la figura del caballo para hacer referencia a una imagen infernal, sobre la guerra y la destrucción: “hoy aguarda en el fondo de la cuadra / con los jinetes del Apocalipsis”³⁷⁵. Inspirado en un cuadro de Uccello³⁷⁶, este poema remite a la imagen del caballo presente en este pintor renacentista, el cual representa muchas veces caballos en movimiento de batalla, como es el caso de los visibles en el cuadro titulado “Batalla de San Romano”, por lo que la sugerencia bélica resulta válida, aunque este elemento también se maneja como visión onírica, fantaseo de la imaginación que no desdice su misterio: “iba a palpar el aleteo / de su visión o casi, / el fuego en un caballo blanco!”³⁷⁷; en este verso el signo de

³⁷⁴ Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit. p. 71.

³⁷⁵ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 21.

³⁷⁶ Paolo di Dono (Uccello, Prato, actual Italia, 1397- Venecia 1475), importante pintor que destacó por su manejo de la perspectiva, y en sus obras más relevantes se cuentan “La batalla de San Romano” y “San Jorge y el dragón”. Específicamente está ubicado en el llamado Renacimiento temprano o “Quattrocento”

³⁷⁷ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 73.

exclamación viene a conferirle intensidad a la expresión y la percepción del caballo coincide con los términos manejados para la construcción del símbolo. No obstante, las alusiones a “el fuego” y al color “blanco”, apuntarán hacia nuevas configuraciones significantes, pues acá el animal representa un enigma, que produce “el deseo urgente de anotarlo”³⁷⁸. Reaparece el símbolo en *Trópico absoluto*, de 1982, recuperando su primera sugerencia, la vinculada con la muerte: “Mis mayores van y vienen por mi cuerpo, / son un aire sin aire que sopla del lago, / un galope de sombras que desciende”³⁷⁹, versos en los que se fusionan los límites entre el pasado y el presente, a partir de la visión de unos seres ancestrales que viajan a caballo por un cuerpo, y que se enuncian como sombras galopantes y dinámicas que niegan el fin de la vida, sugiriendo la compleja combinatoria de las existencias en la materia porosa del tiempo.

De manera intermitente, episódica, se encuentra la figura del caballo en esta poesía, casi siempre como asociada a la idea de la muerte, como en el “Pasaporte de otoño” de *Adiós al siglo XX*, de 1997:

Yo soy aquel que ayer no más...
Darío

Soy el mismo de ayer que siempre he sido,
el que llamó a la puerta de setiembre
al ver sus hojas de oro. Y recorrió Manoa
sobre el errante caballo de sus muertos.³⁸⁰

El epígrafe de Rubén Darío, que establece el comienzo de su obra de madurez, coincide con la atmósfera de este libro de despedidas. No es casual tampoco el título del poema “Pasaporte de otoño”, que señala el

³⁷⁸ *Ibíd.*

³⁷⁹ Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, *op. cit.* p. 11.

³⁸⁰ Eugenio Montejo: *Adiós al siglo XX*, Carmona, Sevilla, Palimpsesto, 1992, p. 18.

paso a otra edad, a una estación vital más melancólica y pausada³⁸¹, y en el que el uso del tiempo pasado reafirma la perspectiva de un sujeto que vuelve la vista atrás para recoger sus huellas, y el caballo va funcionar como un símbolo de la muerte que se anuncia. Humberto Cuenca no deja de observar que “el sentimiento de la muerte ha tenido por símbolo en muchos de nuestros poetas la imagen del caballo”³⁸² y destaca, en particular, la visión de esta figura en Carlos Augusto León y José Ramón Medina³⁸³. En León, el caballo claramente indicará su imagen fúnebre, en un lenguaje directo que enuncia la presencia de este animal venido de las temidas sombras: “la muerte es un caballo que llega a nuestra puerta / y comienza a golpear la tierra con sus cascos”³⁸⁴, en gesto de impaciente espera; en Medina, el símbolo trae consigo una memoria mítica que reúne pasado y presente en el espacio poético:

En este espejo lluvioso, [...] sale, de pronto, el viejo rostro que sueña, [...] y cuenta la historia del caballo ciego, habla de la herrumbre de la piedra y el polvo, y lanza, a veces, contra los muros silenciosos el vaho caliente de su corazón, la marea de la vida, el viento familiar de la infancia³⁸⁵.

³⁸¹ Este momento poético se corresponde con la que hemos designado como la tercera etapa del poeta, ya que la primera aglutina a sus primeros tres libros (*Humano Paraíso, Élegos, Muerte y memoria*), la segunda a los cuatro siguientes (*Algunas palabras, Terredad, Trópico absoluto y Alfabeto del mundo*) y la tercera a los restantes.

³⁸² Humberto Cuenca: *Biografía del paisaje*, op. cit. p. 38.

³⁸³ Carlos Augusto León (1914-1997), realizó estudios de ingeniería y de historia y geografía, además perteneció al partido comunista, entre sus obras se cuentan: *El hombre y la estrella* (1965), *Interior hombre* (1968), *El río fértil* (1980). José Ramón Medina (1921) es poeta, jurista y ensayista que ha tenido una amplia y destacada actuación en la vida política y cultural del país, entre sus muchos poemarios se cuentan: *A la sombra de los días* (1953), *La voz profunda* (1954), *En la reciente orilla* (1956), *Memorias y Elegías* (1960) y *Certezas y presagios* (1984).

³⁸⁴ Carlos Augusto León: *El hombre y la estrella*, Caracas, Dirección de cultura UCV, 1965, “Muerte”, p. 246.

³⁸⁵ José Ramón Medina: *Alquimia de los espejos*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, “En este espejo lluvioso”, p. 144.

Acá la imagen del caballo forma parte de un relato de reminiscencias fantásticas, pero también configura una suerte de reflexión sobre el sentido del tiempo.

Así pues, dentro de la simbología animal, la del caballo se reviste de los sentidos más poderosos, ya que el tema de la muerte y el tiempo resulta uno de los más habituales de la creación artística y, habitualmente, se encuentra asociado a esta figura.

Por otra parte, como un nuevo componente de este simbolismo natural, la araña se muestra en los versos de Eugenio Montejó como un ser magnético y poderoso, aunque ubicado en una dimensión espacial distante:

Veloz se mueve la araña que nos teje,
desde su estrella remota,
con impalpables filamentos.³⁸⁶

Aunque Cirlot expresa como triple el simbolismo de la araña: “la capacidad creadora, [...] la araña en su tela [como] símbolo del centro del mundo, [y como] sacrificio continuo”³⁸⁷, consideramos que, en el caso de esta textualidad poética, el animal representa el tiempo y su transcurrir implacable, lo que denota cómo el autor, a ratos, se desvincula de la tradición de pensamiento recibida, y forja sus propias codificaciones y significados, que resultan originales dentro de su sistema poético. Ya la conceptualización dada por Durand posibilita mayores nexos con el imaginario montejiño, pues la señala como símbolo negativo, “hilandera ejemplar y devoradora, que polariza en sí misma todos los misterios

³⁸⁶ Eugenio Montejó: *Tiempo transfigurado*, op. cit. p. 77.

³⁸⁷ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 77.

terribles de la mujer, del animal y de las ataduras”³⁸⁸, la referencia a los hilos hace suponer la presencia de una red superior a lo humano: “veloz se mueve la araña que nos teje”, pero así también la esencia del animal apunta a la construcción de una trampa para aniquilar a su presa, de tal forma que podría significar, a su vez, las ataduras del tiempo.

En lo que respecta a las referencias al buey, acontece que, como en las imágenes del caballo y de la araña, funciona como presencia que lleva sobre sí el peso de lo humano, y viene a articularse como una figura con la cual se establece una relación de dominación, a la vez que de intercambio de saber. Si la araña poseía el tiempo del hombre, el buey carga su peso:

EL BUEY que lleva mis huesos por el mundo,
el que arrastra mi sombra,
uncido a las estrellas, a yugos siderales,
va arando el tiempo, no la tierra,³⁸⁹

Tanto la araña como el buey son elementos colocados en la dimensión más amplia del cosmos, y se relacionan con el ser humano desde orbes de dominación: la araña teje su destino, posee sus horas; el buey continúa la función que le ha sido otorgada milenariamente por las distintas sociedades, es decir, lleva al hombre por la tierra, ahora más difusa, pero no menos cierta, del tiempo. Según afirma Cirlot, el buey es un “símbolo de las fuerzas cósmicas, [y también] un símbolo de sacrificio, sufrimiento, paciencia y trabajo”³⁹⁰, características todas halladas en el buey montejiño que, en algunos aspectos, continúa las líneas de sentido

³⁸⁸ Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit. p. 300.

³⁸⁹ Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, op. cit. p.208.

³⁹⁰ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 104.

convencionales y, en otros, se separa de estos puntos significantes para iniciar nuevas errancias.

Otro referente fundamental de esta urdimbre poética natural, van a ser los ríos, como sentidos fundados en la percepción de Heráclito³⁹¹, alusivos al paso del tiempo, pues se afirma que las aguas de los ríos son a la vez siempre las mismas y diferentes, tema que también se encontrará presente en las “Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre”³⁹² y, más contemporáneamente, en la literatura de Jorge Luis Borges³⁹³. Dentro de este entorno discursivo, el río complementa el conjunto de símbolos sobre el discurrir temporal en la poesía de Montejó, como el caballo, el buey, o la araña. El primer manejo de este referente se ubica en “Elegía a la muerte de mi hermano Ricardo”, de *Élegos*:

Todos lo amamos, mi madre más que todos,
y en su vientre nos reunimos en un llanto compacto;
desde allí conversamos, como las piedras,
con un río que comienza a pasar.³⁹⁴

El tránsito vital del ser que se ha ido, se nos representa como el fluir de un río, en el que las piedras funcionan como lo que permanece, en

³⁹¹ De los fragmentos que se han preservado de la obra del filósofo presocrático Heráclito, resultan muy populares y conocidos los referidos al dinamismo de la naturaleza, y han sido asociados en innumerables ocasiones al paso del tiempo: “aún los que se bañan en los mismos ríos se bañan en diversas aguas”, aunque a simple vista pueda resultar paradójica, la frase conduce a una compleja percepción sobre las variaciones de la naturaleza y su aspecto siempre aparentemente el mismo y a la vez otro. En Juan David García Bacca: *Los presocráticos*, México, Fondo de Cultura Económica, (1 ed. 1944) 2004, p. 240.

³⁹² Obra maestra de la literatura española del siglo XV, las “Coplas de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre”, apuntan que “Nuestras vidas son los ríos, / que van a dar en la mar, / qu’es el morir;/ allí van los señoríos / derechos a se acabar/ e consumir; / allí los ríos caudales, / allí los otros medianos / e más chicos,/ allegados son yguales/ los que viven por sus manos / e los ricos”, en Jorge Manrique: *Cancionero*, Madrid, Espasa Calpe, 1980, p. 90.

³⁹³ Véanse los poemas “Heráclito”, “Correr o ser” y “Son los ríos”, entre otros muchos que abordan el tema de los ríos heraclitanos. En Jorge Luis Borges: *Obra poética 3*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

³⁹⁴ Eugenio Montejó: *Élegos*, *op. cit.* p. 25.

contraste con el movimiento del agua. No obstante, la significación del símbolo no es estable ni inmóvil en esta poesía y, así, *Muerte y memoria* enuncia el río como fragmento del universo de una infancia que se pierde, junto a los gallos de otros poemas, en el pasado de la memoria: “Noche en que el río de nuestra aldea / suena ya lejos, más lejos que los astros”³⁹⁵, versos en los que la sonoridad revela las huellas de un mundo que se distancia, de una naturaleza que cada vez encuentra menos espacio en las ciudades y que por ende, se percibe para el hombre “más lejos que los astros”. El Orinoco y el Támesis, como ríos singulares y bien delimitados, se mezclan en *Algunas palabras* con la imagen genérica, abstracta, del río y su simbolismo occidental; ambos sentidos concretos y abstractos se entrelazarán en el cuerpo del poema. Así, el río venezolano es también el río del tiempo³⁹⁶:

El Orinoco pasa por mi vida
en una noche de astros ya muy lejos.
Mi juventud se tiende en esa hora
bajo las palmas de la orilla
a contemplar el paso de las pléyades
y no se vuelve a ver. Allí se queda.
[...]
El Orinoco pasa por nosotros
pero su extraña transparencia
algo siempre se lleva.³⁹⁷

Al paisaje de “palmas” objetivas, se anuda la visión de mayor subjetividad del río de la memoria; el tiempo pasado y el tiempo presente se reflejan en el avance de las aguas y, entre lo vivido y lo escrito, se va construyendo un tejido flexible que simboliza las nuevas y también las antiguas conversiones del tiempo. Se intenta enunciar la compleja

³⁹⁵ *Ibíd.* p. 46.

³⁹⁷ “El Orinoco”, en Eugenio Montejo: *Algunas palabras, op. cit.* p. 55.

urdimbre de los días, de la vida humana y sus etapas, dinámicas, como todo lo que existe. Otro río recurrente en esta poesía, además del Orinoco, va a ser el Támesis³⁹⁸, y el poeta edifica su imagen a partir de las resonancias históricas que condensa: “Támesis, río de todas las máscaras, [...] ninguno te conoce / aunque viva mil años”³⁹⁹, referencia que conlleva la simbología del río como cambio, como variación, ya que la línea de segmentariedad vincula la idea de Heráclito a la de Borges, hasta llegar a Montejo. Los contornos de este río reaparecen en *Terredad*, pero ahora designando un espacio ante el cual el sujeto poético se definirá por contraste: “Esta noche soy diurno frente al Támesis, / no voy a bordo en sus vagones, / sigo de pie con el silencio de una palma”⁴⁰⁰; ante la noche londinense y su oscuro río, el sujeto poético ostentará la luz del trópico, “el silencio de una palma”, en un gesto discursivo diferenciador, que podría sugerir el deseo de desmarcar una identidad clara, distinta de la europea. Pero en este mismo libro, la imagen fluvial también se identificará directamente con el hombre, con su devenir, al igual que en la “Elegía a la muerte de mi hermano Ricardo”: “Yo soy mi río, mi claro río que pasa / a tumbos en las piedras”⁴⁰¹; las diversidad de combinatorias significantes asociadas a este referente conectan piedras y ríos, hombres y ríos, como elementos de contraste y de oposición, aunque también, por

³⁹⁸ Este importante río londinense tiene una presencia constante en la literatura de habla inglesa, Charles Dickens, Oscar Wilde y Virginia Woolf lo aluden en sus novelas *Historia de dos ciudades*, *El retrato de Dorian Grey* y *La señora Dalloway*, y poetas románticos como William Blake y William Wordsworth se inspiran en sus aguas en poemas como “London” y “Upon Westminster Bridge”, para más información ver www.artofeurope.com/blake/bla4.htm [31/10/08] y www.online-literatura.com/wordsworth/543/ [31/10/08]

³⁹⁹ *Ibíd.* p. 89.

⁴⁰⁰ Eugenio Montejo: *Terredad*, *op. cit.* p. 31.

⁴⁰¹ *Ibíd.* p. 24.

momentos, de identificación. De esta manera, se relaciona también al río con Bolívar, en el entorno de un espacio imaginario fundado en el país originario:

En el mapa natal que tatuamos en sueño
sobre la piel, las manos, las voces de esta tierra,
Bolívar es el primero de los ríos
que cruzan nuestros campos.⁴⁰²

En su visión del héroe independentista, los contornos reales del personaje se desvanecen para dar paso a una analogía subjetiva, según la cual, su figura surca como un río, como un sentido dinámico y cambiante, todo el ser venezolano. No contrasta así su percepción con el simbolismo enunciado por Cirlot, que afirma que el río muchas veces representa la “fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo”⁴⁰³, pues Montejo juega con este poder creador del héroe, y lo articula a escenarios menos discernibles, como los del espíritu y el imaginario venezolano, que han convertido al hombre histórico en una parte compleja y proteica de su historia pasada y presente. Coincide, a su vez, la enunciación de Bolívar como río, con la simbología expresada por Hans Biedermann del referente, pues según él “el río es aquella agua que no actúa estáticamente como el mar, sino que por su fluir y por sus inundaciones influye persistentemente en la dinámica y en la división del tiempo”⁴⁰⁴, y en el caso de los versos de Montejo, asistimos a la manifestación de un personaje cuya historia ha trascendido e influido en hombres y generaciones distantes de su tiempo histórico. Así pues, resulta una figura

⁴⁰² Eugenio Montejo: *Antología, op. cit.* p. 77. En este poema se observa con toda claridad la percepción de conjunto que maneja el poeta sobre la imagen de la naturaleza, pues el ser humano se expresa como naturaleza compuesta de campos y ríos, es decir, la completa fusión entre hombre y paisaje.

⁴⁰³ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos, op. cit.* p. 389.

⁴⁰⁴ Hans Biedermann: *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 397.

poseedora de una resonancia simbólica que traspasa linderos temporales, y alrededor de la cual se han urdido los más diversos y, a veces, contrapuestos discursos.

Como río vinculado a la identidad, el Orinoco se muestra también como parte de un espacio tropical, pero que no se distancia del sentido de tiempo que transcurre, como en “Yo también soy Orinoco” de *Trópico absoluto*:

Yo también soy Orinoco,
ha poblado mis venas su rumor milenario,
por donde viajo llevo su extenso horizonte
doblado en mis valijas,
[...]
Puedo dormir muy lejos
pero al soñar me reconozco
el más fraterno de todos sus guijarros.
[...]
El sentimiento de estar en el mundo
siempre de paso,
de irme rodando en los días y las horas
sin pedir una gota de más o de menos
se lo debo a sus ondas,⁴⁰⁵

El río venezolano emerge de los versos como imagen palpable de la pertenencia a un espacio, pero a la vez como un símbolo de enseñanza, como un referente por el que se accede a la sabiduría: “El sentimiento de estar en el mundo / siempre de paso, [...] se lo debo a sus ondas”. *Alfabeto del mundo* retoma la imagen del río objeto, diferente del río sujeto de identidad antes visto, y que señala con mayor fuerza al tiempo como lo que arrebató, lo que separa: “¿A dónde huyó mi juventud? Ya no lo sé. / Me ha dejado aquí solo y se fue por el río”⁴⁰⁶; ambos

⁴⁰⁵ Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, op. cit. p. 35.

⁴⁰⁶ Eugenio Montejo: *Antología poética*, op. cit. p. 138.

sentidos se entrelazan en *Adiós al siglo XX*, en el que dos ríos avanzan contiguos en sus versos:

Vagamos lejos con las horas que pasan,
contemplando las nubes al fin de los caminos,
las piedras en la lluvia, los sonidos silvestres,
como dos lentos ríos uno al lado del otro,
casi siempre en silencio.⁴⁰⁷

Este poema titulado “El tiempo ahora”, expresa el cambio de ritmos al que obliga la edad: “ya no soy joven. Voy despacio”, y al transformarse la perspectiva, se modifica la relación con el entorno; palabra y experiencia se imbrican para revelar el ángulo con el que la vejez matiza las visiones, diálogo éste que se continua en *Partitura de la cigarra*, en una enunciación que apunta las despedidas, las pérdidas, lo que dejamos en los lugares, lo que nos abandona, pues aquí las corrientes de agua son flujos del tiempo que avanza:

LISBOA al partir, ya desde el puente:
quedan atrás, flotando, torres y colinas
sobre el vago temblor del agua errante.
Queda el tiempo también y tanta vida
que entre las viejas piedras de sus calles
dejé al azar de años y días...⁴⁰⁸

El texto se funda en la memoria, entre lo que se vislumbra y lo que no se ve, acontece el desvanecimiento de las experiencias, porque las visiones, al estar sumergidas en una atmósfera de olvido y de pasado, permanecen como una desdibujada película en el recuerdo. No va a ser casual el manejo en el poema de unos puntos suspensivos que sugieren la nostalgia, el proceso de remembranza.

⁴⁰⁷ *Ibíd.* p. 170

⁴⁰⁸ “Visto y no visto”, en Eugenio Montejo: *Partitura de la cigarra*, *op. cit.* p. 14.

Para Consuelo Hernández los ríos en la obra de Montejó, además de ser “parte esencial de su paisaje [...] son metáfora de vida, de lo dinámico no dual, del fluir de la sangre; mientras que las piedras son análogas a los elementos que quedan en la memoria y en el subconsciente”⁴⁰⁹, lectura acertada respecto al poema que analiza, “Yo también soy Orinoco”, pero que no se puede aplicar a las diversas referencialidades fluviales contenidas en su obra, ya que en ocasiones la divergencia en relación con esta lectura es absoluta, como ocurre con “Elegía a la muerte de mi hermano Ricardo”, poema en el que el río que pasa hace referencia a la muerte y las piedras a la vida que permanece. No obstante, coincidimos en la percepción en esta poesía de “ríos [...] que dejan de ser visibles para transformarse en otros espacios”⁴¹⁰, pues aunque se enuncien puntualmente ríos como el Orinoco o el Támesis, sus sentidos geográficos se diluyen para dar paso a otras significaciones de carácter netamente subjetivo.

En otros dos poetas, uno de talla latinoamericana, Pablo Neruda (1904-1973) y otro de altura nacional, Juan Liscano (1915-2001), podemos seguir la huella del río Orinoco como afluente literario. Su presencia en la poesía de Neruda no podía aparecer en otro libro que no fuese *Canto general*, obra de hondo aliento en la que se organizan las visiones de una América Hispana definida por su naturaleza excesiva, torrencial, abigarrada. Mapa poético y natural del territorio latinoamericano, el *Canto general* irá revelando, a través de un lenguaje

⁴⁰⁹ Consuelo Hernández: “La arquitectura poética de Eugenio Montejó”, (1993) en *Inti Revista de Literatura Hispánica*, nº 37-38, p. 135.

⁴¹⁰ *Ibíd.*

también desencadenado y abundante, los espacios, los contornos de un ámbito geográfico que se confunde sintéticamente con la reescritura del origen, no en vano la voz poética afirmará en “Amor América 1400”: “Yo estoy aquí para contar la historia”⁴¹¹. Uno a uno los grandes ríos nutricios hacen su aparición, cósmicos y primigenios, estrechamente asociados con la idea del tiempo, como señala Guillermo Sucre: “Lo que tiende a dominar en su experiencia poética es la memoria como búsqueda de un tiempo pasado”⁴¹², por lo que definirá a Neruda como un poeta adánico. No resulta casual que al comienzo del *Canto general* aparezcan ríos, analogados a las corrientes sanguíneas de la tierra, en los que la voz poética anhela regresar al instante genésico del nacimiento: “Orinoco, déjame en tus márgenes / de aquella hora sin hora: déjame como entonces ir desnudo, / entrar en tus tinieblas bautismales”⁴¹³. Prima, de este modo, la figuración del río Orinoco como corriente madre de donde surgirá el cuerpo de los hombres, la vida, en concordancia con lo antes apuntado por Sucre, de un tiempo expresado como fuerza creadora de la naturaleza y el cosmos. Poeta de lo terrestre y del cuerpo, el río que se enuncia en *Canto general* es una sustancia del comienzo, equiparable a “una silenciosa madre de arcilla”⁴¹⁴. Para Emir Rodríguez Monegal este canto pertenece a la poesía social del chileno, (claramente diferenciada de su libro surrealista *Residencia en la tierra*) y en él, Neruda “se propone

⁴¹¹ Pablo Neruda: *Canto General*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 3.

⁴¹² Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia*, op. cit. p. 389.

⁴¹³ Pablo Neruda: *Canto General*, op. cit. p. 10.

⁴¹⁴ *Ibíd.* p. 10.

una interpretación histórica y política de América”⁴¹⁵, por lo que posee también un claro tono profético.

Juan Liscano, por su parte, en el poemario *Nuevo Mundo Orinoco* (1959), conforma un constructo escriturario de contornos semejantes al realizado previamente por Neruda, en el sentido de que se intenta recrear un origen, que en este caso se percibe negado: “Dije maíz. Generaciones de indios fueron rescatados del olvido.”⁴¹⁶. Bajo la idea del poder generador de la palabra poética, el sujeto que enuncia, nombra palabras claves que traen al presente, dentro del entorno ritual del poema, lo nombrado. Naturaleza y mitos americanos se imbrican en los versos de este libro, elaborados en un lenguaje de claro tono profético, chamánico, análogo al manejado por el poeta chileno en su *Canto general*. El poema que le da título al libro evoca los viajes de Colón e imagina la visión que éste tuvo al alcanzar las costas de la desembocadura del Orinoco, primándose la percepción de paraíso terrenal. En el poema de Liscano se desarrolla el acontecimiento desde un punto de vista mítico y a la vez histórico, a través de ciertas imágenes, como las que se presentan en el siguiente verso: “se golpea de pronto contra el muro del tiempo/ [...] Naufraga un cielo mientras otro asciende”⁴¹⁷, a continuación se anuncia lo que viene, el lenguaje metafórico va generando una atmósfera de posibilidades que se concretan en el hecho de que estos navegantes “Verán amanecer la tierra nueva / cuyos pesados párpados se abrirán

⁴¹⁵ Emir Rodríguez Monegal: *Neruda: el viajero inmóvil*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 314.

⁴¹⁶ Juan Liscano: *Fundaciones, vencimientos y contiendas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 25.

⁴¹⁷ *Ibíd.* p. 33.

entre brumas”⁴¹⁸; lo cual supone un pensamiento de talante etnocentrista, en el sentido de que se alude a una tierra que despierta bajo la mirada de los conquistadores. El río Orinoco emerge de los versos como una feroz corriente de cualidades cósmicas: “Isla de Gracia, orilla afortunada / donde un río solar forma su delta”⁴¹⁹, lo que dibujan las palabras es la faz de un territorio que acaba de surgir a la vida, en coincidencia con la imagen nerudiana de las aguas germinales: “Tierras recién nacidas de las aguas / llanos de soledades y espejismos”⁴²⁰, el espacio natural aparece definido por cualidades terribles, se presenta devorador, ignoto y oscuro: “páramos, cuencas, costas desgarradas”⁴²¹ y concluye la visión del Orinoco con una imagen que lo análoga con las plantas, en su sonoridad y coloración: “El trueno vegetal de aquellas aguas / hasta las costas del levante rueda”⁴²². Tanto el *Canto general* de Neruda, como el *Nuevo Mundo Orinoco* de Liscano son libros que aspiran a enunciar y condensar una amplia densidad histórica y territorial, por lo que la expresión, a pesar de ser poética, tiene un carácter narrativo, no en pocas ocasiones enumerativo, lo que puede señalarse como una debilidad, ya que le resta fuerza a la imagen poética, y los diferencia sustancialmente de la enunciación que posteriormente hará Montejo de unos ríos que, aunque en los tres poetas aluden a un transcurrir temporal y a una identidad, ya no funcionarán como entidades que identifiquen al ser americano, y se decanta por explorar la simbología de la imagen del río desde un plano más cercano a la realidad, por una parte, pero a la vez como corriente

⁴¹⁸ *Ibíd.* p. 34.

⁴¹⁹ *Ibíd.*

⁴²⁰ *Ibíd.* p. 35.

⁴²¹ *Ibíd.*

⁴²² *Ibíd.* p. 36.

que atraviesa una interioridad. No obstante, también entre Liscano y Neruda se establecen claras distancias, en parte por el tono de mayor elevación lírica de Neruda, y sobre todo en el matiz etnocentrista del venezolano, aunque ambos manejen el referente del río Orinoco como agua madre generadora del ser americano, de su naturaleza y de sus habitantes. Montejo por su parte realiza una apropiación más personal, más subjetiva de este río, que pasa a enunciarse como casa o espacio cercano: “al soñar me reconozco el más fraterno de todos sus guijarros”.

Estrechamente vinculada a las abundantes figuraciones del tiempo propias de esta poesía, y no pocas veces a la imagen de los ríos, la simbología de las piedras señalará una polaridad de lo estático e inmóvil ante lo fluido y dinámico, aunque también como en el caso de los ríos, sus significaciones no son siempre las mismas, varían de acuerdo al contexto de sentido en el que se insertan. Como ya se notó en “Elegía a la muerte de mi hermano Ricardo”, la simbología de las piedras aludía al contraste entre lo que vive y lo que permanece, junto a lo que pasa y muere, pero en “Cementerio de Vaugirard”, de *Muerte y memoria* la piedra se muestra como fragmento de degradación, de homenajes mortuorios: “alba de Vaugirard, rincón donde la muerte / es una explosión interminable. Piedras, huesos, retama”⁴²³, las piedras en estos versos sugieren la idea de vestigios, de restos albergados en ese espacio definido por ser el último en recibir la materia humana; “piedras, huesos, retama”, apuntan, por su parte, a elementos de mayor duración dentro del ámbito de lo vivo, pero a la vez señalan el sentido de las piedras como figuras depositarias

⁴²³ Eugenio Montejo: *Antología*, op. cit. p. 52.

de la memoria humana: “Por el tiempo que quede / enseñemos a hablar a las piedras. [...] ellas podrán contar a solas la última historia de la tierra / y recordarnos ante el mar”⁴²⁴, son versos que, de nuevo, revelan la temporalidad vital de la piedra, diferente de la humana, y manifiestan el deseo del poeta de permanecer sobre la tierra, aunque sea a través de la memoria de esos duros minerales.

Otros dos grandes poetas de Hispanoamérica, Octavio Paz y Pablo Neruda, manejan el referente de la piedra asiduamente. En Paz la piedra posee una sustancia simbólica de gran dinamismo, evidente en el conjunto de poemas “Bajo tu clara sombra” de *Libertad bajo palabra* (1935-1957): “pulida claridad de piedra diáfana, / lisa frente de estatua sin memoria”⁴²⁵, en ambas imágenes sucesivas la piedra apunta a una visión de lo absoluto. En este universo de contrastes visuales y tangibles que construye Paz, el elemento se maneja como cualidad de la luz, presente que se yergue en su duración de instante. El tiempo, entonces, está también asociado a la idea de piedra. En otro poema se afirmará: “Dos cuerpos frente a frente / son a veces dos piedras / y la noche desierto”⁴²⁶ y se sugiere la oposición de lo microscópico y lo macroscópico, los cuerpos de los amantes destacan como entidades tangibles, aisladas frente a la vasta inmensidad de la “noche desierto”. En cambio, en el poema “Insomnio”, de *Calamidades y milagros* (1937-1947), se alude al desvelo como un camino de “piedras calcinadas”⁴²⁷, destacándose ahora

⁴²⁴ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 83.

⁴²⁵ Octavio Paz: *Obra poética I. (1935-1970) Obras Completas*. México D. F. Fondo de Cultura Económica, Círculo de Lectores (1 ed. 1996), 2006. “Primavera a la vista”, p. 49.

⁴²⁶ *Ibíd.* “Dos cuerpos”, p. 53.

⁴²⁷ *Ibíd.* p. 62.

el carácter quemante del mineral, planteado como elemento de una atmósfera de desasosiego y pesadumbre. Sin embargo, es sin duda el simbolismo de la muerte el más poderoso significado de la piedra dentro de esta poesía, como se constata en estos versos: “Todo lo que me nombra o que me evoca / yace, ciudad, en ti, signo vacío / en tu pecho de piedra sepultado”⁴²⁸, la ciudad se revela en la palabra poética, como el espacio mortuario que guardará los signos inútiles del hombre, aquí la piedra posee un sentido de estado detenido, de cese de la vida; del mismo modo, este “pecho de piedra” urbano acoge la imagen paradójica de la identidad y de su desaparición espacial. En “La calle”, se destaca una cualidad: “Me levanto y piso con pies ciegos / las piedras mudas y las hojas secas”⁴²⁹, texto en el cual la adjetivación nos guía como el mapa semántico dentro del ámbito imaginario de esa calle en la que el sujeto poético yerra, entre un paisaje aciago de “piedras mudas y hojas secas”. Por último, “Entre la piedra y la flor”, nos muestra, por medio de estos símbolos contrastantes, habituales de la poesía azteca, un tiempo originario que se levanta gracias al poder mítico de la palabra: “Entre la piedra y la flor, el hombre: / el nacimiento que nos lleva a la muerte, / la muerte que nos lleva al nacimiento”⁴³⁰; en el círculo del tiempo las imágenes de la flor y de la piedra enuncian tanto el inicio de la vida como su final, y de nuevo el referente mineral significa la inmovilidad de la muerte. Así pues, podemos afirmar que la piedra en la poesía de Paz es

⁴²⁸ *Ibíd.* “Crepúsculos de la ciudad”, p. 69.

⁴²⁹ *Ibíd.* p. 80.

⁴³⁰ *Ibíd.* p. 40.

fundamentalmente un símbolo mortuario⁴³¹, que por momentos se reviste de sentidos que variarán de acuerdo a las exigencias de cada poema, de tal manera que pueden expresar estabilidad, duración, silencio, camino tortuoso, quemante desvelo, o bien, ser una metáfora del hombre cuando ama.

Para Carlos H. Magis, lo más resaltante de la poesía de Paz es la conjugación magistral de lucidez y hermetismo. Señala que el mexicano comienza a escribir en una atmósfera cultural en la que ya se encontraban agotadas las formulaciones tanto modernistas como vanguardistas (años 30), por lo que su poesía apertura una nueva discursividad, que bebe de las fuentes románticas, simbolistas y surrealistas y que se decanta por hacer coexistir lo paradójico, como sugerencia de la complejidad del mundo y de las relaciones insospechadas que en él se producen. Refiriéndose específicamente a la significación de las piedras y de los minerales en esta poesía, señala que se les alude como emblemas “de una realidad atrozmente enemiga que desnaturaliza al hombre”⁴³², así como también apunta a una figuración del ser humano como “sujeto reducido por sus circunstancias a una segunda naturaleza mezcla de letargo y sed”⁴³³, que de esta manera se análoga

⁴³¹ Podemos aludir, en particular, a dos versos del apartado “Bajo tu clara sombra”, perteneciente al libro *Libertad bajo palabra* (1935-1957): “A la roca atado / me volví a dormir. / La vida es la cuerda, / la roca el morir” (“La roca” y “Muere de sed del mar. / Se retuerce, sin nadie, / en su lecho de rocas. / Muere de sed de aire”. (“Frente al mar”, en Octavio Paz: *Obra poética I, 1935-1970, Obras completas edición del autor*, México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 55-57.

⁴³² Carlos H. Magis: *La poesía hermética de Octavio Paz*, México D.F. El Colegio de México, 1970, p. 14.

⁴³³ *Ibíd.* p. 19.

esta “segunda naturaleza” a los reptiles y a las piedras, por su dureza e insensibilidad. El valor que ostenta el símbolo es así negativo.

El concepto de “vivacidad” en el que se apoya Guillermo Sucre para analizar lo característico en Paz, sirve para entender su sentido del instante, de la conciencia temporal en esta poesía:

Escoger el instante –la vivacidad instantánea- no es escoger el placer sino la lucidez: esto es, cobrar conciencia de lo frágil que es toda vivacidad, toda intensidad: por una parte, amenazada por el tiempo; por la otra, amenazada por su propia energía.⁴³⁴

Del mismo modo, afirmará el crítico la identificación del poeta con ciertos referentes que serán frecuentes de su discurso: “A la manera de ciertos pintores (v. g. Braque) que trabajan durante años un mismo tema, Paz los reitera continuamente en su obra: el alto mediodía, inmóvil y cegante, el agua transparente, las piedras que destellan, el soplo del viento, los pájaros”⁴³⁵.

La poesía de Neruda no se distancia, en el uso del simbolismo de la piedra, de la connotación de la muerte, aunque, a su vez, manejará el referente de acuerdo al contexto de sentido necesario en cada texto. El poema 3 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* aludirá a la piedra como imagen de dureza vinculada a la transparencia: “eres tú con tus brazos de piedra transparente”⁴³⁶, con lo que se sugiere la experiencia amorosa como vivencia que aúna la idea de las cadenas y de la libertad. Luego, en *Residencia en la tierra*, el símbolo apuntará un sentido de temporalidad, afín con la visión de la muerte usualmente

⁴³⁴ Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia, op. cit*, p. 210.

⁴³⁵ *Ibíd.* p. 212.

⁴³⁶ Pablo Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Caracas, Biblioteca El Nacional, 2000, p. 22.

asociada al mineral: “Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo, / en su fina materia hay olor a edad”⁴³⁷; en *Residencia en la tierra II*, se mantendrá esta significación de piedra como muerte: “Sólo quiero un descanso de piedras o de lana”⁴³⁸; en otros versos, el elemento forma parte de una composición que sugiere la necesidad de nombrar para que las cosas puedan ser, tal vez en consonancia con la idea de una voz poética rectora que, al nombrar, crea: “debo hablar del suelo que oscurecen las piedras”⁴³⁹, se sugiere la escritura como compromiso, como deber que se impone a unos elegidos. En *España en el corazón*, el mineral apuntará a una visión negativa de los hombres que combaten contra los republicanos, que serán enunciados como “piedras que el cardo seco mordería escupiendo”⁴⁴⁰; por otro lado, en el *Canto general*, el símbolo se mostrará como piedra adivinatoria o profética en la que se anuncia lo que vendrá: “Yo, incásico del légamo, / toqué la piedra y dije: / Quién me espera?”⁴⁴¹, y, posteriormente, en la elaboración del ser americano, en su creación mítica, la voz poética lo asemejará al mineral: “Como la copa de la arcilla era / la raza mineral, el hombre / hecho de piedras y de atmósfera”⁴⁴². Como poeta de la materia lo ha descrito Guillermo Sucre, porque en Neruda la sustancia terrestre de las piedras apunta tanto a la imagen de la muerte como a la de una dureza que puede tener una connotación positiva: transparente, o bien negativa: escupida, y también profética. Entre los primeros críticos que descubren

⁴³⁷ Pablo Neruda: *Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 17.

⁴³⁸ *Ibíd.* “Walking around”, p. 85.

⁴³⁹ *Ibíd.* “No hay olvido”, p. 91.

⁴⁴⁰ *Ibíd.* p. 100.

⁴⁴¹ *Ibíd.* p. 116.

⁴⁴² *Ibíd.* “Los hombres”, p. 120.

el valor de la poesía de Neruda para el mundo, se encuentra Amado Alonso. Basándose fundamentalmente en los tres libros que componen *Residencia en la tierra*, el español se aboca a iluminar una poesía que percibe como oscura y fragmentaria. Respecto a la particular nomenclatura simbólica del chileno, Alonso señala que las piedras se manejarán en su poesía como valores positivos de lo elemental del mundo, de las materias primigenias. Las piedras así, se muestran en sus versos como símbolos de lo elemental y puro, valores que apuntan a una simplicidad segura y primordial: “Mirad lo concreto y resistente del peso mineral”⁴⁴³, no en vano la adjetivación de los poemas antes enunciados delimita en varias ocasiones una percepción positiva: “piedra transparente”, “fina materia”.

Sin duda, la referencia constante de Montejó a las piedras, está enlazada con la idea de lo perdurable, en alusión al carácter de inmutabilidad y eternidad asociado a este mineral. Por ello, su expresión del elemento demuestra la concordancia con sus diversas simbologías, según Biedermann la piedra posee “el sello de lo perdurable e imperecedero, es en muchas culturas símbolo del poder divino”⁴⁴⁴, y va a ser desde el contraste con lo humano, que elabore el autor sus versos:

Adora a tu ciudad, pero no mucho tiempo,
olvida el tacto de sus piedras,
sé gentil a tu paso y prosigue de largo.⁴⁴⁵

El hombre se representa como un frágil fragmento dentro de las temporalidades de la tierra, y sobre todo dentro de los espacios urbanos,

⁴⁴³ Amado Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 251.

⁴⁴⁴ Hans Biedermann: *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 372.

⁴⁴⁵ Eugenio Montejó: *Tiempo transfigurado*, op. cit. p. 48.

observados como entidades más duraderas e incesantes. Desde la perspectiva de Cirlot, la piedra es “lo contrario de lo biológico, sometido a las leyes del cambio, la decrepitud y la muerte”⁴⁴⁶, por lo que la oposición entre el hombre fugaz y la piedra perpetua resulta una de las imágenes recurrentes en el interior del sistema poético montejiano, como polaridad sugerente y poderosa. *Terredad* fusiona los varios sentidos del símbolo en el poema “Piedras”:

Las piedras intactas en el río,
absortas en la orilla,
sentadas a solas, conversando.
Las piedras más profundas que la infancia
y de más sólido paisaje.
Siguen allí cerca del pozo, nada las mueve,
y al acercarnos
alzan los rostros renegridos, se demudan
pero ya no nos reconocen,
¡hay que hablarles tan alto!⁴⁴⁷

La humanización de las piedras resulta una operación semejante al animismo ya antes manifiesto en los diálogos de los árboles. Estos elementos, como los otros, hablan entre sí, pero ya no “reconocen” al hombre, han roto su vínculo con lo humano, con lo que pudiese subyacer a esta idea la antigua concepción de la mitología occidental sobre una edad de oro en la que hubo “concordia entre el hombre y la naturaleza”⁴⁴⁸, y el poema muestra este mundo ya separado de lo natural, en el que las piedras continúan revelando su solidez, su permanencia, aunque no reconozcan al hombre, como impasibles observadoras de un tiempo desconocido y distante. En este mismo libro, la piedra funciona también

⁴⁴⁶ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, op. cit. p. 362.

⁴⁴⁷ Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 48.

⁴⁴⁸ Octavio Paz: *Los hijos del limo*, op. cit. p. 48.

como símbolo de identidad, que asimila la materia humana y puede ser modelada: “Quita a la piedra que soy / lo que le sobra, / martilla, esculpe, talla”⁴⁴⁹, pero alude a la conformación de una coraza o endurecimiento necesario para poder habitar las ciudades modernas:

En esta ciudad soy una piedra;
me he plegado a sus muros seriales, opresivos,
de silencios geométricos.

[...]

Giran los días y permanezco inmóvil,
todavía escucho latir el corazón,
tenaz, a la velocidad de la materia,
y hasta la arena que cae de la memoria,
pero ya sólo siento que no siento.⁴⁵⁰

La analogía de la piedra como referente de insensibilidad y de inmovilidad, se relaciona con la crítica a unos espacios urbanos dominados por líneas rígidas, encerrados en una semejanza que niega la creatividad, pues la ciudad, en el poema, parece cercar al individuo, y lo revela como un ser carente de sensaciones, profundamente deshumanizado. Esta idea emerge también en *Alfabeto del mundo*: “Leo en las piedras un oscuro sollozo, / ecos ahogados en torres y edificios”⁴⁵¹, en el que la asimilación de los rasgos de la piedra con el hombre continúa funcionando en estos versos, y el eco de lo natural pugna por salir entre “torres y edificios”. Esta identificación seguirá imperando en la visión del mineral presente en *Adiós al siglo XX*, pero unida ahora a la idea proteica y tenaz del paso del tiempo: “Mudó mi rostro, el tiempo de mi rostro, / pero continué impávido en el centro / con el desamparo de una estatua / que

⁴⁴⁹ Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 53.

⁴⁵⁰ Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, op. cit. p. 45.

⁴⁵¹ *Ibíd.* p. 139.

ignora las grietas de sus piedras”⁴⁵², la imagen de la piedra sugiere el proceso inevitable de la degradación humana producida por la erosión de los años, así como la inmovilidad del mineral. Su insensibilidad, en suma, apunta a su similitud con las estatuas. Se sugiere así, la permanencia de una esencia invisible, inmutable dentro del cuerpo “que ignora las grietas de sus piedras”. La imagen de la piedra alude también, en esta poesía, a la solidez propia de su naturaleza. Esta materialidad forma parte de otros elementos en esta imago: de la tierra, de los árboles, de las cigarras, por ello el canto de este insecto se mezcla con las piedras, en un gesto armónico y de conexión:

Allá a lo lejos suena el canto verde,
allá a lo lejos sigo oyendo mi nombre
en esa voz que sale del fondo de la tierra
y atraviesa el cuerpo del insecto que canta,
la voz que torna más rumoroso el viento
y más compactas las piedras del paisaje.⁴⁵³

En conclusión, el carácter caleidoscópico de los múltiples registros de este elemento en la obra de Montejo, en líneas generales, muestra una concordancia con los rasgos simbólicos asignados a la piedra: dureza, inmovilidad y permanencia, aunque, a ratos, se desarrollen líneas de fuga de estos sentidos en los que se apunta a una identidad que puede cambiar y transformarse.

Así, pues, los símbolos naturales en este discurso se revisten de sentidos diversos y muchas veces paradójicos, pero que siempre evidencian una concordancia con el corpus significativo planteado en cada texto, y se enlazan por una obsesión temporal que les impone un sello

⁴⁵² *Ibíd.* p. 161.

⁴⁵³ Eugenio Montejo: *Partitura de la cigarra*, *op. cit.* pp. 58-59.

común a través de las obras y de los versos, más allá de la multiformidad de figuras e imágenes.

1.3.3. El conflicto campo-ciudad

El sentido de lo que se ha designado como los misterios naturales en el entorno de esta poesía, no puede ser entendido sin percibirlo desde el enfrentamiento planteado con las ciudades modernas y sus ritmos de velocidades vertiginosas, en contraste con la cadencia más pausada y contemplativa que el escritor conserva de las ciudades de su infancia. Ambos cabos son los extremos visibles de la difícil relación de Eugenio Montejo con el espíritu veloz y utilitario de los tiempos presentes y sus espacios forjados a imagen y semejanza de estos valores neoliberales, sitios eminentemente urbanos, por lo que de esta percepción conflictiva emergerá en sus versos un espacio natural sociabilizado que se alía de modo indisoluble a un espacio urbano imaginado, ideal. Como una nueva reformulación del conflicto campo-ciudad, visto ahora desde las coordenadas que el final del siglo XX posibilita, frente al vacío y la esterilidad serial⁴⁵⁴ de muchas ciudades contemporáneas, la naturaleza se propone en esta escritura como un enigma con el que en otros tiempos

⁴⁵⁴ Nos referimos a la fisonomía común de las ciudades contemporáneas: los centros comerciales, el predominio de edificios, los aeropuertos, las autopistas, los comercios que abarcan grandes superficies, aspecto que contribuye a generar una sensación de semejanza en ciudades muchas veces distantes espacialmente, consecuencia tal vez del proceso de globalización que acontece no sólo en el ámbito de la información.

(la mítica edad de oro⁴⁵⁵), hubo una conexión que se anhela recuperar. En el capítulo XI de *El Quijote*, se narra cómo después de compartir el caballero con unos cabreros la cena, debido a la observación de unas bellotas, inicia una disertación sobre la Edad Dorada: “Dichosa edad y siglos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, [...] porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de ‘tuyo’ y ‘mío’⁴⁵⁶, así, todo lo que el hombre necesitaba lo ofrendaba la naturaleza, y todo era paz, amistad y concordia. También Octavio Paz apunta que “el tiempo primordial modelo de todos los tiempos, la era de la concordia entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y los hombres, se llama en Occidente la edad de oro”⁴⁵⁷, tanto para Cervantes como para Paz, luego de esta época breve y dichosa que se remonta a una antigüedad indeterminada, sobrevienen los días de dispersión y corrupción, que como apunta Don Quijote, justifican la aparición de caballeros andantes que deben defender, socorrer y amparar a los desvalidos.

En Montejo, la palabra poética fundará imaginariamente ciudades más humanas, en las que el paisaje no sea desplazado sino más bien integrado como elemento indispensable y necesario de urbes deseadas a la medida de sus habitantes, también en clara consonancia con las ideas ecológicas que el escritor comparte. El proceso vertiginoso de cambio y

⁴⁵⁵ De la Edad de Oro hablan Hesíodo en *Los trabajos y los días*, Ovidio en *Las metamorfosis* y hasta Cervantes en *El Quijote*. En todos los casos se alude a un tiempo definido como la primera edad del hombre, en la que vivían como dioses en medio de una eterna primavera en la que la naturaleza las prodigaba sin esfuerzo sus bienes. De esto habla Isaac J. Pardo en el primer capítulo de *Fuegos bajo el agua, la invención de utopía*, op. cit.

⁴⁵⁶ Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, Ediciones del IV centenario (RAE), 2004. p. 97.

⁴⁵⁷ Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 28.

de modernización que afectó físicamente las ciudades durante el siglo XX, y que significó también un cambio en el estilo de vida y los valores de los ciudadanos, se plantea en la poesía del venezolano como un impulso que dirige de nuevo la vista hacia una tradición desplazada que engloba una idea de naturaleza y de ciudad acorde con el ser humano. Por ello el autor afirma que:

Siempre he creído que la poesía se alimenta de los espacios humanizados de la ciudad. Los defiende, los genera, los necesita. Ahora bien, ocurre que ya casi no quedan ciudades, ya no quedan urbes que crezcan con el hombre como medida. La única medida de nuestra época es el automóvil. El hombre vive hoy en un espacio ajeno⁴⁵⁸.

Desde ese lugar que se percibe hostil, el escritor reorganizará las partes de lo urbano, de lo humano y de lo natural, hasta lograr un constructo discursivo en el que se visualizan tensiones, pero en el que la naturaleza incide con su carga de misterio. La ciudad, a veces, se planteará como espacio ajeno y, otras, con las formas que el deseo del autor le otorga, y el hombre estará presente en una conexión imaginada y deseada cercana con estos elementos.

Apunta José Luis Romero, que las ciudades latinoamericanas se crean en el siglo XVI “como una proyección del mundo europeo, mercantil y burgués”⁴⁵⁹, y tenían todas unas funciones muy específicas establecidas por la política colonial española: unas fueron ciudades portuarias, otras reductos militares, otras ciudades mineras y otras emporios mercantiles. Estas primeras ciudades, designadas por Romero como “hidalgas”, se fundan con el imperativo de ser fuertes que defendieran de los

⁴⁵⁸ Laura Antillano: “Entrevista a Eugenio Montejo” en *La palmera luminosa*, op. cit. p. 85.

⁴⁵⁹ José Luis Romero: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001. p. 9.

alzamientos indígenas y de ataques de piratas y de corsarios, y, en ellas, se demarcaron claramente los grupos privilegiados de los no privilegiados, los señores, de las castas sometidas. No obstante, esta supuesta hidalguía nunca lo fue completamente en la práctica, ya que el propósito primario de estos grupos fundacionales “era la riqueza, única vía para su ascenso social”⁴⁶⁰. Justamente va a ser el dinero, la actividad comercial, la que creará las condiciones para que se relacionen más estrechamente las diversas clases sociales y, particularmente, los mestizos van a ir minando el estatismo de la sociedad barroca latinoamericana. Estas primeras urbes se organizaron a partir de una plaza mayor, alrededor de la cual se establecía el cabildo, en muchas ocasiones una fuente, las casas privadas de los principales, los edificios públicos, las iglesias y los conventos, casi siempre de estilo barroco, herreriano, a veces isabelino, y ya, al final, de un barroco mestizo. Para Romero, la emergencia de un barroco mestizo señalará la crisis de la sociedad barroca: “una clase alta hispánica que tolera una virgen morena está anunciando que ha asimilado algunos elementos de las culturas vernáculas: las comidas, los bailes y las canciones, el vestido.”⁴⁶¹ Se inicia así, la pugna entre criollos y peninsulares por el poder, que desembocará en las guerras de independencia, y la participación del mundo rural en estas guerras será un factor primordial para la definición de una identidad que producirá, a su vez, una ruralización de la ciudad, evidente en el movimiento criollista, pero que también generará que los hábitos y costumbres urbanas pasen al campo. Para las burguesías

⁴⁶⁰ *Ibíd.* p. 74.

⁴⁶¹ *Ibíd.* p. 107.

criollas, ilustradas y reformistas, la agricultura y el comercio serán sus principales motores de cambio y de progreso. Pero ya la ciudad patricia, regida por los hijos o nietos de los hombres que lucharon por la independencia, verá cambios más notorios en su fisonomía: “transformaciones que hacían irreconocible una ciudad en veinte años”⁴⁶². La reacción literaria, frente al veloz proceso de modernización que se verifica entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, sobre todo en las ciudades latinoamericanas, ya que estos mismos cambios ocurrieron en Europa y Norteamérica de manera más coherente con el pasado, genera textos como el de “Fundación mítica de Buenos Aires”⁴⁶³, de Jorge Luis Borges, en el que el espacio, la ciudad de la infancia, se fosiliza por medio de la escritura en un gesto de rechazo a la ciudad moderna, que va a significar el desarraigo. Estas modificaciones, que se inician aproximadamente en 1880, tienen como modelo las grandes ciudades europeas, fundamentalmente el París de Haussman, con sus anchas avenidas y bulevares. No obstante, estas reformas no acontecen de igual manera en las ciudades grandes que en las pequeñas, porque en estas últimas, la fisonomía no sufrirá cambios significativos. Fábricas, edificios y avenidas, junto a una creciente población urbana, aumentada por las migraciones rurales y la inmigración, le conferirán a las ciudades latinoamericanas el tono de despersonalización de las grandes ciudades del mundo, así “la demolición de lo viejo para dar paso a un nuevo

⁴⁶² *Ibíd.* p. 247.

⁴⁶³ Jorge Luis Borges: *Obras completas, vol. 1*, Barcelona, Círculo de lectores, 1992, p. 103.

trazado urbano y a una nueva arquitectura [...] se transformó en una aspiración que parecía resumir el supremo triunfo del progreso”⁴⁶⁴.

Para el arquitecto Marco Negrón, el topos de la condena a la ciudad tiene su origen en relatos tan antiguos como los de “la corrupción de Sodoma y Gomorra o la confusión de Babel”⁴⁶⁵, pero concretamente, y abordando el caso de las ciudades venezolanas y entre ellas, fundamentalmente, Caracas, ésta se vio modificada por el oleaje de modernización funcionalista puesto en marcha desde 1936 y que alcanza sus cotas más elevadas en las décadas de 1950 y 1960. Apunta así Negrón, que “el movimiento de la arquitectura moderna –aquel nacido entre las dos guerras mundiales- no tenía el menor empacho en hacer tabla rasa del pasado urbano y arquitectónico”⁴⁶⁶, por lo que supuso la desaparición de espacios que luego la literatura denunciará con tristeza y nostalgia. Dicho “programa del movimiento moderno, [...] define sus prioridades en función de las necesidades del ciudadano común, [...] Ese enfoque ejerció una influencia relevante en un momento crucial de la evolución de las ciudades venezolanas y de Caracas en particular, marcándola de manera irreversible”⁴⁶⁷. Por tanto, no puede Negrón dejar de señalar que las mutaciones aceleradas han marcado la fisonomía de Caracas, pues ésta, “como muchas otras ciudades americanas, ha ido creciendo sobre sí misma, demoliendo las edificaciones más antiguas y construyendo las nuevas sobre sus ruinas sin siquiera preguntarse por el

⁴⁶⁴ José Luis Romero: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, op. cit. p. 275.

⁴⁶⁵ Marco Negrón: *La cosa humana por excelencia: Controversias sobre la ciudad*, Caracas, Fundación para la cultura urbana, 2004, p. 69.

⁴⁶⁶ *Ibíd.* p. 146.

⁴⁶⁷ *Ibíd.* p. 148.

valor de lo desaparecido”⁴⁶⁸, lo que, por supuesto, ha tenido como consecuencia que se “ha ido perdiendo una memoria colectiva y una importante seña de identidad”⁴⁶⁹, situación visible en muchos poemas de Eugenio Montejo⁴⁷⁰. La aspiración que se pone en evidencia en su discurso, es la antes enunciada urgencia por generar espacios urbanos que tengan al hombre como medida y que, por ende, conserven la memoria histórica. Como apunta Negrón, se busca construir “una vida y un tejido urbanos capaces de recuperar la escala humana que a la metrópoli contemporánea tanto pareciera costarle encontrar”⁴⁷¹. Montejo parece coincidir con este ángulo de pensamiento sobre las ciudades, y edifica, desde la poesía, la ciudad que desea, una locación imaginaria en la que se entremezclan fragmentos de su infancia, pero también de lo que considera valioso y necesario de su presente:

 Escribo para fundar una ciudad
 donde las piedras tengan nombres propios
 y el sol las llame siempre
 al alba, despertándolas.
 Quiero elevarla junto al río
 que llevo y que me lleva
 para que a su rumor crezca el paisaje.
 Mido planos, niveles, geometrías,
 construyo andamios sólidos,
 quiero que el odio sea convexo
 y el amor cóncavo y exacto.
 [.....]
 Una ciudad poblada de deseos
 donde encuentre su techo el que pase
 y la recorra hasta la muerte

⁴⁶⁸ *Ibíd.* p. 159.

⁴⁶⁹ *Ibíd.*

⁴⁷⁰ Sobre la presencia de la ciudad en la literatura venezolana, véase, de Arturo Almandoz: *La ciudad en el imaginario venezolano, Tomos I y II*, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2004, así como los trabajos “El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana” de Miguel Gómez y “Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década”, de Susana Rotker, en Julio Ortega (comp.) *Venezuela: fin de siglo*. Caracas, La Casa de Bello, 1993.

⁴⁷¹ *Ibíd.* p. 150.

o más tarde tal vez entre el viento fantasma
sin que ya nada lo destierre.⁴⁷²

De la lectura en negativo del poema, se descubren las carencias que el sujeto poético manifiesta, pues de la aspiración de “fundar una ciudad / donde las piedras tengan nombres propios”, se infieren ciudades impersonales, en las que todos es “nadie”, ciudades que borran a sus habitantes al convertirlos en números, estadísticas. Pero no es casual la referencia a las piedras, pues señala Durand que son símbolos de “la estabilidad⁴⁷³ en oposición a la inestabilidad interior propia del ser urbano, y, en cambio, el río, desde su enunciación por Heráclito, persiste como figura del paso del tiempo; por ello, Montejo afirma “quiero elevarla junto al río / que llevo y que me lleva”.

No se trata exactamente, como afirma Rivera, de una operación literaria en la que “la escritura vuelve a fundar la ciudad perdida⁴⁷⁴”, sino, más bien, de un proceso más complejo en el que se engarzan líneas de territorialización del pasado, con líneas de fuga del sueño o del deseo, es decir, combinatorias de lo conocido con lo imaginado, por las que el autor busca rescatar la identificación del hombre antiguo con sus ciudades, pero desde las pulsiones que le impone el presente, del que no se puede desligar completamente, a pesar del rechazo que le inspiran: “cuando uno se asoma a las grandes metrópolis de hoy, la visión no puede ser la que tuvo el hombre de la ciudad antigua. Ahora se le escapa. Vivimos la era de después de los dioses y de después de las ciudades⁴⁷⁵”. En el escritor,

⁴⁷² Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 61.

⁴⁷³ Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, op. cit. p. 324.

⁴⁷⁴ Francisco Rivera: *Entre el silencio y la palabra*, op. cit. p. 56.

⁴⁷⁵ Javier Rodríguez Marcos: “Siempre necesitamos decir de nuevo las palabras de amor”,(referido al libro *Papiros amorosos* de Eugenio Montejo) en

confluye su mirada parcial de hombre finito, circunscrito a unas circunstancias y dueño de una porción limitada de tiempo vital sobre la tierra, con la más extensa de hombre histórico, que comparte un pasado más amplio que el propio con la humanidad, y de este cuestionamiento a la vez que distanciación de las ciudades, que se puede percibir como un estado de relativa conflictividad con el mundo inmediato, surgirá el intento de reconstruir, por medio de la palabra poética, el vínculo espiritual que compartía el antiguo morador griego con sus ciudades.

Pero no siempre la ciudad aparece en esta obra como elemento hostil y negativo. *Algunas palabras*, de 1976, muestra en “Nocturno” la mirada de una ciudad más amable, más cercana, con la que se interactúa, y sobre la que se impone el tono musical del título, apuntando a un estado interior melancólico y subjetivo:

Noche de compasiva geometría
donde los ecos van y vuelven
entre edificios rectos.
Cruzan pasos sonámbulos
por calles que se cortan
oblicuas, en espejo.
Los últimos taxis llevan sombras.
Mudos televisores fosforecen.
Las palabras que flotan en el aire
con murmullos de vidrio
a esta hora son peces.⁴⁷⁶

La comprobación de la relación conflictiva ya antes enunciada, es decir, de una imagen no siempre constante respecto a las ciudades en esta poesía, se observa en este texto, pues se revela el espacio urbano a partir de una serie de imágenes dinámicas que se aíslan por el uso del

<http://www.elpais.es/suple/babelia/articulo.html?xref=20020622elpbabnar>
[20/05/2004]

⁴⁷⁶ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 29

punto y aparte, y que permiten la conformación de una sucesión de instantáneas llenas de luz y de cálida contemplación, con lo que el uso de la adjetivación, nuevamente, matizará y delinearé la atmósfera creada: “compasiva geometría”, “pasos sonámbulos”, “televisores” que “fosforecen”. No obstante, en sus versos será más habitual la percepción de una ciudad que incide dolorosamente en el hombre, por ejemplo cuando muda su faz, hecho tan común de las ciudades modernas, como ya hemos visto en Negrón:

Están demoliendo la ciudad
donde tanto viví,
donde al final, sin percatarme
los ojos se me unieron a sus piedras.
[...]
los amigos crecieron, se mudaron, han muerto.
Se cae, se está cayendo sin espacio
y sin tiempo,
dentro y fuera de mí, por donde vaya,
adonde llegue,
sus calles ceden paso a nuevas avenidas,
los arquitectos miden el futuro,⁴⁷⁷

La imagen de la ciudad que se impone en *Terredad*, de 1978, es negativa, alude a un espacio vinculado con la identidad que desaparece velozmente, pues su demolición sugiere la ruptura violenta con lugares asociados a emociones, a vivencias: “los amigos, crecieron, se mudaron, han muerto”, y, por supuesto, el transcurrir temporal también se plantea estrechamente asociado con estos cambios, por lo que la ciudad sería un elemento análogo al cuerpo, que va siendo erosionado y transformado, movimiento que se percibe trágicamente en los versos: “se cae, se está cayendo sin espacio / y sin tiempo, / dentro y fuera de mí”. Nuevamente “Caracas” enunciará la separación infancia-hombre visualizada en la

⁴⁷⁷ “Están demoliendo la ciudad”, en Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 40.

mutación de la urbe: “Tan altos son los edificios / que ya no se ve nada de mi infancia. Perdí mi patio con sus lentas nubes [...] perdí mi nombre y el sueño de mi casa. [...] Perdí mi sombra y el tacto de sus piedras”⁴⁷⁸, de manera dolorosa se expresa el paso de la Caracas provinciana a la moderna y funcional. El espacio urbano ha cambiado a través de la agresiva modernización a la que hace referencia Marco Negrón, y sustituye con nuevos edificios los espacios familiares, y con el desplazamiento se aleja también la “infancia”, se pierde también la identidad: “perdí mi nombre”, “perdí mi sombra”. El levantamiento de una nueva ciudad viene a borrar al individuo, en este caso habitante de patios “con sus lentas nubes”, de una ciudad poseedora de otros ritmos, opuestos a los actuales. Como continuación de este diálogo sobre ciudades ajenas al hombre, en *Trópico absoluto*, de 1982, se alega: “Adora a tu ciudad, pero no por mucho tiempo, / olvida el tacto de sus piedras, [...] una ciudad no es fiel a un río ni a un árbol, / mucho menos a un hombre”⁴⁷⁹.

En un ensayo realizado por Montejo sobre la ciudad de Lisboa, se puede advertir el elogio de las cualidades particulares que, a su modo de ver, seducen a los que llegan a sus puertos, así como también su valoración personal sobre las ciudades modernas en general:

Cuando las tendencias modernas han uniformado gran parte de los ambientes urbanos borrándoles cualquier trazo distintivo. Su aspecto apacible, su apariencia de otro tiempo, se gana al viajero que procede de otros sitios gobernados por la prisa mecánica y las conductas automáticas.⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ *Ibíd.* p. 55.

⁴⁷⁹ Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, *op. cit.* p. 16.

⁴⁸⁰ Eugenio Montejo: “Las piedras de Lisboa”, en *Vuelta*, (1989), 156, p. 67.

Los rasgos de Lisboa que Montejo destaca son su estilo distintivo y único, frente al aspecto “uniformado” de las ciudades contemporáneas, al igual que su “apariencia de otro tiempo”, en contraste con la de otros “sitios gobernados por la prisa mecánica”. Con lo que se va estructurando desde sus palabras la idea de ciudad como refugio, como espacio personal, como lugar que debiera conjugar el pasado y, por ello, su poesía revelará el ideal urbano como una zona en la que conviven armónicamente los tiempos y las épocas, y en el que las piedras hacen “visibles realidades sentimentales”. Así pues, se vislumbra la ciudad soñada que plasmará la imaginación poética del venezolano, elaborada equilibradamente con materias del pasado, del deseo y de la esperanza.

En otro escritor venezolano, Arturo Uslar Pietri, la visión de una ciudad como Caracas, en la que se opera una acelerada transformación de 1920 en adelante, le hará afirmar: “me ha tocado ser testigo del explosivo y descontrolado crecimiento de Caracas, mi ciudad nativa”⁴⁸¹, las modificaciones serán de tanta importancia que podrá aseverar: “ha ocurrido una transformación radical que lo abarca todo, desde el aspecto del conjunto urbano hasta la composición de la población, desde el paisaje humano del valle hasta la noción misma de realidad de la ciudad”⁴⁸². Al adentrarse Uslar Pietri en los entresijos de este proceso de conversión agresiva, en sus consecuencias observables en la fisonomía urbana, agregará que “el aspecto de villa tradicional desapareció totalmente, los viejos centros de relación se borraron, todo el espacio se

⁴⁸¹ Arturo Uslar Pietri: *Pizarrón*, Caracas, Universidad Metropolitana, Centro de Estudios Latinoamericanos Arturo Uslar Pietri, 2006, p. 273.

⁴⁸² *Ibíd.*

cubrió de una densa acumulación de edificaciones de todos los tamaños y estilos”⁴⁸³, por supuesto, la reflexión que se genera a partir de estos cambios se apoya en la idea de la pérdida del alma de la ciudad: “nada quedó de la vieja ciudad y muy poco de su carácter y de su espíritu”⁴⁸⁴. En completa concordancia con los versos de Montejó, las palabras de Uslar Pietri reafirman lo que supuso para el caraqueño, que nace en una ciudad todavía relativamente pequeña y provinciana, presenciar la desaparición de muchas señas de identidad físicas y espirituales.

1.3.4. Sentido de las cosas

El estudio realizado por Luis Eyzaguirre, “Eugenio Montejó: poeta de fin de siglo”, analiza la presencia de “las cosas” en esta obra, significando con ello a un conjunto de elementos y referencias que aluden, fundamentalmente, al universo de lo natural. Al señalar “la solitaria condición del hombre separado de las cosas”⁴⁸⁵, apunta a una concepción de humanidad que ya no se encuentra conectada al mundo que la rodea, englobando con ello ciudades y naturaleza. La noción de “cosas” condensará así, para Eyzaguirre, tanto a las piedras como a los árboles y también al canto de los pájaros, mostrados como rastros enigmáticos que el poeta desea de nuevo integrar al mundo: “El poeta

⁴⁸³ *Ibíd.* p. 274.

⁴⁸⁴ *Ibíd.*

⁴⁸⁵ Luis Eyzaguirre: “Eugenio Montejó: poeta de fin de siglo”, en *Inti*, Revista de literatura hispánica, (1993) nº 37-38, p. 124.

debe rescatar el mundo para el hombre y para devolver a las cosas su espacio natural”⁴⁸⁶.

No obstante, nos interesa revisar el sentido de “las cosas” con el significado de un conjunto de objetos fabricados por la mano del hombre, que tienen una presencia constante en los versos de Montejó, y que señalan relaciones originadas por la penetración silenciosa del sujeto poético en estas materias, que son producto del ingenio humano. En este sentido, resulta revelador lo expuesto por Jean Baudrillard, en *El sistema de los objetos*, obra en la que se plantea interrogantes tales como:

¿Cómo son vividos los objetos, a qué otras necesidades, aparte de las funcionales, dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen, en qué sistema cultural, infla o transcultural, se funda su cotidianidad vivida?⁴⁸⁷

A partir del estudio de las relaciones que establecemos con los objetos, el crítico francés explora cómo las cosas en la sociedad burguesa tenían una significación muy profunda, eran símbolos de estabilidad, mientras que en la actualidad este contenido se ha desdibujado, así como la institución de la familia. La pérdida de estas significaciones tradicionales modifica, por tanto, las relaciones entre los hombres y los objetos, ya que “los objetos ya no están rodeados de un teatro de gestos en el que eran las funciones, su finalidad, sino que hoy en día son los actores de un proceso global en el que el hombre no es más que el personaje o el espectador”⁴⁸⁸. Este cambio de posiciones supone que cada objeto “vivido” posee, además de su funcionalidad técnica,

⁴⁸⁶ *Ibíd.* p. 130.

⁴⁸⁷ Jean Baudrillard: *El sistema de los objetos*, Eztapalapa, Siglo Veintiuno, 2004, p. 2.

⁴⁸⁸ *Ibíd.* p. 62.

significaciones secundarias que lo dirigen desde un sistema tecnológico hacia un sistema cultural. El sistema tecnológico tiene como fines “un dominio del mundo y una satisfacción de necesidades”⁴⁸⁹, y, por tanto, cada objeto que participa de la vida cotidiana representa este imperio del hombre sobre la naturaleza, así como la respuesta a una insuficiencia, lo que resalta el mito de “una naturaleza que está culturizada en función del hombre y [que] se adapta a sus menores deseos”⁴⁹⁰. Aclara así Baudrillard, que la casa, como espacio idóneo de los objetos, viene a ser el equivalente simbólico del cuerpo humano, y acota que, sobre todo, los muebles van a tener, “aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario”⁴⁹¹. No otro será el sentido presente en los versos de Montejo, en los que se hace referencia a objetos, que van a estar todos vinculados a un entorno doméstico revestido de unas particulares claves simbólicas.

La primera huella de esta poética de los objetos aparecerá en “Sobremesa”, de *Muerte y memoria*:

[...]Sobre la mesa vuelve el aire
y el sueño atrae a los ausentes.
Panes donde invernaron musgos fríos
en el mantel ahora se despiertan.

Yerran vapores de café
y en el aroma, reavivados,
vemos flotar antiguos rostros
que empañan los espejos.

Rectas sillas vacías
aguardan a quienes, desde lejos,
retornarán más tarde. [...] ⁴⁹²

⁴⁸⁹ *Ibíd.* p. 8.

⁴⁹⁰ *Ibíd.* p. 65.

⁴⁹¹ *Ibíd.* p. 27.

⁴⁹² Eugenio Montejo: *Muerte y memoria, op. cit.* p. 27.

Los objetos están dispuestos conformando una escenografía fantasmal, asistimos a la revelación de un espacio privado al que los espectros, con su proximidad o retorno, van devolviéndole la vitalidad: “Sobre la mesa vuelve el aire”. También la enunciación de alimentos configura la representación del retorno de los antepasados, en su revivir poético: “Panes donde invernaron musgos fríos / en el mantel ahora se despiertan”, los mostrados, son objetos que prueban su existencia en la conexión con el hombre, que se justifican en este contacto y, a la vez, son materias designadas como poseedoras de un dinamismo inseparable de los ritmos del ser humano, que en su relación les otorga realidad presente. También en la poesía de César Vallejo la expresión de una objetualidad doméstica, como la mesa y los alimentos, revelará una profunda conexión con rituales del hogar tales como la hora de la comida, pero en su caso se trata de una “mesa” que alude al hambre, a la necesidad del poeta de alcanzar una justicia social gracias a la cual todos los hombres pudiesen tener satisfechas sus necesidades básicas, así puede percibirse en “La cena miserable”, de *Los heraldos negros*: “Ya nos hemos sentado mucho a la mesa, con la amargura de un niño / que a medianoche, llora de hambre, desvelado...[...] Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos.”⁴⁹³ La mesa se encuentra en este discurso estrechamente asociada a la carencia de alimentos, pero se refiere, así mismo, a la necesidad religiosa de eternidad, a la promesa de un futuro sin penurias, todo apuntando a

⁴⁹³ Prólogo de Américo Ferrari a César Vallejo: *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2006, p. 101.

una nostalgia del hogar que será patente en la obra del peruano. Como bien lo expresa Américo Ferrari, Vallejo en sus poemas muestra el:

Ser precario del hombre, de su dolor inmediato, de la urgencia de su hambre, hambre de unidad absoluta, ciertamente, en un plano metafísico, pero de modo indisociable en lo concreto de la existencia, hambre corporal de alimentos terrestres, y hambre de justicia social y de nivel espiritual.⁴⁹⁴

De tal manera que carencias espirituales y materiales representarán, en los versos de Vallejo, una obsesión recurrente, como necesidades que hacen al hombre un inválido, un sujeto incompleto, siempre señalando sus vacíos, sus privaciones.

Otra es la perspectiva generada por el sistema poético de Montejo, a partir de este núcleo de sentido de los objetos, como viene a ser aquella en la que el yo poético se sumerge en un viaje regresivo desde la materialidad presente de “las cosas”, hasta su naturaleza primera, como se puede notar en “Regreso”:

Un instante la silla ha regresado
a su lejano árbol
con sus verdes tatuajes ya secos.
[...]
Fiel a sus tablas, sólo da reposo
cuando de tarde la hemos recostado
a la pared, ahogando una memoria
de días que crecieron como un árbol
y la vida tronchó por cosa muerta,
claveteada con viejos pensamientos.⁴⁹⁵

Partiendo del supuesto de la sensibilidad inherente a “las cosas”, el texto se aboca al cuestionamiento de la transformación de la madera por la técnica, de su conversión de árbol a silla, mutación según la cual la

⁴⁹⁴ *Ibíd.* p. 17.

⁴⁹⁵ Eugenio Montejo: *Antología, op. cit.* p. 44.

materia es metamorfoseada por el utilitarismo humano en “cosa muerta”, que ahoga “una memoria” del origen. El sujeto poético efectúa un viaje por los *tempos* vitales del objeto, separado ya de la función que la sociedad le asigna, para desembocar en una crítica al sistema de ideas que subyace al acto de intervención sobre la naturaleza. Ese “instante” en el que la silla, recostada “a la pared” ahoga el recuerdo de sus años arbóreos, señala la transición terrible de la vida a la muerte, evidente en el verbo escogido para enunciar el proceso desde la naturaleza hasta el despojo utilitario que convierte la madera en mobiliario para el hombre: “tronchó”. Así también, apunta Baudrillard que “la madera [...] saca su sustancia de la tierra, puesto que vive, respira, [...] tiene su calor latente, [...] arde por dentro; guarda el tiempo en sus fibras”⁴⁹⁶, por lo que su carácter de objeto particularmente rico como “recipiente de lo imaginario”, lo convierte, más que en una materia, en un “ser”, en el sentido de que señala una vitalidad mucho más patente que la de los objetos que no son de madera. Y respecto a los objetos que sirven de asiento, refiere el crítico que “la función mínima de los innumerables asientos [...] es, sin duda, la de permitir a la gente sentarse”⁴⁹⁷, pero aparte de esta evidente finalidad, poseen la más reciente función de ser un discurso revelador de las nuevas maneras cómo se relacionan los sujetos en los espacios ambientales: “los asientos modernos [...] ponen el acento, dondequiera, en la sociabilidad y en la interlocución”⁴⁹⁸, no obstante, sólo las sillas que se organizan alrededor de la mesa de comer, refiere Baudrillard,

⁴⁹⁶ Jean Baudrillard: *El sistema de los objetos*, op. cit. p. 39.

⁴⁹⁷ *Ibíd.* p. 47.

⁴⁹⁸ *Ibíd.* p. 48.

continúan manteniendo la significación clásica y tradicional de asientos, que en el seno del hogar alude a la preservación de los valores familiares, y es este último sentido el que se sugiere en “Sobremesa”, en el que “la mesa” aparece como el objeto sobre el cual se encuentran unos alimentos dispuestos para el compartir de la familia, presentada como unidad de parientes vivos y muertos. Por otra parte, “La silla” indicará en el poema la materia constitutiva, la madera, que le confiere la cualidad de “ser” de un modo más patente que las otras materias utilizadas para la composición objetual.

En *Algunas palabras* se reafirmará, en oposición al poema anterior, el sentido de los versos de “Sobremesa”. Se sostiene que los objetos, “las cosas”, se justifican gracias al contacto con los hombres, debido a las funciones que poseen en el ámbito doméstico, pero en el texto, a su vez, se señalan significados “secundarios” de estos objetos, ya que dentro del sistema cultural en el que los inserta Montejo, se convierten en sujetos a los que una subjetividad les otorga un ser y una existencia, una realidad otra, aunque sea pasiva y muda:

Las cosas viven del deseo
de nuestras manos, de cuanto se entrega
al tacto de la vida
con los usos terrestres.

[...]

Pero rebosan de deseos,
de sensación dispersa.
Bajo sus pliegues hay murmullos,
sordos aromas, pétalos.

No tienen ojos sino sombra
y alas que se repliegan
cuando reposan mansas, alineadas
por largo tiempo.⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. “Las cosas”, p. 51.

Como línea de fuga del sentido instituido o primario de “las cosas”, (definidas por el uso que hace el hombre de ellas), el texto ejecuta un proceso de alteración de esta visión habitual, constituyendo una realidad divergente, en la que estas materias modificadas se dibujan desde un animismo doméstico: “No tienen ojos sino sombra/ y alas que se repliegan”. La conformación de una fisonomía animal en la enunciación de estos objetos, posee, en el caso del presente poema, cierta indeterminación, ya que sólo se enuncian rasgos, cualidades, a veces animales, a veces vegetales: “Bajo sus pliegues hay murmullos, / sordos aromas, pétalos.” Se registra así la exploración de los límites significantes de dicha materia prosaica, bien demarcada en el ámbito de lo cotidiano, pero que en los versos emerge revestida de nuevos sentidos, enfocada desde un ángulo diferente del habitual. Se puede afirmar entonces, que expresadas genéricamente, estas “cosas” devienen plenamente en “recipientes de lo imaginario” y revelan esa pasión que despiertan los objetos de la cotidianidad: “reconozcamos que nuestros objetos cotidianos son, en efecto, los objetos de una pasión, la de la propiedad privada”⁵⁰⁰. Por tanto, lo que la “mesa” o “la silla” dejan ver en estos versos, además de su pertenencia a una estructura tecnológica, es la configuración cultural que el poeta les otorga dentro de un sistema poético, en el que un conjunto de elementos de diversa procedencia, se transparentan para mostrar una búsqueda de integración y armonía con la totalidad.

⁵⁰⁰ Jean Baudrillard: *el sistema de los objetos*, op. cit. p. 97.

La objetualidad presente en la poesía de Montejó no deja de estar modelada por una serie de visiones permeables a sus ideas recurrentes, como la del animismo de todo lo que existe, la de la soledad ontológica, o la del sentido sagrado que habita tanto hombres como materias. En *Terredad*, se constatan estas diversas percepciones vertidas en poemas interrogantes y definidos por el signo de la duda, ya que los versos asoman preguntas y se decantan por enunciar desde el territorio impreciso de las indagaciones:

¿Qué puede una mesa sola
contra la redondez de la tierra?
Ya tiene bastante con que nada se caiga
cuando las sillas entran en voz baja
y en su torno a la hora se congregan.

[...]

¿Qué puede contra el costo de las cosas,
contra el ateísmo de la cena,
de la Última Cena?

Si el vino se derrama, si el pan falta
y los hombres se tornan ausentes,
¿qué puede sino estar inmóvil, fija,
entre el hambre y las horas
con qué va a intervenir, aunque desee?⁵⁰¹

La mesa se enuncia como una “cosa” delimitada por su soledad, definida por su impotencia, por su inacción inherente de objeto doméstico, y se revela como una materia diminuta junto a las formas de gigantescas dimensiones del planeta: “¿Qué puede una mesa sola / contra la redondez de la tierra?”. Dibujada desde su funcionalidad y su valor cotidiano, desde el uso asignado por los hombres, los versos modulan un concierto de objetos conjuntados bajo el círculo cerrado de los espacios de intimidad, porque la mirada penetra el territorio interior de la casa y se

⁵⁰¹ Eugenio Montejó: *Terredad*, op. cit. “La mesa”. p. 22.

detiene en los objetos como compañeros dulces o amargos del tiempo humano. La línea enunciativa de lo religioso se encuentra en este poema en la referencia a la imagen de la “Última cena”, entendida como la de Jesucristo con los doce apóstoles, pero agolpando a su vez los varios sentidos asociados a la mesa, como mobiliario que condensa el espacio sagrado en el que se congrega la familia para bendecir y consumir los alimentos, aunque desde la perspectiva que impera en el texto, prime una visión laica, atea, desacralizada y solitaria de este ritual del hogar. “La mesa” resulta, vista de este modo, una “cosa” sin atributos trascendentes, disminuida a ser sólo objeto impasible y mudo, delineado desde un sentimiento de intemperie ante el paso del tiempo y las transformaciones que conlleva. Como en ningún otro poema puede observarse esa densidad significativa de los objetos antiguos de la que habla Baudrillard: “la sustancia cálida y humana de los objetos de antaño”⁵⁰², pero, a la vez, es como si esta misma profundidad y emotividad propia de las mesas de los hogares burgueses tradicionales, destacara en el poema por su nueva funcionalidad y frialdad, distante de ese calor propio de su sentido pasado. Así también, se revela esa fusión honda entre los objetos domésticos y los seres que los viven: “El hombre está ligado entonces a los objetos ambiente con la misma intimidad visceral (sin dejar de advertir las diferencias) que a los órganos de su propio cuerpo”⁵⁰³.

El sujeto errante que atraviesa, doliente, las páginas de Montejo, acoge por momentos vibrátiles esperanzas, notas que se decantan por una posible y deseada armonía, visible en una objetualidad que se

⁵⁰² Jean Baudrillard: *El sistema de los objetos*, op. cit. p. 40.

⁵⁰³ *Ibíd.* p. 28.

acomoda a las formas naturales de la tierra, y que supone religarse a una divinidad que, aunque delineada por una fisonomía más difusa que las deidades de otras épocas (si pensamos, por ejemplo en la religiosidad medieval o la de la primera mitad del siglo XX), de igual forma sostiene y reconforta:

Vuelve a tus dioses profundos,
están intactos,
están adentro con sus llamas velando,
ningún soplo del tiempo los apaga.
Los silenciosos dioses prácticos
ocultos en la porosidad de las cosas.
[...]
La tierra es redonda por deseo
de tanto gravitar,
la tierra redondeará todas las cosas
cada una a su término.⁵⁰⁴

Semejantes a los dioses paganos presentes en la poesía de Cavafy, estos dioses del hogar persisten dentro de “las cosas” a la espera del ser que se incline a vivificarlos, y la alusión a formas concretas, tangibles, como lo redondo de la tierra, señala un imaginario geométrico que le confiere a esta forma una idea de perfección, que no deja de estar asociada a lo afectivo: “la tierra redondeará todas las cosas / cada una a su término”, pues conjuga la idea de armonía que se verifica en este discurso como búsqueda necesaria. Como bien apunta Ana María del Re, Montejo conforma, tal y como se observa en este poema, una “poesía del despojo y de la errancia, a la vez que del regreso y de la permanencia”⁵⁰⁵, ya que a pesar de que el sujeto poético se señala en otro momento del mismo texto: “Has rodado por el mundo más que un guijarro, / perdiste tu

⁵⁰⁴ Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 65.

⁵⁰⁵ Ana María del Re: “Aproximación a la poesía de Eugenio de Andrade y Eugenio Montejo”, en [http. //www.poesía.org.ve/minuto.php?codigo=810-38K](http://www.poesía.org.ve/minuto.php?codigo=810-38K) [25-09-2005]

nombre, tu ciudad”⁵⁰⁶, del mismo modo, posteriormente, se indica esperanzadoramente que “De tantos viajes por el mar, / de tantas noches al pié de tu lámpara, / sólo estas voces te circundan, / descifra en ellas el eco de tus dioses, / están intactos, / están cruzando mudos con sus ojos de peces / adentro de tu sangre”⁵⁰⁷. Como certidumbre de ese secreto sentido de lo sagrado que espera para ser descubierto, “descifrado”.

Por último, *Partitura de la cigarra* coloca el punto y final a esta presencia de “las cosas”, en unos versos que vendrían a justificar una lectura como la de Eyzaguirre, pues se fundan en la noción de “cosas” como sentidos análogos a “cosas naturales”, tal y como se observa en el poema VIII: “Cigarra que custodias los tonos sagrados / del insondable enigma de las cosas, / grito de la materia, voz ascética, / pregón atormentado del paisaje”⁵⁰⁸. De nuevo la enunciación de “las cosas naturales” viene asociada a un contenido secreto, oculto, suerte de tesoro que se manifiesta en las sonoridades de la materia. A nuestro modo de ver, esta perspectiva que asemeja “cosas” a “cosas naturales” resulta un sentido más que se agrega al conjunto de visiones que en Montejó se relacionan a esta noción.

Así pues, hablar de “las cosas” en la poesía de Montejó, más que mostrar un conjunto indeterminado, señala casi siempre, puntualmente, una objetualidad mayoritariamente doméstica, en la que se revela tanto el ateísmo como lo sagrado⁵⁰⁹, entendidos como visiones paradójicas que se

⁵⁰⁶ Eugenio Montejó: *Terredad*, op. cit. p. 65.

⁵⁰⁷ *Ibíd.* p. 65.

⁵⁰⁸ Eugenio Montejó: *Partitura de la cigarra*, op. cit. p. 57.

⁵⁰⁹ El ateísmo se observa ya que casi todos los poemas aluden a una objetualidad inerme, inmóvil ante los cambios del tiempo y el desplazamiento de los seres, como en los poemas citados de *Muerte y memoria*, y *Algunas*

combinan complejamente en nuestro tiempo y, sobre todo, señalan el desencanto respecto a esta época que ha utilizado la naturaleza como proveedora de materia prima y, por ello, también en instantes muy concretos estas “cosas” significan, como lo ha apuntado Eyzaguirre “las cosas naturales”, enunciación evidente en este último poema antes visto. Sin embargo, no podemos dejar de resaltar que:

Los objetos son un registro privilegiado, pues interponen entre el devenir irreversible del mundo y nosotros una pantalla discontinua, clasificable, reversible, repetitiva a voluntad, una franja del mundo que nos pertenece, dócil a la mano y a la inteligencia, que nos sustrae de la angustia⁵¹⁰

Así, las sillas, mesas y lámparas, funcionan en la obra del poeta venezolano como intermediarios mudos y estables de un proceso de dinamismo fatal e irreversible, llenos de deseos y de imaginación, develan su carácter de objetos que mitigan el sentimiento de soledad e intemperie por el paso del tiempo, por la pérdida del hogar, en definitiva, por la desaparición de nuestro ser sobre la tierra.

1.4. La trama intertextual

El concepto de intertextualidad procede inicialmente de Julia Kristeva, quien en *Semiótica 1* plantea que: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro

palabras, en cambio en *Terredad y Partitura de la cigarra* encontramos una perspectiva más cercana a lo religioso y a lo sagrado.

⁵¹⁰ Jean Baudrillard: *El sistema de los objetos*, op. cit. p. 107.

texto”⁵¹¹. La crítica francesa señala en este libro que el acto mismo de leer, si lo entendemos como lo hacían los antiguos, aparece revestido de una serie de sentidos que amplifican y varían su significación: “leer’ era también ‘recoger’, ‘recolectar’, ‘espíar’, ‘reconocer las huellas”⁵¹², acto que posibilita sustraer y re-insertar por afinidad, por trasvase, literatura precedente a nuevos textos. La lectura se funde con la noción de lo intertextual y viene a expresar tanto el reconocimiento de pertenecer a una tradición literaria, como “la ansiosa necesidad de desmarcarse y proclamar [el] propio espacio creativo”⁵¹³, gesto simultáneo de relación y de ruptura, por lo que lo intertextual va a entenderse como un término y un modo de escritura de complejas implicaciones. Fundamentalmente desarrollado por Kristeva como operación de carácter revolucionario y trasgresor, lo intertextual es posteriormente re-configurado por Gerard Genette, quien realiza una pragmatización diferente del término, diversificándolo y matizándolo, refiriéndose entonces a una “architextualidad”, definida como: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁵¹⁴, que se deslinda en una serie de relaciones establecidas entre el texto y sus diversos componentes, como lo son las relaciones “paratextuales”, determinadas entre el texto y su título, sus epígrafes o prefacio, las “metatextuales”, concebidas como comentarios que conectan un texto con otro, y las “hipertextuales” que vincularían un texto B, (hipertexto) y un texto pre-existente A (hipotexto) por medio de la transformación o de la imitación.

⁵¹¹ Julia Kristeva: *Semiótica*, Madrid, Espiral, (1 ed. 1969) 1981, p. 190.

⁵¹² *Ibíd.* p. 236.

⁵¹³ Mercedes Bengoechea, Ricardo Sola (eds): *Intertextuality / intertextualidad*, Universidad de Alcalá, 1997, p. 29.

⁵¹⁴ Gerard Genette: *Palimpsestos*, pp. 9-10.

En el caso de la literatura de Montejo resulta más exacto aludir a “familias verbales” cuando se hace referencia a las afinidades reveladas en sus versos con la poesía de otros autores. Estas semejanzas, afirma, le permiten “vislumbrar algo de nuestra identidad”⁵¹⁵, y son también ejercicios de reconocimiento que “ayudan a develar [la] identidad creadora y a ahondar en ella”⁵¹⁶. Los trazos intertextuales en su obra van a funcionar como señas de lecturas, como rastros de una coincidencia temática o espiritual que trasciende de modo manifiesto su escritura.

El diálogo entre sus poemas y otros discursos ha sido observado desde las primeras aproximaciones críticas a esta poesía por Francisco Rivera, y luego no han dejado de señalarse por la crítica más reciente, como es el caso de Gutiérrez Plaza⁵¹⁷, aunque no se haya ahondado en la relación. También el mismo Montejo ha declarado sus conexiones poéticas con autores como Supervielle y Cavafy, acerca del primero, el poeta francés de origen uruguayo, ha dicho que en su obra encuentra “un ritmo muy afín”⁵¹⁸ y acerca del segundo, en el poema “Ítaca” de *Alfabeto del mundo*, apunta que sus “versos son un homenaje a Cavafy, a propósito de su poema de igual nombre”⁵¹⁹.

La escritura de Montejo se construye, no en pocas ocasiones, a través del estrecho entramado con discursos que se perciben afines. Ya

⁵¹⁵ Texto original en portugués de Florians Martins: “Eugenio Montejo, da Venezuela para o SL”, *loc. cit.* p. 8.

⁵¹⁶ Antonio López Ortega: *Recital Eugenio Montejo*, *op. cit.* p. 10.

⁵¹⁷ El primero en apuntar esas relaciones entre la obra de Montejo y la de otros poetas fue Francisco Rivera, en su ensayo “La poesía de Eugenio Montejo” del año 1986, contenido en el libro ya antes citado *Entre el silencio y la palabra*, el trabajo de Arturo Gutiérrez Plaza, “El alfabeto de Terredad: estudio de la poética en la obra de Eugenio Montejo” es de más reciente data, 1999, y se detiene en comentar estas relaciones.

⁵¹⁸ Antonio López Ortega: *Recital Eugenio Montejo*, *op. cit.* p. 10.

⁵¹⁹ Daniuska González: “Entrevista”, *loc. cit.* p. 19

Rivera, para referirse al tema de la transitoriedad humana en su poesía, lo conectaba con Rilke y Supervielle, y Gutiérrez Plaza destacaba que “tampoco son escasas las referencias –no siempre oblicuas- a otros poetas y artistas”. Algunos casos son: Li Po, Cavafy, Pessoa, Saba, y Supervielle.⁵²⁰ Estas urdimbres textuales han sido mostradas, señaladas, pero no profundizadas, por lo que interesa seguir esa línea de conexión y de variación que estructura buena parte de este discurso, que constantemente hace espejo en versos de otros autores. Para Montejo resulta vital, en su ejercicio poético, “aprender sobre todo a reconocerse”⁵²¹, ya que en las voces de los otros encuentra, muchas veces, pulsiones poéticas que identifica como propias, vertientes, resquicios de su sensibilidad que le posibilitan desarrollar su “identidad creadora”, de tal forma que estos nexos poseen un sentido esencial para la construcción de una poesía que necesita forjar redes para gestarse.

Las líneas intertextuales más perceptibles y claras de identificar son las de Supervielle y Cavafy, mientras que las demás conexiones manifestadas por el autor y destacadas por la crítica aparecen de un modo más diluido dentro de su discurso, y apenas son apreciables en rasgos generales de su textualidad. Li Po aparece enunciado dentro de un texto, “Partida”: “Un camarote me espera en cada barco, / un libro de Li Po para mi travesía”⁵²², en el que la alusión directa a un libro del autor oriental funciona como un elemento contextualizador por el que el viaje, el desplazamiento por mar, posee también los rasgos de un recorrido

⁵²⁰ Arturo Gutiérrez Plaza: “El alfabeto de Terredad: estudio de la poética en la obra de Eugenio Montejo”, *Iberoamericana*, (1999), pp. 553-554.

⁵²¹ Antonio López Ortega: *Recital Eugenio Montejo, op. cit.* p.9

⁵²² Eugenio Montejo: *Terredad, op. cit.* p. 27.

interior, imaginario, enlazado, por la enunciación poética, a las también habituales referencias a viajes que se encuentran en la obra de Li Po. Así, esta intertextualidad de tipo “metatextual” coloca la relación con el poeta chino como un comentario que apunta a pliegues históricos, que sugiere un pasado actualizado por los versos, lo que insertaría el texto de Montejó dentro de un espacio temporal y literario de mayor amplitud. La referencia a Pessoa, en cambio, apunta no sólo a su poesía, sino también a su figura, al hombre percibido desde sus espacios y sus obsesiones, pero también al legado que deja a todos los poetas posteriores: “La estatua de Pessoa nos pesa mucho, / hay que llevarla despacio”⁵²³, el hecho de que el poeta portugués sea representado por una estatua revela un segundo nivel de enunciación, por el que se señala al hombre, al artista, pero ya desde una construcción que omite a la persona para centrarse en su simbolismo o legado posterior. Al ser también una operación de tipo “metatextual”, el poema recupera a Pessoa, pero dando por sentado la distancia histórica entre ambos, el hombre vivo que lo recuerda desde su presente y desde su discurso nuevo, y el hombre-autor ya transformado por la cultura y el tiempo en una figura descomunal e importante, con una obra trascendente e influyente. Con Supervielle y con Cavafy hay toda una serie de ramificaciones poéticas en las que se entrelazan las poéticas, en una urdimbre que recorre poemas y ensayos, libros distantes y recientes.

⁵²³ Eugenio Montejó: *Alfabeto del mundo*, op. cit. p. 178.

1.4.1. Jules Supervielle, tensiones entre el peso y la levedad

El primer momento en el que se rastrea la huella del poeta francés en la obra de Montejo, el instante en el que acontece su reconocimiento como “familia verbal”, ocurre en el libro de ensayos de 1974, *La ventana oblicua*, acerca de la poesía de Jules Supervielle en el libro citado, se observa un reflejo de lo que el mismo Montejo viene a constituir dentro del conjunto de la poesía contemporánea: la situación de escritores a la vez vetustos y actuales, y el espíritu itinerante que los define. Así, se apunta en el ensayo “Supervielle: lamento y trovas de la muerte”: que el poeta “se sitúa a sí mismo en el cruce como un conciliador que tiende a disipar ‘los muros de llama y humo’ que separan antiguos y modernos”⁵²⁴, Supervielle le inspira la imagen del conciliador que también comparte, como sino del poeta, el autor venezolano, pues revela sus esfuerzos por dejar ver tanto el bagaje cultural de la mitología indígena latinoamericana, el obtenido gracias a la presencia española, así como los provenientes de la tradición occidental y el caudal de literatura de más reciente data. La polémica que tiene ya muchos siglos, entre la identificación del artista con los clásicos, con los maestros, es decir con la tradición y por el contrario, la fundación de un arte nuevo, “moderno”, no en pocas ocasiones ha dividido a los creadores, sin embargo tanto Montejo como Supervielle eligen una suerte de camino intermedio que sin deslindarse de la tradición literaria previa también acoge lo que, por afinidad, se corresponde con sus sensibilidades del arte poético contemporáneo, y es de esta manera que

⁵²⁴ Eugenio Montejo: *La ventana oblicua*, op. cit. p. 57.

consiguen disipar los muros de llama y humo que separan antiguos y modernos. Respecto a la necesidad de movilidad que obsede a ambos poetas, y que se verifica en sus escrituras, Montejo afirma que Supervielle le impuso “la sed de su errancia infinita a todas las cosas”⁵²⁵, frase aplicable también a sí mismo, ya que hace de las imágenes de desplazamiento motivos de profundos, diversos y constantes poemas.

Las conjunciones entre las obras de Supervielle⁵²⁶ y de Montejo pueden establecerse desde la común obsesión por el tema de la muerte, que es patente en los primeros poemas de ambos escritores: los libros *Élegos y Muerte y memoria* del venezolano dan muestra de esta recurrencia, y no es casual que el ensayo que Montejo le dedica a Supervielle lleve el título de “Supervielle: lamento y trovas de la muerte”, como alusión directa a la presencia de la muerte en su discurso. En uno de los primeros textos del libro *Poemas*, de 1919, “A mí mismo, ya póstumo” el francés se apunta burlescamente: “Ahí estás, tumbado bajo la hierba / -Sí, no bajo mármol, sino césped, / el césped común de la estación”⁵²⁷, el contraste entre el mármol y el césped puede entenderse como la distancia entre una idea de muerte trascendente y otra de muerte natural, cotidiana, lo que señala una diferencia respecto a la manera de expresar el tema en ambos poetas. A pesar del tono lúdico de los versos

⁵²⁵ *Ibíd. op. cit.* p. 57.

⁵²⁶ Jules Supervielle (1884), poeta francés de origen uruguayo, nace en Montevideo, y aunque se instala en el país galo, su poesía da cuenta de la presencia de ambas tierras en su vida. Se carteaba con Rainer María Rilke, el cual apreciaba su poesía y cuya influencia es notoria en su obra. Muere en París en 1960. Publicó *Poemas* de 1919, *El forzado inocente*, de 1930, *Gravitaciones*, de 1932, *Desembarcaderos*, de 1934, *Los amigos desconocidos* del mismo año, *Remozamientos* y *La fábula del mundo*, de 1938 y 1939-1945 de 1946.

⁵²⁷ Jules Supervielle: *Antología*, Barcelona, Plaza y Janés, 1973, p. 27. (Traducción de Jacinto Luis Guereña).

de Supervielle, la muerte será un elemento constante en su obra, vinculada en ocasiones a las superposiciones temporales, como se puede advertir en el texto “Oloron-Sainte-Marie” de *El forzado inocente*, de 1930: “ Corre el torrente, párpados cerrados / como para no hacer diferencia / entre hombres y sombras, [...] para reunir a los muertos asustados por los ruidos, / sirvo de badajo humano”⁵²⁸, en el que el sujeto poético alude a sus antepasados como materia que lo constituye, que fluye a través de su cuerpo, todo ello en un texto de sugerencias oníricas. *Gravitaciones*, de 1932, muestra nuevas variantes de la enunciación de la muerte, pero que continúan los lineamientos del primer libro, es decir relacionados con el yo poético: “una sonrisa previa destinada / al muerto que hemos de ser”⁵²⁹. En el juego enunciativo del francés persiste la intención de restarle solemnidad al tema, y ello se realiza mediante la espontaneidad y frescura que caracterizan el enfoque discursivo. Para Guereña “En la obra de Supervielle resalta la muerte como una dominante”⁵³⁰ y Montejo, por su parte, afirma “en mis primeros poemas la expresión angustiosa de la muerte cobraba mayor resalte. Los más recientes, en cambio, recrean el tema desde otra perspectiva donde la edad marca su impronta”⁵³¹. Las referencias a la muerte en la poesía de Montejo y también en la de Supervielle provienen, en primera instancia, de la dimensión que las experiencias poseen en estas escrituras, ya que dos de los primeros poemas de *Élegos* aluden a la muerte del hermano y a la muerte del padre: “Elegía a la muerte de mi hermano Ricardo” y “Mi padre regresa y

⁵²⁸ *Ibid.* p. 35.

⁵²⁹ *Ibid.* p. 45.

⁵³⁰ *Ibid.* p. 18

⁵³¹ Dariuska González: “Entrevista a...*loc. cit.* p. 17.

duerme”, el primero de claro tono altisonante y lúgubre: “Mi hermano ha muerto, sus huesos yacen / caídos en el polvo”⁵³², con elevaciones míticas, y el segundo estructurado a partir de figuraciones oníricas que desdibujan los linderos entre los vivos y los muertos: “Mi padre regresa y duerme; / se halla en ese límite de blanco / y de negro que me levanta / y me hunde”⁵³³. Así, a pesar de constituirse en temas muy cercanos para ambos escritores y de carácter persistente en sus obras, el modo de representarla los distancia, pues mientras uno enuncia una muerte familiar y más bien cercana, el otro expresa una muerte oscura y lejana, reveladora, tal vez, de una percepción de mayor conflictividad.

Tres aspectos posibilitan una visión de conjunto de los rasgos más resaltantes de la obra poética de Jules Supervielle, lo que la crítica ha denominado “L’inspiration cosmique ou panthéiste”⁵³⁴ que se observa en la continua expresión de un universo natural y astral, conectado a lo sacro pero también a la crítica ecologista, el “accent de mémoire”⁵³⁵ que pone de relieve la nostalgia y el desarraigo de un individuo que a temprana edad pierde a sus padres y que, aunque escribe desde la patria francesa, recrea su infancia latinoamericana en el campo uruguayo, como se puede notar en poemas como “Montevideo” de *Gravitaciones* y “Vuelta a la estancia” de *Desembarcaderos*, y finalmente el carácter de religiosidad, o su manera de vincularse con lo divino, que el mismo escritor designa

⁵³² Eugenio Montejo: *Élegos*, op. cit. p. 23.

⁵³³ *Ibid.* p. 16.

⁵³⁴ “La inspiración cósmica y panteísta”, en Etiemble: *Supervielle*, París, Gallimard, 1960. Texto de León Gabriel Gros, p. 231.

⁵³⁵ “Acento de memoria”, en Maurice Blanchot: *L’entretien infini*, París, Gallimard, 1969, p. 464.

como una “familiarité avec le divin”⁵³⁶, y que consiste en una percepción y enunciación muy personal de lo sagrado. Las coincidencias con Montejo no son pocas, como se ha podido apreciar desde la concurrencia con el tema de la muerte y la nostalgia, su cercanía con la naturaleza, hasta el hedónico apego a la tierra y las variaciones sobre lo divino, y en su despliegue las dos escrituras forjan el ámbito de la memoria y el recuerdo. Jacinto Luis Guereña, al aludir a estos rasgos de la poesía de Supervielle señala que se observan en sus primeros libros: “estampas concretas de la evocación, brumas del pasado”⁵³⁷. Ambos autores provienen de una infancia cercana al campo y a la naturaleza, proximidad que dejará una impresión y una impronta en sus poesías, al erigirse en defensores de un entorno natural amenazado, en el caso del francés “Sa famille possédait non loin de Montevideo une *estancia* où il passait toutes ses fins de semaine et ses vacances, s’enivrant de nature et de liberté, au contact des animaux et des gauchos”⁵³⁸, por su parte Montejo afirmará: “la infancia de quienes cuentan más o menos mi edad estuvo más cerca de los árboles, los animales, el campo”⁵³⁹. En Supervielle este impacto y esta visión primera de la naturaleza se recrea a veces en la conformación de espacios poéticos en los que se constata una radical diferencia con el hombre, o bien una notoria cercanía. El primero de estos movimientos se

⁵³⁶ “Familiaridad con lo divino” en Entrevista con Jules Supervielle, en Etiennele: *Supervielle, op. cit.* p. 205.

⁵³⁷ Jules Supervielle: *Antología, op. cit.* p. 21

⁵³⁸ “Su familia poseía no lejos de Montevideo una estancia donde él pasaba todos sus fines de semana y sus vacaciones, embebiéndose de naturaleza y libertad, en contacto con los animales y los gauchos”, en Supervielle: *Oeuvres poétiques complètes*, Gallimard, 1996, p. XIII.

⁵³⁹ Maria Alejandra Gutiérrez: “Eugenio Montejo”, en <http://www.poesía.org.ve/poema.php?codigo=615> [15/06/2004).

observa en el poema “En el bosque sin horas” de *El forzado inocente* (1930):

En el bosque sin horas
un árbol grande, es abatido.
Un vacío vertical
tiembla, en forma de tonel,
junto al tronco derribado⁵⁴⁰.

Desde el comienzo la delimitación “bosque sin horas” señala el tránsito a una temporalidad diferente, semejante a la eternidad, y sugiere una suspensión del paso del tiempo, la queja ecológica se hace también patente en el modo de adjetivación, el árbol “es abatido”, violentado y los pájaros en el texto son presencias “sin nido”, que buscan entre la ausencia. La fuerza contenida, medida de los versos proviene de la sencillez del lenguaje, elemento también común a Montejó, artesano, al igual que Supervielle, de la palabra despojada y directa, del ritmo interior y condensado. Las dos vertientes de expresión de lo natural en el francés serían, una de tipo contemplativo, como en el poema antes visto y otra en la que el texto se genera por la compenetración con los elementos de la naturaleza, por su cercanía empática, como se puede notar en “El primer árbol”, de *La fábula del mundo* (1938): “Entonces surgió mi primer árbol, / Y aunque dentro de mí vivía, / Me sorprendió con tantas ramas, es que era mil veces árbol”⁵⁴¹, donde se recrea la imagen del árbol como ente interior, que generándose en lo profundo del hombre, procrea la visión de una naturaleza íntima y propia, con la que se tiene vínculos estrechos. Ambas percepciones se entremezclan en “Árboles en la noche y en el

⁵⁴⁰ Jules Supervielle: *Antología*, op. cit. p. 41.

⁵⁴¹ *Ibíd.* p. 103.

día”, de 1939-1945: “Candelabros de la negrura / Altos comisarios de las tinieblas, / Árboles, mis hermanos y hermanas”⁵⁴², poema en el que los dos primeros versos se enuncian desde una exterioridad y desde una contemplación de los árboles, mientras que el último sugiere un adentrarse en los mismos, una familiaridad, pues hombre y árbol se plantean unidos y “regidos por la esencia del misterio”⁵⁴³. Como topos obsesivo de la poética montejiense, y presente en todo el conjunto de su obra, también pueden señalarse dos perspectivas en su representación del árbol, una que sólo se observa en un poema, “Un año” de *Muerte y memoria*: “sangran en mí las hojas de los árboles”⁵⁴⁴, en la que se despliegan las connotaciones de adentramiento e identificación, pero ya luego la visión que se impone será la de contemplación distante de una naturaleza alejada del hombre que acaba desembocando en lo enigmático, como es evidente en el poema “Los árboles” de *Algunas palabras*: “Hablan poco los árboles, se sabe. / Pasan la vida entera meditando / y moviendo sus ramas”⁵⁴⁵. La distancia y la humanización de lo natural son recursos que se entrelazan en el discurso de Montejo para generar la expresión de una naturaleza que se asedia, pero de la que nada se puede develar, en la misma línea de la que muestra la poesía de Supervielle, pero la familiaridad del francés con lo natural señala una matización respecto al grado de profundidad e identificación con el elemento poético.

⁵⁴² *Ibíd.* p. 157.

⁵⁴³ *Ibíd.* p. 157.

⁵⁴⁴ Eugenio Montejo: *Muerte y memoria*, *op. cit.* p. 24.

⁵⁴⁵ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, *op. cit.* p. 7.

Específicamente en el poema de Montejo “Noches de trasatlántico”, de *Adiós al siglo XX* el texto se edifica desde la relación explícita con la figura de Supervielle, como interlocutor cercano con el que se dialoga desde la página escrita:

Noches de trasatlántico

Noches de trasatlántico,
para quien va, para quien vuelve,
a bordo, oyendo crujir el maderamen,
Noches del que busca a sus padres
en el agua
y acodado en el puente descubre
que esta en el mundo solo
como un astro.
[.....].
Sin tregua
arde la lámpara de Supervielle
hasta el fin de la madrugada.
En el pasaporte de su doble
(o su fantasma)
la palabra Montevideo
es una quimera
que aparece en todas las páginas⁵⁴⁶.

La idea de los viajes, de los desplazamientos ya se había dibujado en la poesía del venezolano, como se puede observar en el poema “mudanzas” de *Terredad*, en el que se hace referencia a “Mudanzas por el mar o por el tiempo, / en un navío, en una carreta con libros, / cambiando de casas, palabras, paisajes, / separándonos siempre para que alguien se quede / y algún otro se vaya”⁵⁴⁷, pero el tema se aborda, en el caso del poema antes visto, desde la alusión y el comentario a la figura de Supervielle, a su vida y a sus topos, como lo son el mar y los viajes. Según Jacinto Luis Guereña, en la obra del francés hay “una

⁵⁴⁶ Eugenio Montejo: *Adiós al siglo XX*, op. cit. p. 28.

⁵⁴⁷ Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 12

incitación permanente del viaje, [una] necesidad de evocarlo”⁵⁴⁸, como también se advierte en “Este poco...” de 1939-1945: “este poco de océano, que viene de lejos, / pero se trata de mí, soy yo quien pertenece al mundo, / este navío errante y lleno de marinos, / Se trata de mí y por el mapamundi voy resbalando”⁵⁴⁹, donde el tipo de intertextualidad dada en “Noches de trasatlántico” es metatextual, pues se forja desde los versos de Supervielle de “El doble”, también de 1939-1945: “Mi doble se acerca y no para de observarme, y se dice: [...] hasta el fondo del sueño voy a buscarlo, / con pasos de lobo, como si temiese asustarle, / y por eso lo alumbro con mi electricidad / delicada”⁵⁵⁰, en cambio, en el poema de Montejo se habla del pasaporte “de su doble” y de una lámpara que “arde / sin tregua”, por lo que podría señalarse como una nueva configuración de los versos y de los elementos del poema previo. Ambos textos se funden en lo que resulta un explícito parentesco y por ello la relación es también de tipo hipertextual. En definitiva, se entrelazan en el poema el tema tan montejiiano de los desplazamientos, y los movimientos a un mismo tiempo de sedentariedad y nomadismo que conllevan: “Noches de trasatlántico / para quien va, para quien vuelve”, junto a la idea que comparten ambos de la soledad cósmica: “Noches del que busca a sus padres / en el agua/ y acodado en el puente descubre/ que está en el mundo solo/ como un astro”.

Afirma Montejo en una entrevista realizada por Antonio López Ortega, que en la poesía del francés encuentra “un ritmo muy afín”⁵⁵¹,

⁵⁴⁸ Jules Supervielle: *Antología, op. cit.* p. 21

⁵⁴⁹ *Ibíd.* p. 163.

⁵⁵⁰ *Ibíd.* p. 151.

⁵⁵¹ Antonio López Ortega: *Recital Eugenio Montejo, op. cit.* p. 10.

pero es evidente que hay mucho más, como acabamos de ver, incluso se verifica en ambos la presencia de una religiosidad o diálogo con lo divino que no se plantea separado de la visión de lo natural, sino más bien hondamente relacionado con ella, como es notorio en el poema “los árboles de mi edad” de *Terredad*, en el caso de Montejó: “Sé que vinimos juntos a la vida / la hemos amado sol a sol / y piedra a piedra, / bajo flor o palabra hemos buscado a Dios”⁵⁵². En casi todo este libro resurge incesante la idea de Dios, a veces aludiendo a la naturaleza, a veces al poeta: “Si Dios no se moviera tanto / en las ondas del agua, / en el sol o los cuerpos”⁵⁵³. Dios, aparece como imagen persistente que revela una forma de religiosidad propia del mundo contemporáneo, pues los versos remiten a una espiritualidad que se apoya en la duda y que necesita constantemente reconfirmarse, rearticularse, por lo que Montejó afirma: “Para que Dios exista un poco más / -a pesar de sí mismo- Los poetas / guardan el canto de la tierra”⁵⁵⁴, en versos que implican el conflicto que supone la experiencia de lo religioso. De la misma forma Supervielle, fundamentalmente en el libro *La fábula del mundo*, de 1938, desde varios textos va configurando la percepción compleja y acuciante de una divinidad poseedora de muchos matices⁵⁵⁵, como se evidencia en el texto “Dios piensa en el hombre”: “Deberá parecerse a mí / Aunque todavía no sé cómo, y es que soy los mundos reunidos / Con sus múltiples

⁵⁵² Eugenio Montejó: *Terredad*, op. cit. p. 54.

⁵⁵³ *Ibíd.* p. 16.

⁵⁵⁴ *Ibíd.* p. 63.

⁵⁵⁵ Sobre todo Supervielle expresará a una figura divina próxima al ser humano, de cualidades positivas y cotidianas, aunque también poseedora de facetas complejas, ya que se enfatiza la semejanza en esto con el hombre.

circunstancias”⁵⁵⁶, poema en el que la figura religiosa que se construye responde a un modelo de deidad amorosa y cercana, familiar, compasiva, íntima, personal: “Hombres, mis bien amados, no puedo hacer nada por vuestras desgracias”⁵⁵⁷, y a través de la voz poética se expresará la “Tristeza de Dios”. El Dios que se enuncia por los textos del francés emerge sólido y claro, mientras que el de Montejo, aunque también persistente, se encuentra más cercano a la duda y a la negación, se funda en la necesidad de religiosidad en un mundo que no posee grandes referentes espirituales. En cambio, la forma de religiosidad mostrada por Supervielle se vincula a la concepción de un Dios natural, próximo, nada distante o grandioso, enunciado sin mayores conflictos, asumido como fuente de saber y apoyo para el devenir vital, como resulta evidente en un “Dios muy disminuido”:

Oh Dios muy disminuido, Dios
De los trozos de madera y del follaje,
Dios pequeño y apartado,
Hay quienes te pisan y te cogen
Junto a la hierba de los prados⁵⁵⁸.

El panteísmo que León Gabriel Gros observa en la poesía de Supervielle⁵⁵⁹ se percibe en este texto, que describe la figura de una deidad humilde y cercana, como operación literaria que aproxima lo divino a lo terrestre, “a la hierba, y a “los trozos de madera y del follaje”. Montejo, por su parte, configura la presencia de un Dios dinámico,

⁵⁵⁶ Jules Supervielle: *Antología, op. cit.* p. 105.

⁵⁵⁷ *Ibíd.* p. 117.

⁵⁵⁸ *Ibíd.* p. 125.

⁵⁵⁹ Para el crítico francés Supervielle muestra una idea de divinidad que se diversifica en los elementos de la naturaleza, como si cada fragmento existente de lo natural contuviese una deidad pequeña y propia.

también visible en todo lo que vive, en la naturaleza, en los astros, en el hombre:

Si Dios no se moviera tanto
en las ondas del agua,
en el sol o los cuerpos⁵⁶⁰.

Ambos reflejan la visión de un Dios que lo penetra y lo habita todo, pero que a un mismo tiempo se identifica como una divinidad construida de manera personal, incorporada a un bagaje interior evidente en los discursos. Según Claude Roy, Supervielle “Cherche à créer un monde de symboles et d’allegories”⁵⁶¹, por lo que su mirada de Dios es, en cierta forma, iconográfica, semejante a la que expresa Rilke en *El libro de horas*⁵⁶², en el que los sujetos poéticos son aislados monjes rusos que pintan y expresan a un Dios sencillo y próximo. En Montejo también lo divino se yergue como un referente esencial, una presencia que se constata y reafirma en lo terrenal, y que no se opone al cuerpo, por lo que las miradas de ambos resultan desviadas del canon cristiano, al conjugar cuerpo-naturaleza-divinidad en un tejido dinámico y cambiante, sin matices de pecado o culpa. Pero para una comprensión más amplia de estas manifestaciones de lo religioso en las poéticas de Supervielle y Montejo, es necesario remitirse al estudio de las formas de la religiosidad

⁵⁶⁰ Eugenio Montejo: *Terredad*, *op. cit.* p. 16.

⁵⁶¹ “Busca crear un mundo de símbolos y de alegorías”, en Claude Roy: *Supervielle*, France, Seghers, 1970, p. 22.

⁵⁶² Escrito entre 1898 y 1903, esta obra del poeta alemán es producto de su encuentro con Lou Andreas-Salomé y un viaje juntos a Rusia, “en su primera redacción, llevaba el título de “Oraciones”, que Rilke cambió por el de “Libro de horas”, según los devocionarios para orar a lo largo del día, existentes durante el siglo XII, [y] la tradición panteísta germánica, desarrollada en el romanticismo y evolucionada en el simbolismo a través de corrientes gnósticas y ocultistas, unida a la absolutización del arte, proporciona el sustrato para la inspiración lírica” del poeta, en Rainer María Rilke: *Libro de horas*, Barcelona, Lumen, 1997, pp. 10, 12.

contemporánea, lo que Frédéric Lenoir denomina *Las metamorfosis de Dios*. Estableciendo, en primera instancia, que las relaciones entre modernidad y religión más que definidas por la “pérdida o [el] retorno [serían] de descomposición y recomposición”⁵⁶³, Lenoir explica conexiones que permiten la constatación de complejas relaciones entre ambos fenómenos, como el surgimiento de la “religión personal”, que refiere a “la religiosidad del individuo que construye su propio sistema de sentidos”⁵⁶⁴. Este tipo de operación es notoria en la poesía de Montejo y de Supervielle, ya que intentan forjar una serie de vínculos personales y subjetivos con una deidad puesta en entredicho por la contemporaneidad, cada uno desde una referencialidad y unos registros propios. Se observa también en la expresión de lo divino del venezolano la duda respecto a las formas de religiosidad actuales, que han sustituido el sistema de certezas de las religiones, por un mundo de probabilidades y percepciones fragmentarias, como se puede distinguir en el poema “Labor” de *Terredad*, en el que el sujeto poético se refiere a la necesidad de “inventar la cantidad de Dios / que cada uno pide en sueño”⁵⁶⁵, con lo que se sugiere una suerte de religiosidad “a la carta”, que, apunta el crítico francés, es característica de la espiritualidad contemporánea, fundamentalmente individualista y separada de las instituciones religiosas y sus preceptivas. En lo que respecta a los modos de representación de la deidad, es significativa la elección de Supervielle de un Dios compasivo y amoroso, que, aclara Lenoir, viene a sustituir al Dios autoritario, tiránico y

⁵⁶³ Frédéric Lenoir: *Las metamorfosis de Dios, la nueva espiritualidad occidental*, Madrid, Alianza, (1 ed. 2003) 2005, p. 12.

⁵⁶⁴ *Ibíd.* p. 17.

⁵⁶⁵ Eugenio Montejo: *Terredad, op. cit.* p. 63.

todopoderoso del catolicismo tradicional, que se ha visto suplantado “por la imagen de un Dios protector, misericordioso, cautivador”⁵⁶⁶. Podríamos ubicar el origen del conflicto entre el hombre y la religión durante el siglo XVI, cuando “la fe en Dios es sustituida por la fe en la razón humana”⁵⁶⁷, se desplaza Dios del centro del universo y este espacio viene a ser ocupado por el hombre, pero este hecho se va a ir agudizando y es en el siglo XVIII que ocurre el proceso de desacralización producto del pensamiento ilustrado⁵⁶⁸. Sin embargo, es una necesidad humana la de establecer vínculos espirituales profundos, por ello, la religiosidad actual es también, en cierta forma, “expresión de una insatisfacción frente al mundo moderno materialista”⁵⁶⁹, por lo que la voluntad que se evidencia en los discursos de Montejó y Supervielle de intentar restablecer los vínculos rotos entre el hombre, el universo y lo divino, proviene del movimiento romántico y conlleva “la visión según la cual el hombre, el cosmos y lo divino están íntimamente relacionados y constituyen en el fondo una armonía, un orden, una totalidad infinita”⁵⁷⁰. Como búsquedas que aspiran reintegrar la magia en el mundo desencantado y unidimensional de la razón, estas iniciativas de rearticulación con lo divino manifiestan la aspiración de devolverle su vitalidad y su misterio a la naturaleza y funcionan como una “resistencia de lo sagrado ante el

⁵⁶⁶ Frédéric Lenoir: *Las metamorfosis de Dios*, op. cit. p. 268.

⁵⁶⁷ *Ibíd.* p. 150.

⁵⁶⁸ Ya para finales del siglo XIX Rafael Gutiérrez Girardot analizará el impacto en los artistas del proceso inminente de secularización que acontece en la sociedad burguesa: “En el mundo de lengua española, [...] este ‘acontecimiento’ de la ‘muerte de Dios’ tuvo el carácter de ‘crisis religiosa’, de pérdida de la fe, de duda religiosa, de temor del ateísmo”, todos rasgos que estarán presentes en la forma de religiosidad de Montejó, en *Modernismo*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, (1983 1 ed.) 2004, p. 75.

⁵⁶⁹ *Ibíd.* p. 177.

⁵⁷⁰ *Ibíd.* p. 196.

mecanicismo, de la imaginación creadora frente al proceso de desencantamiento del mundo”⁵⁷¹. En los dos poetas se verifica este impulso de resignificación de lo divino, que pasa por repensar sus referentes y sus elementos, como es el caso de la re-escritura del génesis que realiza Supervielle en el libro *La fábula del mundo* y en concreto, en los poemas “Dios crea al hombre” y “Dios crea a la mujer” o la justificación de Montejo en el poema “Labor”, en el que el poeta intenta alargar la vida de Dios: “Para que Dios exista un poco más / -a pesar de sí mismo- los poetas / guardan el canto de la tierra”⁵⁷². Así, a partir de esta naturaleza racionalizable y dominada, separada del hombre, del mundo moderno, aparecen las respuestas contemporáneas de dos poetas que proclaman la implantación de nuevos lazos con un sentido de lo divino marginado por el mundo actual y su lógica laica y secularizada.

Entre las viejas corrientes religiosas que resurgen en el marco de las nuevas formas de espiritualidad contemporáneas se encuentra lo definido por Lenoir como “neopaganismo”, planteado como una búsqueda de “lo divino a través de sus manifestaciones cósmicas”⁵⁷³, efecto que tanto en Montejo como en Supervielle se puede percibir, ya que ambos intentan esta rearticulación del hombre con el entorno y el universo que consiste en tratar de “unirse a la naturaleza, al cosmos, y sentir sus fuerzas, fluidos, energías y espíritus que la animan”⁵⁷⁴, aunque no la puedan entender ni racionalizar, pues la reconexión se realiza de modo intuitivo y emocional.

⁵⁷¹ *Ibíd.* p. 203.

⁵⁷² Eugenio Montejo: *Terredad*, *op. cit.* p. 63.

⁵⁷³ Frédéric Lenoir: *Las metamorfosis de Dios*, *op. cit.* p. 263.

⁵⁷⁴ *Ibíd.*

Si, en este contexto, se entiende el “peso” como un referente del impulso hacia lo terrestre que mueve, en la discursividad de ambos poetas, un aprecio y apego vital articulado con un lenguaje directo y sencillo, despojado en imágenes, pero dotado de símbolos, y la “levedad” como la aspiración, de carácter religioso, que intenta reestablecer los vínculos con lo sagrado, percibido y expresado como naturaleza y cosmos vivos, misteriosos y espejos de lo divino, se puede afirmar que ambas nociones posibilitan el deslinde de dos líneas de significación que atraviesan las poéticas de Jules Supervielle y Eugenio Montejó, en las que se identifican dos de los grandes conflictos planteados por la modernidad, como lo son la separación y el dominio de la naturaleza por el hombre (que ha desembocado en su uso indiscriminado y destructivo) y la pérdida progresiva del poder de las hegemonías religiosas en el mundo, aspectos éstos que están presentes en los textos de los dos autores, como formas de cuestionamiento de la modernidad.

En evidente interrelación, ambos poetas expresan la rearticulación del hombre con el cosmos, la naturaleza y lo divino, junto a una visión de lo terrestre como espacio ideal para la vida, en cada una de sus variantes. Supervielle lo manifiesta en el texto “Homenaje a la vida”, de 1939-1945:

Qué hermosura elegir
Domicilio en la vida
Y dar morada al tiempo
En un corazón continuo.
[...]
Y haber querido a la tierra,
Al sol y a la luna,
Como familiares
Con realidad impar,
[...]

Y haber sentido los años
Arrastrarse por el cuerpo desnudo.⁵⁷⁵

Para Guereña, en el poeta francés, “la celebración del mundo no llega a ser nunca [...] una exaltación o un canto de júbilo o de glorificación. Supervielle expresa más bien el titubear, la duda”⁵⁷⁶, pero desde nuestro ángulo, el poema “Homenaje a la vida” no es en modo alguno titubeante o dubitativo, la elección de las formas verbales muestra claramente el tono afirmativo y definido del texto: “elegir”, “dar morada”, “haber querido”, “haber sentido”, con lo que la expresión de las vivencias se registra en un lenguaje de positividad absoluta, también evidente en la adjetivación: “Qué hermosura”. Se canta con alegría la vida terrenal, aún con sus limitaciones: “dar morada al tiempo en un corazón continuo”, “haber sentido los años arrastrarse por el cuerpo desnudo”, vida, como diría Borges en su cuento “El inmortal”, de *ficciones*, aún más preciada por breve, por finita. Se puede notar así que el canto a lo vital no se plantea separado del cosmos, pues se enuncia que se ha querido “a la tierra / Al sol y a la luna, / Como familiares / Con realidad impar”. Montejo, por su parte, muestra en *Terredad* su apego al espacio de la tierra como entorno y hogar de lo natural: hombre, árboles, animales, tal y como lo expone en “Sólo la tierra”:

Por todos los astros lleva el sueño
pero sólo en la tierra despertamos.
[...]
sólo en la tierra abren los párpados.

La tierra amada día tras día,
maravillosa, errante,
que trae el sol al hombro de tan lejos

⁵⁷⁵ Jules Supervielle: *Antología*, op. cit. p. 147

⁵⁷⁶ *Ibíd.* p. 15

y lo prodiga en nuestras casas.⁵⁷⁷

La enunciación determinante define también una voluntad clara, firme, respecto a la tierra, que es el único lugar donde “despertamos”, del mismo modo que, en este caso, la adjetivación resulta fundamental para conseguir el tono afirmativo de los versos: “La tierra amada día tras día” y la deuda con el poema de Supervielle acontece por coincidencias, por afinidades profundas en la identificación con un territorio que acoge al hombre y le “prodiga” sus dones, una tierra que “trae el sol al hombro de tan lejos”. Lo terrestre⁵⁷⁸, como cordón umbilical con una realidad que no se evade sino que se disfruta, pues seduce, por ello la oposición entre los vuelos extraterrestres propiciados por el sueño y el despertar como momento de re-inserción en el plano de la realidad tangible, se expresa como sorpresa y gusto por lo cotidiano. También el poema “Terredad” es deudor del “Homenaje a la vida”, de Supervielle, por el agrado explícito de compartir la vida terrestre y la conjunción e interpenetración del cosmos con el hombre:

Estar aquí por años en la tierra,
con las nubes que lleguen, con los pájaros,
suspensos de horas frágiles.
A bordo, casi a la deriva,
más cerca de Saturno, más lejanos,
mientras el sol da vuelta y nos arrastra
y la sangre recorre su profundo universo
más sagrado que todos los astros.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Eugenio Montejo: *Terredad*, *op. cit.* p. 11.

⁵⁷⁸ Existe en otros poetas venezolanos, como Rafael Cadenas, generacionalmente coincidente con Montejo, una concepción de la vida y de la realidad que se sostiene en la inmediatez, en lo tangible, por ello esta manera de afirmar la vida terrenal podría verse como un rasgo distintivo de cierta línea de la poesía venezolana contemporánea. Para profundizar en el tema, véase, de Rafael Cadenas: *Realidad y literatura*, Caracas, Equinoccio, 1979.

⁵⁷⁹ Eugenio Montejo: *Terredad*, *op. cit.* p. 17.

El devenir de la existencia se plantea como un viaje lento y continuo, que supone la aceptación de una duración, vinculada a ritmos y a movimientos de los que participan los astros, en igual medida que el hombre: “más cerca de Saturno, más lejanos, / mientras el sol da vueltas y nos arrastra”. Terredad, como noción, haría referencia al conjunto de reflexiones poéticas generadas a partir de la meditación acerca de la tríada hombre-cosmos-divinidad, todos entrelazados en un tapiz de colores y de paisajes que varían y se transforman, pero que se encuentran mezclados de manera indisoluble.

De esta forma, acontece una circulación de sentidos y de tonos entre Eugenio Montejo y Jules Supervielle, proveniente de una afinidad profunda, cercanía que se hace evidente en la coincidencia del uso de un lenguaje diáfano y dialogante, por el que se muestra un entorno natural explícito en ambos, aunque planteado desde ángulos de visión diferentes, uno oscilante entre la identificación y la contemplación: el de Supervielle, y el otro delimitado por la mirada distante que insiste en el misterio sin poder penetrar los sentidos de esa naturaleza: el de Montejo. También se conectan ambas poéticas en la percepción obsesiva de la muerte, como referente que se asume, en el caso del francés, como hecho natural y lúdico, y en el venezolano, como vivencia oscura y trágica. Lo religioso resulta un elemento insoslayable en ambos, pero nuevamente representado en los dos discursos de modo diverso: como cantera de visiones y afirmaciones, como ámbito sagrado que se varía y replantea, en la poesía de Supervielle y como presencia escurridiza y multiforme en Montejo, que tiene que estar en permanente re-articulación. Por último,

los dos escritores coinciden en el apego profundo a lo terrestre, verificado en un canto a la vida, entendida como duración natural y plena.

1.4.2. C. P. Cavafy: poeta que despierta el pasado

Ya desde sus primeras publicaciones poéticas y en prosa, que datan de 1891, Cavafy⁵⁸⁰ se revela como un “filólogo y crítico no carente de virtudes: pensamiento claro, observación certera, formulación lúcida y precisa”⁵⁸¹, habla francés socialmente y en su trabajo, inglés, y es de los primeros poetas griegos contemporáneos que utiliza la lengua del pueblo, dimotiki, para sus escritos, y no la lengua oficial, cazarévusa, artificial y de especial manejo en los tribunales. Según Vicente Fernández González es “entre 1901 y 1904 [cuando Cavafy] empieza a delimitar su propio ámbito, el cual, según el propio poeta está habitado por tres grandes ciclos que a veces se cruzan en el marco de un mismo poema: se trata de los ciclos filosófico, histórico y hedónico”⁵⁸².

⁵⁸⁰ Constandinos Pedros Cavafy es considerado el más importante poeta en lengua griega contemporáneo. Nace en Alejandría en 1863 y fallece en la misma ciudad en 1933. Fue funcionario en el Ministerio de Regadíos de la Administración Colonial Británica en Egipto y viajó esporádicamente a Inglaterra, Francia, Estambul y Atenas. Sus críticos organizan sus poemas en tres grandes categorías: filosóficos, históricos y eróticos. Para Pedro Bádenas su filiación decadentista se observa en “que proclama la primacía de las sensaciones, emociones, contingencias y fugacidad inherentes a la naturaleza de las experiencias humanas”, cercanía en la que también coincidiría con Supervielle y Montejo. Respecto a la grafía “Cavafy”, hemos seleccionado la escogida por Montejo y, también, seguimos al traductor Francisco Rivera, en la edición que, en general, manejaremos para analizar los poemas del alejandrino: *Cavafy, cien poemas*, (1ed. 1978) Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

⁵⁸¹ Vicente Fernández González: *La ciudad de las ideas. Sobre la poesía de C. P. Cavafys y sus traducciones castellanas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Málaga, 2001, p. 5.

⁵⁸² *Ibíd.* p. 9.

Respecto a la obra publicada por el poeta durante su vida, Pedro Bádenas explica que “fue muy escrupuloso y comedido en la publicación de su obra de la que esporádicamente daba a la imprenta poemas en hojas sueltas o en revistas literarias”⁵⁸³, así pues, sólo fueron autorizados para publicarse 154 poemas, aunque en 1968 se dan a conocer otros 75 inéditos, “se trata de piezas en mayor o menor grado de elaboración en muchas de las cuales el poeta estuvo trabajando hasta casi el momento de su muerte”⁵⁸⁴.

Como bien señala Miguel Castillo Didier, a Cavafy le tocó vivir en la Grecia moderna (distante del esplendor helénico) y en la época del protectorado británico. Dentro de su universo poético, no es casual que la Grecia que aparece recreada es la de “la época post-clásica” y la de “los primeros siglos de la era cristiana”⁵⁸⁵, ya que se trata de la Grecia surgida por el imperio de Alejandro Magno, que tuvo como polo espiritual a la ciudad de Alejandría. Apunta el crítico que “a fines del siglo XIX y comienzos del XX, Alejandría sobrepasa los 400.000 habitantes”⁵⁸⁶ y es en esta ciudad árabe, griega y cosmopolita, que Cavafy desarrolla su poesía y donde transcurren la mayor parte de sus días.

El sugestivo título escogido por Eugenio Montejo para comentar al alejandrino en su libro de ensayos *El taller blanco*, de 1983, ya señala la elección de un elemento por encima de los otros, y que también es común a su propio ejercicio poético: “Cavafy: la gravitación de la memoria”. El

⁵⁸³ C. P. Cavafys: *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1999, p. 21.

⁵⁸⁴ *Ibíd.* p. 22.

⁵⁸⁵ Miguel Castillo Didier: “Algunas aristas del universo poético de Kavafis”, en *El ensayo literario en Venezuela*, tomo VI, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1991, p. 689.

⁵⁸⁶ *Ibíd.* p. 690.

texto se inicia situándolo entre los escritores más destacados de la contemporaneidad: “de reducir a una docena los principales poetas de nuestro tiempo, habría que incluirlo”⁵⁸⁷, con lo que enfatiza, en particular, el tono conseguido en su poesía, así como el hecho de que los poemas más logrados corresponden a la madurez, e insiste en la importancia de la memoria, del recuerdo en sus versos:

Lo central en él será su poesía, y dentro de ésta, la sugestiva, misteriosa vinculación con la memoria como fuente del don creativo. El arte que vivifica el recuerdo página tras página, la constelación del pasado gravitando con una recurrencia cada vez más amplia hasta convertirlo, si aceptamos el término, en poeta de la historia⁵⁸⁸.

Este revolucionario manejo del pasado, del recuerdo personal y del recuerdo histórico produce en el discurso de Cavafy la impresión de momentos históricos alterados, transformados para el logro de textos de intenso dramatismo interior. De tal modo que su forma de apropiación de la historia resulta poética, como puede notarse en “Los pasos”, poema en el que se muestran los días previos a la muerte de Nerón:

En una cama de ébano adornada
con águilas de coral, duerme profundamente
Nerón –inconsciente, tranquilo y contento,
[...]
Pero en el salón de alabastro donde está colocado
el antiguo larario de los Aenobarbos,
¡qué inquietos se muestran sus lares!
[...]
los diosecillos caen unos sobre otros,
pues comprenden qué es ese ruido,
reconocen al fin los pasos de las Erinias.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ Eugenio Montejo: *El taller blanco*, op. cit. p. 45.

⁵⁸⁸ *Ibíd.* p. 48.

⁵⁸⁹ Cavafy: *Cien poemas*, op. cit. p. 39.

Según Bádenas este poema se inspira en el “testimonio de los historiadores antiguos –Dión y Suetonio”⁵⁹⁰ acerca de los presagios que anunciaban la muerte de Nerón, representados por los pasos de las Erinias, divinidades de la venganza, pero Cavafy recrea la escena desde una visión opulenta y estética: “cama de ébano adornada / con águilas de coral [...] salón de alabastro”, en la que el paganismo helénico anuncia, en la angustia de sus dioses del hogar, la desgracia que se avecina: “los diosillos caen los unos sobre otros”. Se trata, desde la reescritura del alejandrino, de un episodio de gran significación, vitalidad y fuerza, ejemplo de cómo el referente histórico funcionará en su obra como un material de gran riqueza y flexibilidad, que despierta la imaginación. También señalará Bádenas que: “las múltiples maneras de abordar un mismo asunto histórico para drenar su personal visión del mundo y de sí mismo nos reflejan la fascinación de un artista, de un creador, no de un historiador”⁵⁹¹, lo que matizaría la consideración generalizada y asumida por el mismo Cavafy de poeta histórico, y precisaría, a un mismo tiempo, el modo particular de utilizar la historia del autor. Para Didier no hay, en modo alguno, evasión, en la recreación de la historia en la poesía de Cavafy, ya que:

El pasado sirve al alejandrino para todos sus fines poéticos. Su espíritu se mueve en épocas muertas, porque a su través puede reflejar el presente de la sociedad que vive, el presente de su propia alma: su soledad, su tristeza, sus fobias, los valores que admira.⁵⁹²

⁵⁹⁰ C.P. Cavafis: *Antología poética*, op. cit. p. 117.

⁵⁹¹ *Ibíd.* p. 12.

⁵⁹² Miguel Castillo Didier: “Algunas aristas del universo poético de Kavafis”, op. cit. p. 693.

Y, a su vez, este universo le proporcionará símbolos apropiados para la conformación de la imagen del mundo que expresa en sus textos. El año 1911 es la fecha determinada por el mismo Cavafy para señalar el límite de su madurez poética: “frisaba entonces los cincuenta”⁵⁹³, y es la época en la que se definen sus temas y procedimientos literarios: “el texto breve de herencia alejandrina, la preocupación por lograr un tono apoyado en el habla coloquial”⁵⁹⁴, recursos que resultan también afines al venezolano, que necesariamente encuentra en este autor coincidencias e identificaciones que le conducirán a la creación de poemas en los que se respira y constata su discurso.

El transcurrir del tiempo es apuntado por Montejo como otro de los rasgos persistentes de la poesía de Cavafy, donde aparece: “sentido con todo su cuerpo, hora tras hora, como una red vibrátil que se empapa de la sustancia temporal”⁵⁹⁵ y que se puede observar en textos como “Voluptuosidad”: “Gozo y perfume de mi vida es el recuerdo de esos momentos / en que encontré y fue mío el placer sensual como yo lo quería”⁵⁹⁶ o también en “Desde las nueve”: “La imagen de mi cuerpo joven, / vino a buscarme y a recordarme / ciertos cuartos cerrados y perfumados, [...] Las doce y media, cómo ha pasado el tiempo. / Las doce y media. Cómo han pasado los años”⁵⁹⁷, ambos poemas reflejan una conciencia del cuerpo muy marcada, así como también una conciencia fatal del paso del tiempo sobre el mismo.

⁵⁹³ Eugenio Montejo: *El taller blanco*, op. cit. p. 51.

⁵⁹⁴ *Ibíd.*

⁵⁹⁵ *Ibíd.* p. 52.

⁵⁹⁶ Cavafy: *Cien poemas*, op. cit. p. 74.

⁵⁹⁷ *Ibíd.* p. 81.

El primer poema con el que Montejo establece un paralelismo, “El Dios abandona a Antonio”, señala el traductor⁵⁹⁸, se trata de una escena narrada por Plutarco en sus *Vidas paralelas*, y en la que el “General romano [...] escucha la música y los clamores del cortejo de Dionisio”⁵⁹⁹:

El Dios abandona a Antonio

Cuando de repente, a medianoche, se oiga
un invisible cortejo que pasa,
con música exquisita, con clamores,
no llores inútilmente tu suerte que ya cede, tus obras
fracasadas, los proyectos de tu vida
que resultaron todos delusorios.
Como alguien dispuesto desde hace tiempo y lleno de
[coraje,]
dile adiós a ella, a la Alejandría que se va⁶⁰⁰.

Según Bádenas, esta escena se funda en la última noche de Antonio, cuando comprende que está perdido y el símbolo del cortejo dionisiaco señala que este Dios, bajo el cual se amparaba el General, también lo deja solo y se inclina por la aceptación de la muerte y del destino, tema profundamente humano y al que Cavafy extrae toda su solemnidad y trascendencia. Para Giorgos Seferis uno de los rasgos más destacados de la escritura de Cavafy es el modo con que logra despertar la antigüedad clásica, pues apunta sobre el poema “A los combatientes de la liga Aquea”, que:

era un contemporáneo mío que había encontrado la manera de expresar sus sentimientos con la mayor concisión e intensidad posibles, haciendo que Semónides y los espléndidos epitafios de antaño abandonaran sus tumbas en ruinas y vinieran hacia mí.⁶⁰¹

⁵⁹⁸ Se hace referencia a la Traducción manejada para este análisis comparativo, que es la de Francisco Rivera: *Cavafy, cien poemas*, (1ed. 1978) Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

⁵⁹⁹ *Ibíd.* p. 17.

⁶⁰⁰ *Ibíd.* p.43.

⁶⁰¹ Giorgos Seferis: *K. P. Kaváfis y T. S. Eliot*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 43.

El alejandrino consigue adentrarse en la vitalidad no siempre tan visible de estas figuras, mostrando una variedad de personajes históricos a los que revela, no en sus momentos de mayor gloria, sino en los instantes de pérdidas, derrumbamientos, caídas, como es el caso de Antonio, seguramente, para aprovecharlos en su simbolismo de caída o fracaso, tanto como en el de gloria o plenitud. En los versos del poema antes citado se representa la escena pagana con toda su magnificencia, profundidad y belleza, y de esta misma manera recrea Montejó la pérdida de Lisboa para su sujeto poético:

También de ti se irá Lisboa,
es decir ya se fue, ya va muy lejos,
con sus colinas de casas blancas,
los celajes de Ulises sobre sus piedras
y la niebla que va y viene entre sus barcos⁶⁰².

En ambos fragmentos de los poemas se acumulan las frases cortas, que tienen la intención de transmitir un ritmo intermitente, reflexivo, pero el texto del venezolano supone, señala desde el comienzo, su filiación con el de Cavafy: “También de ti se irá Lisboa”, del mismo modo que Genette describe las relaciones transtextuales, pues notamos la relación entre ambos poemas al estar ante la “presencia efectiva de un texto en otro”, en este caso particular como alusión, pues es un poema “cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”⁶⁰³. Ese “también” que apertura el poema sólo resulta completamente inteligible desde el conocimiento previo del texto del egipcio. Además, los dos poemas configuran situaciones de

⁶⁰² Eugenio Montejó: *Adiós al siglo XX*, op. cit. p. 15.

⁶⁰³ Gerard Genette: *Palimpsestos*, op cit. p.10.

despedida, de separaciones, rupturas con lugares, con una “geografía sentimental”, como diría el mismo Montejo, que condiciona e influye, y que es semejante en ambos personajes, a pesar de las distancias y diferencias. En Cavafy, específicamente, se construye una escena intensa, pero con una frialdad formal que pone aún más de relieve la fuerza del instante reflejado. No en vano afirma Seferis que:

En la obra de kavafys a menudo la expresión lingüística es neutra y está desprovista de emoción; en cambio, el movimiento de los personajes y la sucesión de los acontecimientos son tan densos, incluso diría tan herméticos, que los poemas dan la impresión de tirar de la emoción a través del vacío.⁶⁰⁴

Esta peculiaridad del lenguaje del alejandrino incide en la recepción de unos poemas que sacuden por la intensidad de sus visiones, como contraste o potenciación añadida gracias a este recurso formal de una expresión neutra. A Montejo, por su parte, no lo abandona cierto tono melancólico y nostálgico que con frecuencia delimita sus versos, sobre todo los de la madurez.

El otro poema que se enuncia explícitamente como “Un homenaje a C. P. Cavafy”, y cuyo nombre no oculta su vinculación con el previo es “Ítaca”, de *Alfabeto del mundo* y en él se varía lúdicamente lo que el poema del alejandrino sugiere, al colocarse el relato en una atmósfera nueva, urbana, distante de la espacialidad plasmada por Cavafy:

Ítaca

Cuando emprendas el viaje hacia Ítaca,
ruega que sea largo el camino,
lleno de aventuras, lleno de experiencias⁶⁰⁵.

⁶⁰⁴ Giorgos Seferis: *El estilo griego I*, op. cit. p. 57.

⁶⁰⁵ Cavafy: *Cien poemas*, op. cit. p. 45.

Cavafy escribe este poema en 1911 y en él, partiendo del relato homérico, realiza una metaforización de la vida y el destino humano con la idea del viaje, aunque para Bádenas los versos se inspiran en el fragmento 45 del *Satiricón* de Petronio. De cualquier modo, como proceso vital de descubrimiento, aprendizaje y disfrute se plantea el viaje a Ítaca y subyace al texto el hecho de que Cavafy “identifica el pasado con el presente, [a los personajes que muestra] los hace contemporáneos”⁶⁰⁶, por lo que el relato homérico no es recordado, sino que vuelve a ocurrir ante los ojos del lector, desde el ángulo que el poeta ha escogido para mostrarlo. Montejo, en cambio, descentra la historia plasmada por Cavafy de estos escenarios primeros, insertándola en un movimiento de ubicuidad y sumergiéndola en un presente delimitado por ciertos referentes actuales, como la inclusión de un medio de locomoción contemporáneo como el automóvil:

POR esta calle se va a Ítaca
y en su rumor de voces, pasos, sombras,
cualquier hombre es Ulises.
[.....]
Por esta calle, en cualquier auto,
hacia el norte o el sur se viaja a Ítaca.
[.....]
Aun sin moverte, como estos árboles,
hoy o mañana llegarás a Ítaca⁶⁰⁷.

Nuevamente nos encontramos ante un vínculo de hipertextualidad, pues el texto “b” de Montejo supone, y es, una variación del texto “a” de Cavafy, en el que se diluye la temporalidad del primero para forjar una suerte de eternidad o presente infinito en el que el personaje homérico

⁶⁰⁶ Giorgos Seferis: *El estilo griego I*, op. cit. p. 46.

⁶⁰⁷ Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, op. cit. p. 200.

pierde sus contornos heroicos y adquiere los rasgos desdibujados de “cualquier hombre”, así también la ruta es otra, pues todas las direcciones conducen a Ítaca, que ahora se muestra como el fin de todo viaje, su única meta y destino⁶⁰⁸. La línea de fuga que desarrolla Montejo, desde el texto de Cavafy, rehace la figura de Ulises y su viaje, pero ahora sin desplazamientos, a través del impulso de un decurso eminentemente interior. Entre los elementos del poema de Cavafy Montejo va plantando sus símbolos, sus huellas: los pájaros, los árboles, pero Ítaca es recuperada como la ciudad predestinada, en la que siempre se desembocará, pues: “aunque te duermas despertarás en Ítaca”.

En la poesía de Eugenio Montejo la presencia de la memoria es un elemento que remite, esencialmente, a un pasado natal, originario, recuerdo del comienzo de la vida, y a él vuelven insistentemente sus versos, como se puede notar en el poema “Güigüe 1918” de *Terredad*:

Esta es la tierra de los míos, que duermen, que no duermen,
largo valle de cañas frente a un lago,
con campanas cubiertas de siglos y polvo
que repiten de noche los gallos fantasmas.
Estoy a veinte años de mi vida,⁶⁰⁹

La visión anticipada, que, por el discurso poético, permite avizorar la existencia, se constituye a partir de una atmósfera particular, la del Estado Carabobo venezolano, el lago enunciado es el Lago de Valencia, y la fecha, veinte años antes de su nacimiento. El lenguaje intermitente posibilita la delimitación de una temporalidad que abarca pasado, presente y futuro: “Esta es la tierra de los míos, que duermen, que no

⁶⁰⁸ La ciudad de Ítaca estaría representando en el poema, a su vez, el símbolo de la vida, asumida como un viaje de experiencias, por lo que la llegada o desenlace final del viaje supondría una especie de ruptura, escisión o muerte.

⁶⁰⁹ Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 14.

duermen”, posteriormente otros versos del poema “Noche natal”, del mismo libro, reconstruyen de modo más puntual la escena del nacimiento: “Caracas quedaba más lejos / que cuanto yo soñé desde la nada”⁶¹⁰, versos en los que la memoria que forja el discurso indica insistente el origen, los antepasados, la infancia, al reconfigurar una topografía sentimental que permanece como légamo esencial de su poesía, de su identidad, mientras que en Cavafy la memoria posibilita recuperar escenas de la vida sensual, en las que la plenitud corporal se rememora y en las que se vuelve a traer al presente del poema la vivencia intensamente hedonista del pasado, como se puede observar en “Vuelve”: “Vuelve a menudo y tómame, / sensación amada vuelve y tómame- / cuando despierta la memoria del cuerpo, / y antiguos deseos corren otra vez por la sangre”⁶¹¹. Para Bádenas este rasgo erótico-hedonista característico de la poesía del alejandrino, lo aproxima al decadentismo occidental, movimiento francés ubicado entre 1870 y 1890, pues para estos escritores: “La existencia esta constituida por experiencias fragmentarias y sensaciones que sólo cobran sentido a través de vivencias personales; por lo tanto las respuestas emocionales a las experiencias intensas se convierten en lo más importante de la vida del individuo”⁶¹². Fuente de este movimiento y lectura fundamental para Cavafy resulta la obra de Baudelaire, ya que: “Se sintió atraído por la idea baudeleriana de que la experiencia humana está integrada por los vivificantes destellos de esas sensaciones que, por su intensidad, rompen

⁶¹⁰ *Ibíd.* p. 50.

⁶¹¹ Cavafy: *Cien poemas, op. cit.* p. 53.

⁶¹² C. P. Cavafis: *Antología poética, op. cit.* p. 13.

la estúpida monotonía de la existencia”⁶¹³. Nuevamente vida y literatura se tejen en un estrecho lazo, tanto en el discurso de Cavafy como en el de Montejo.

Los viajes, como ya hemos dicho antes, son otro tema recurrente en la poesía del venezolano, y su percepción se muestra desde ángulos múltiples y caleidoscópicos. Fundamentalmente *Algunas palabras* concentra el mayor número de textos sobre esta idea, como se puede destacar en “Navegaciones”:

Cada hombre es un astro, un cosmos habitado
fijo en la rueda de la niebla.
Cada uno en la noche retorna
de altas navegaciones
con un perro o con un diario.⁶¹⁴

La navegación expresa en los versos una analogía de los viajes interiores, de recorridos por profundidades insondables, aunque tengan como escenario la cotidianidad urbana y sus referentes: “un perro o un diario”, pero en esta obra hay también enunciaciones que inician procesos literarios y de sentidos menos discernibles, como se observa en “La vida”:

“La vida toma aviones y se aleja, / sale de día, de noche, a cada instante / hacia remotos aeropuertos”⁶¹⁵. El hecho de que el poema se organice alrededor del término abstracto “la vida” posibilita un ángulo de sentido novedoso, en el que ya no se percibe a un personaje concreto, sino que el itinerario de carácter absolutamente urbano y moderno (es un viaje en avión) se transforma, por la perspectiva textual, en un espacio de fuga para el tránsito, destacado por el contraste con el abstracto cambiante

⁶¹³ *Ibíd.* p. 14.

⁶¹⁴ Eugenio Montejo: *Algunas palabras, op. cit.* p. 23.

⁶¹⁵ *Ibíd.* p. 27.

que se desplaza: “la vida”. No obstante sus configuraciones son persistentes, y también los trenes producen la ocasión para la articulación poética: “Dormimos recorriendo el mundo, / destinados a errar en sus vagones. / dejamos las valijas a la puerta, / aguardamos la hora”⁶¹⁶. Los viajes, como situaciones habituales del acelerado mundo contemporáneo, permiten breves recorridos de distancias extensas, que en otro tiempo eran impensables, pero literariamente los trenes y los barcos han resultado, por su apacible desplazamiento que induce a la contemplación, elementos necesarios para ciertas analogías, como la que se observa en los versos anteriores, donde la imagen posibilita mostrar al hombre moderno como sujeto que permanece en tránsito, pues ya el viaje no es un fin sino un medio⁶¹⁷, un camino común por el que se desplaza la vida, en una circularidad y mutabilidad de paisajes, vivencias y lugares que terminan asemejándose y desembocan así en territorios nómadas en los que quedarse, estacionarse, es un imposible. Poéticamente Montejó explora no sólo la idea del viaje, sino también las situaciones articuladas a este hecho, como lo son las despedidas, las partidas, las llegadas, como se puede notar en “Mudanzas”: “Mudanzas por el mar o por el tiempo, / en un navío, en una carreta con libros, / cambiando de casas, palabras, paisajes, / separándonos siempre para que alguien se quede / y algún

⁶¹⁶ *Ibíd.* p. 43.

⁶¹⁷ La literatura que ha hecho de los viajes su hilo conductor es muy extensa y diversa, pero dos casos paradigmáticos de la narrativa contemporánea podrían ser *On the road* (1957), de Jack Kerouac, y *Heart of darkness* (1899), de Joseph Conrad, debido que en la primera, desde el mismo título es un viaje en automóvil por la vasta Norteamérica el centro del relato, junto a la sugerencia del paralelo viaje interior, y en la segunda es el viaje en barco el que conducirá a un universo de extrañezas y enigmas.

otro se vaya”⁶¹⁸. El viaje alude, en la poesía del venezolano, a la constatación de un impulso, de una voluntad de cambios que atraviesa como sed su discurso: “Si no salgo a esta hora será en otra, / las naves cambiarán, no mi deseo”⁶¹⁹. Los viajes como experiencias propias de las formas de vida contemporánea, revelan de modo tajante la necesidad inherente al individuo actual de evadirse, de cambiar: “A bordo de un carguero, puerto tras puerto, / también nosotros derivamos”⁶²⁰. La conciencia de ir a la deriva, de errar sin rumbo fijo, de permanecer en un estadio de tránsito, provoca la estructura de poemas en los que se pone de manifiesto la identidad del hombre actual, empujado a la errancia y al cambio, anhelante de nuevos paisajes y recorridos. De tal manera que se termina mezclando la idea del tránsito vital con la del viaje, tal y como se presenta en “Ítaca”, y ya entonces hasta el tiempo de vida se escapa, pues se habita un espacio en el que siempre se es pasajero, tal y como se expresa en “Esta tierra” de *Trópico absoluto*: “Esta tierra jamás ha sido nuestra, / tampoco fue de quienes yacen en sus campos / ni será de quien venga”⁶²¹. La idea del hombre como pasajero del planeta engloba así todas las demás formas de viaje, las abarca en amplitud y trascendencia.

El simbolismo del viaje en la literatura se encuentra revestido de analogías por lo que la noción misma supone y sugiere, porque tal y como lo afirma José Manuel Barrio Marco, fundamentalmente, el viaje se ha asemejado con la vida y con la muerte: “La vida y la muerte han sido alegóricamente comparadas y descritas desde antiguo por medio de la

⁶¹⁸ Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p. 12.

⁶¹⁹ *Ibíd.* p. 27.

⁶²⁰ *Ibíd.* p. 39.

⁶²¹ Eugenio Montejo: *Antología*, op. cit. p. 123.

metáfora del viaje, puesto que un viaje indica pasaje, tránsito, cambio e intercambio de espacios, vivencias y experiencias físicas y espirituales”⁶²², como imagen que amalgama vivencias profundas y trascendentales, el viaje simboliza en la literatura antigua el desarraigo que conduce a la sabiduría, como se puede observar en los viajes planteados por Homero en *La Ilíada* y *La Odisea*, y también en *La Eneida* de Virgilio. No es otra la significación que posee en el poema de Cavafy y en los varios de Montejó que se estructuran alrededor de esta idea.

Apunta Paul Zumthor, contrastando al hombre medieval con el contemporáneo, que mientras aquel vivía en los linderos de su comarca durante casi toda su vida, “para nosotros, los lugares son de paso [y] el espacio que se extiende más allá de lo conocido es el horizonte de la libertad”⁶²³, el sujeto moderno viaja para conquistar saberes y para conquistarse, (al igual que los viajeros ilustrados del siglo XVIII), pues el viaje significa acumulación de conocimientos, pero también prueba que transforma.

Como impulso propio del género humano: “El ‘viaje’ pone en marcha nuestra capacidad para cruzar un límite, para afrontar una alteridad. La idea (tanto como el hecho mismo) del viaje manifiesta nuestra tendencia innata al desplazamiento”⁶²⁴, pero aunque este rasgo ha caracterizado al hombre antiguo y al moderno, el de hoy se relaciona de otra forma con los transportes optimizados construidos para su

⁶²² José Manuel Barrio Marco: “El viaje arquetípico-iniciático”, en Francisco Manuel Mariño y María de la O Oliva Herrero: *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 180.

⁶²³ Paul Zumthor: *La medida del mundo*, (1 ed. 1993) Madrid, Cátedra, 1994, p. 54.

⁶²⁴ *Ibíd.* p. 163.

desplazamiento más veloz, y con los territorios que recorre; pues “nuestro viaje tiende a eliminar el tiempo, en beneficio de un espacio cada vez más abstracto [...] al mismo tiempo, se borran el sujeto, el objeto. Queda un trayecto puro y simple”⁶²⁵, así en los viajes mostrados por la poesía de Montejó, la idea de desplazamiento se funda en un “deseo”, que permanece mientras que los paisajes y los transportes cambian.

Para Deleuze y Guattari existen dos tipos de viajes: los que se hacen por evasión, buscando alejarse de una realidad de la que no se puede tomar distancia o los viajes sin retorno, líneas de fuga y de errancia absolutas, del primer caso cita como ejemplo a Melville y del segundo a Fitzgerald, específicamente en la novela *The crack up*:

La célebre Evasión o la huída lejos de todo es una excursión a una trampa, incluso si la trampa incluye los Mares del sur, que sólo están hechos para los que quieren navegar por ellos o pintarlos. Una verdadera ruptura es algo sobre lo que no se puede volver, que es irremisible, puesto que hace que el pasado deje de existir.⁶²⁶

En el caso de Cavafy, el viaje que se poetiza es el de ruptura absoluta, pues el itinerario resulta el fin, más que el destino, un camino de enseñanzas y belleza, un viaje de deleite en el que se va la vida, en el que el tránsito lo es todo: “Ruega que sea largo el camino, / Que muchas sean las mañanas de verano / en que -¡con qué placer, con qué alegría!- / entres en puertos nunca antes vistos”⁶²⁷. En cambio, los viajes que se sugieren en la poesía de Montejó resultan una mezcla de estos dos tipos de viaje que parecen excluyentes, no obstante, no es una idea estable de viaje la que plantean sus versos, pues mientras algunos se refieren a

⁶²⁵ *Ibíd.* p. 164.

⁶²⁶ Gilles Deleuze y Felix Guattari: *Mil mesetas*, *op. cit.* p. 203

⁶²⁷ Cavafy: *Cien poemas*, *op. cit.* p. 45

viajes interiores hacia la infancia, o anticipaciones del espacio natal, como los vistos en “Noche natal” o “Güigüe 1918”, otros como “Mudanzas” o “Partida” de *Terredad* aluden al viaje como suceso en sí mismo, en el que se permanece, por el nomadismo inherente al hombre contemporáneo y su vocación de errancia infinita.

Así pues, las conexiones y vínculos entre la poesía de Cavafy y la de Montejó se articulan desde la elaboración de un lenguaje sobrio y claro que expresa situaciones de gran emotividad y fuerza, porque en ambos la memoria funciona como un referente fundamental que, en el caso de Cavafy, se utiliza como recurso para rehacer sensualmente vivencias del pasado, y en el de Montejó sirve para refundar un espacio asociado a la infancia y al hogar. El tiempo es otro elemento esencial en el que coinciden y que se plantea en la obra de Cavafy como hecho que tortura y desgasta, movimiento de implacable degradación y pérdida, mientras que en la obra de Montejó viene a ser una experiencia que se enuncia de diferente manera en el transcurso de su literatura, para terminar asociada a la aceptación de la duración humana, evidente en sus últimos libros. Por último Cavafy y Montejó se entrelazan en la visión de los viajes como metáforas de procesos hacia la sabiduría, aunque Montejó, como sujeto contemporáneo, muestra estos viajes desde las coordenadas que nuestra época, de rápidos desplazamientos y cambios constantes, impone.

1.5. El poeta en el mapa de la modernidad

En el momento de situar la poesía de Montejo en el panorama más amplio de los movimientos literarios occidentales, se encuentran conexiones entre su discurso y tendencias del más diverso talante y procedencia. Del humanismo renacentista podríamos decir que posee la expresión del individuo, del hombre como centro y a la vez parte del entorno natural sobre el que incide. Se acerca a los románticos en el rechazo a la alienación del ser humano en las ciudades modernas, pues como bien afirma Calinescu “la historia de la alienación del hombre moderno comienza con el movimiento romántico⁶²⁸”, aunque de un modo más bien de filiación parnasiana, por el cuidado de la forma, pues su escritura de la emoción y del sentimiento supone una contención y una precisión de raigambre clásica, ya que si bien:

Es cierto que la poesía grecorromana no estableció leyes absolutas sobre la estructura poética; sin embargo su economía de la forma, y el cuidado con que huye de lo extravagante, de lo vago y de lo desequilibrado son ideales vigorosos y definidos.⁶²⁹

Estos valores y preceptos resultan afines y concordantes con la forma escrituraria del venezolano. Como los románticos, Eugenio Montejo manifiesta un rechazo a las ciudades que le ha tocado habitar, pero sin

⁶²⁸ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, op. cit. p. 58. Afirma este crítico que para los románticos su mundo cotidiano era mezquino y banal, en contraste con, por ejemplo, el carácter sublime de la naturaleza o el legendario pasado medieval.

⁶²⁹ Gilbert Highet: *La tradición clásica II*, op. cit. p. 224. Por otra parte, los parnasianos rechazaron agresivamente el mercantilismo burgués y el vulgar utilitarismo, por ello la defensa absoluta de la gratuidad del arte, l'art pour l'art. Sobre esto véase también Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, op. cit. p. 59.

embargo es moderno en la representación de la distancia entre las dos modernidades que desde finales del XIX se enfrentan, tal y como lo observa Calinescu, una modernidad como:

Etapa de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de los arrolladores cambios económicos y sociales ocasionados por el capitalismo y la modernidad como concepto estético⁶³⁰.

Frente a los cambios perniciosos en la vida del hombre que forma parte de las sociedades capitalistas actuales y sus entornos fríos y grises, Montejó erige una poesía que rechaza esta forma de modernidad y su “negativa pasión consumista”⁶³¹. Del modernismo, como movimiento hispanoamericano posee, sin embargo, el modo de resignificar los mitos indígenas y griegos, en un intento de buscar “raíces fuera del ámbito de la realidad circundante”⁶³², y la idea ya manifiesta por los románticos pero también avalada por los modernistas de rebelarse a “vivir en sociedades regidas por el materialismo más crudo”⁶³³.

Con la vanguardia no hay vínculos, pues ese “rechazo del pasado y culto de lo nuevo”⁶³⁴ propio del movimiento no se encuentra en sus textos, que se acercan al pasado sin conflictos, a pesar de ser éste también un impulso característico del arte del siglo XX. Y ya con la postmodernidad conecta por el urbanismo característico de estos últimos años, en los que la naturaleza es recuperada parcialmente por el activismo ecológico, la revolución verde y la renovación urbana, como tendencias que luchan

⁶³⁰ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, op. cit. p. 55.

⁶³¹ *Ibíd.* p. 56.

⁶³² Schulman y González: *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1969, p. 50.

⁶³³ Ricardo Gullón: *Direcciones del modernismo*, op. cit. pp. 78-79.

⁶³⁴ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, op. cit. p. 101.

contra una idea de ciudad ajena y oscura, que ha excluido la naturaleza, no en vano el autor ha afirmado, refiriéndose a la imagen habitual del eclipse que maneja para su definición de la función de la poesía en nuestros tiempos: “no obstante hay síntomas de que estamos saliendo del eclipse: los movimientos ecologistas, que tienden a devolverle la ciudad al hombre, de conquistar espacios. Tratan de que la ciudad no sea el espacio hostil que ha sido”⁶³⁵.

De esta forma se puede notar como esta poesía se mueve entre diversas y a veces distantes tendencias literarias y de pensamiento, con las que el autor se relaciona de manera personal impulsado por sus pulsiones, sus búsquedas y sus rechazos. Su poesía resulta entonces un denso tejido de fuerzas que se identifica con épocas y tiempos cambiantes, pero que converge en una palabra definida, a un mismo tiempo, por lo contemporáneo y antiguo.

⁶³⁵ Javier Rodríguez Marcos: “Siempre necesitamos decir de nuevo las palabras de amor”, en <http://www.elpais.es/suple/babelia/articulo.html?xref=20020622elpbabnar> [20/05/2004]

CAPÍTULO 2: LA MÁQUINA DE GUERRA POÉTICA DE GUSTAVO PEREIRA

2.1. *Del autor y su obra*

Gustavo Pereira nace en la isla de Margarita en 1940 y, desde temprana edad, se muestra como un lector ávido, autores como Emilio Salgari, Julio Verne y Jack London, pertenecen a su primera fase de acercamiento a la literatura. Seguramente, estas obras que las editoriales han comercializado como juvenil, proporcionan una matriz de profundidad, recursos imaginarios y estilísticos al poeta en ciernes. Luego, vendrán los libros de la biblioteca del padre (sindicalista): Marx y Lenin, y también los de la biblioteca de la madre: Jorge Isaacs y Alejandro Dumas. No es gratuita la sensibilidad que expresa Gustavo Pereira respecto a la situación de la pobreza, y de la injusticia social, ya que las lecturas marxistas y leninistas modelarán un sujeto que entiende y padece estas circunstancias, y que las denunciará desde su discurso. Por otro lado, el romanticismo de Isaacs y Dumas alimenta una capacidad de sentir que también será definitoria para su escritura. Continuará esta incursión romántica con Gustavo Adolfo Bécquer y José Asunción Silva, y a los 13 años, escribe su primer soneto.⁶³⁶ Posteriormente vendrán Porfirio Barba Jacob, Federico García Lorca y Pablo Neruda, así como cambios en su

⁶³⁶ Con estas lecturas románticas en su haber, se reconocen más claramente las huellas literarias presentes en su primer libro, *El rumor de la luz*, obra de evidente y lógica filiación romántica. Sobre la manera como el movimiento romántico ha permeado la literatura posterior a su momento histórico, véase, de Octavio Paz, *Los hijos del limo*. Al respecto de romanticismo en Venezuela, puede consultarse, de Hermann Garmendia, “La primera etapa romántica venezolana”, en Gabriel Jiménez Emán (comp.) *El ensayo literario en Venezuela, tomo VI*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1991.

visión del género poético⁶³⁷. Es evidente que, con el paso del tiempo, sus lecturas se van a ir ampliando y complejizando, por ejemplo, del Lorca de *Poeta en Nueva York*⁶³⁸, extrae parte de los elementos tremendistas, que luego formarán parte del bagaje formal de Pereira, y es indiscutible que el carácter comprometido de mucha de su obra tiene que ver con el poderoso influjo que ejerció Pablo Neruda durante esas décadas de los sesenta y setenta, tanto en Latinoamérica como en el mundo. En el liceo, escribe cuentos policiales que se publican en el periódico de la institución, por lo que no sería extraño el conocimiento de Sherlock Holmes, Edgar Allan Poe o Agatha Christie. Ya en Caracas, ejerce como secretario de la Juventud Comunista, se gradúa en Filosofía y Letras y, posteriormente, en 1963, en la Universidad Central de Venezuela, de Abogado. A esta etapa vital corresponde la cercanía con grandes poetas latinoamericanos, españoles y rusos, como César Vallejo, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Pedro Salinas, José Antonio Ramos Sucre, Vladimir Maiakovski y Vicente Huidobro. En 1965, comienza a trabajar para la Universidad de Oriente en Puerto la Cruz y funda, con pintores y poetas de la región, la revista *Trópico uno*⁶³⁹. Durante la década de los ochenta, concretamente en

⁶³⁷ Estos cambios consisten en un distanciamiento de la poesía romántica, y una aproximación a las formas y lenguajes de la contemporaneidad.

⁶³⁸ Sobre el Lorca de *Poeta en Nueva York* resulta revelador el estudio de Andrés Sorel, "En América. *Poeta en Nueva York*", del libro *Yo, García Lorca*, Navarra, Xlaparta, 1998. Señala Sorel que "va a ser Nueva York un descubrimiento: la náusea del capitalismo y el triunfo de la imaginación poética"(101), y este libro producto de esas vivencias será como un grito, expresión de un momento negro y cruel, y van a ser las imágenes de surrealismo las únicas capaces de "dar sensación de un mundo dislocado" (115).

⁶³⁹ "Trópico uno" surge en 1964, y estuvo conformado por poetas y pintores, entre sus miembros se encontraban José Lira Sosa, Jesús Enrique Barrios, Carlos Hernández Guerra y Gustavo Pereira. Luego se incorporan también Eduardo Lezama, Luis Bonilla, Luis Eduardo Cifonte, Rita Valdivia y Gladis

1982, impulsado por el poeta José Barroeta y Saúl Yurkievich⁶⁴⁰, inicia su Doctorado en Literatura en la Sorbona, París, donde investigará la influencia de los Cronistas de Indias en la narrativa latinoamericana. Ya en el año 1999, formará parte de la Asamblea Constituyente, encargada de gestar una nueva constitución acorde a la actualidad venezolana, y en el 2000, recibe el Premio Nacional de Literatura.

Ha publicado más de treinta libros, la mayor parte de poesía, pero también de prosa y ensayo. Encontramos en Gustavo Pereira, así como en Eugenio Montejo, una literatura que dialoga entre sus propios títulos, porque los poemas, los ensayos, así como la prosa, establecen vasos comunicantes a través de los temas y las preocupaciones vitales. Se registran como sus obras de adolescencia: *El rumor de la luz*⁶⁴¹ (1956), y *Los tambores de la aurora*⁶⁴² (1961), libros de juventud que aún permanecerán muy cercanos a la estética romántica, pero es sobre todo

Meneses. La revista tiene cuatro números, el 1 y 2 publicados en 1964 y el 3 y 4, en 1965.

⁶⁴⁰ Específicamente José Balza señala que Pereira: “impulsado por el poeta José Barroeta y con el estímulo de Saúl Yurkievich, Pereira se establece en París hasta 1982, para realizar el doctorado en literatura. En *Ensayos crudos*, Caracas, 2006, p. 152.

⁶⁴¹ Respecto a dicho libro, en la misma entrevista alega que “yo comencé a escribir a muy temprana edad y cometí el pecado, sin ser Rimbaud, de publicar mi primer libro a los diecisiete años, no libro, es realmente un folleto de 36 páginas y 200 ejemplares que un impresor generoso y benévolo editó a crédito a aquel esmirriado adolescente que quería ser poeta”, véase Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 559. Es constante en su discurso la relación entre los hechos históricos y la escritura, como situaciones estrechamente relacionadas.

⁶⁴² Igualmente, al preguntársele sobre el proceso de éste libro, apunta que “En 1961 apareció *Los tambores de la aurora*, un libro de poesía de cartel, comprometida. Ese año comenzó la insurrección de la izquierda contra el gobierno de Rómulo Betancourt”, véase Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 559-560.

en *Preparativos de viaje*⁶⁴³ (1964), *En plena estación* (1966), *Hasta reventar* (1966), y en *El interior de las sombras* (1968), donde encontramos la voz más altisonante del poeta, su tono prosaico, versos de respiración acelerada, en los que se nota el uso constante de las anáforas, las veloces repeticiones y el carácter cinematográfico de unas imágenes que se suceden sin apenas conexión. Se trata de poemas desesperados, agónicos, apocalípticos, en los que se perciben aires surrealistas, pero también pinceladas beatnicks, y en los que los temas son profundamente sociales, combativos, beligerantes, enunciados con ironía y sarcasmo, son textos de un periodo vital que se corresponde con el desarrollo de las guerrillas en el país, su mundo es entonces un espacio de combates, enfrentamientos y muerte, la escritura vehiculará todo el dolor, la rabia y la violencia de esos días. Ya se hace evidente en estas páginas la interiorización de todas las lecturas y la posterior conformación de un lenguaje propio que, naturalmente, se irá matizando con el tiempo. Como bien lo señala José Balza, a partir de *Poesía de qué* (1970), se inicia una nueva fase en su escritura: “el verso libre, la frase suelta, el tono aforístico, la exactitud gramatical, la ambigüedad irónica, son convertidas en funciones naturales del poema”⁶⁴⁴, y en particular, además del afianzamiento de éstos elementos propios de su poesía, aparece una nueva línea enunciativa, los *somarís*. Pereira da este nombre a un artefacto lingüístico característico por su brevedad, pero

⁶⁴³ Sobre este texto, afirma el poeta: “*Preparativos de viaje* se publicó en el año 64, fue una de esas ediciones de Trópico uno, [...] esos poemas fueron escritos en Caracas cuatro años antes, entonces todavía no se había exacerbado la lucha, no se había exacerbado la militancia, los abismos entre esas posiciones políticas y otras, por eso tal vez es menos político, menos belicoso”, véase Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 563.

⁶⁴⁴ José Balza: *Ensayos crudos*, op. cit. p. 149.

poseedor de una importante carga irónica. Llegarán así *Los cuatro horizontes del cielo* (1970), *Libro de los somaris* (1973), *Segundo libro de los somaris* (1979), *Tiempos oscuros, tiempos de sol* (1981), *Vivir contra morir* (1988), *La fiesta sigue* (1992), *Diario de mar* (1992), *Adagio de la desconocida* (1994), *Oficio de partir* (1999) y *Sentimentario* (2004), libros en los que se misura el tono y en los que conviven, junto a la crítica social, la sátira y la ironía características, las ráfagas de poesía oriental y un aire más filosófico y espiritual, pues como bien lo expresará el mismo poeta, sus “alimentos terrestres⁶⁴⁵” van a continuar aumentando, específicamente lecturas de poetas chinos e hindúes clásicos. Como publicaciones en las que el autor da cauce a sus percepciones sobre los temas indígenas y colonialistas latinoamericanos, otra de sus preocupaciones fundamentales, están: *El diario de a bordo de Colón o la primera proclama del colonialismo en el Caribe* (ensayo, 1987), *El pensamiento anticolonialista de los libertadores* (ensayo, 1992), *Escrito de salvaje* (1993), *Historias del paraíso*⁶⁴⁶ (prosa, 1997), *Costado indio*

⁶⁴⁵ Asevera Pereira en la entrevista antes aludida: “Digamos que existieron, después de los años sesenta, alimentos terrestres mucho más amplios para mí, fue el descubrimiento de las literaturas indígenas latinoamericanas, el descubrimiento de la gran poesía de Asia, por ejemplo los poetas de las dinastías Tang y Ming chinas, los viejos poetas de la India como Kalidasa, los poetas clásicos árabes como Al Mutanabbi, poetas persas como Omar Jayyam y Sahabi”, en Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 567.

⁶⁴⁶ Sobre la idea de este libro, Pereira señala: “en el caso de *Historias del paraíso*, un ensayo que respondió a una angustia de infancia, eso que te contaban sobre los indígenas, por ejemplo. ¿Qué nos enseñaban en la escuela? Nos decían: Colón nos descubrió y trajo la civilización, etc. ¿y aquí no vivía nadie? ¿Aquí había sólo piedras y animales? Entonces, claro, cuando comienzas a cuestionar esas verdades, aparecen otras verdades, pero esas verdades siempre aparecen fragmentariamente. Yo me propuse ordenar las verdades que se me aparecían y escribí ese libro en el que empleé ocho años, *Historias del paraíso*.” En Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, pp. 570-571.

(prosa, 1999) y *El legado indígena*⁶⁴⁷ (prosa, 2004). Se trata de obras que intentan escribir una versión diferente de la historia colonial hispanoamericana, la visión de los vencidos, narrar desde un ángulo menos condescendiente con occidente, analizando las razones de los diversos prejuicios asociados a los indígenas en Venezuela, así como explorar el universo de la poesía en lenguas indígenas. Los tres tomos que componen *Historias del paraíso* dan cuenta de un largo y complejo proceso de colonización, analizado a partir de los viajes de Colón, sus motivaciones, su mundo de ideas, pasando por las aventuras de Felipe Hutten y Walter Raleigh. Luego aparecerán situaciones concretas de esclavitud y explotación, como la de las perlas de la isla de Cubagua, la llegada de los africanos, junto a la referencia específica a varios grupos indígenas como los Arawacos, los Caribes y los mayas, deteniéndose el autor en los prejuicios e infundios levantados contra estas tribus nativas, sus luchas contra los colonizadores, la presencia de los piratas en el caribe y el germen del pensamiento libertario. *Costado indio*⁶⁴⁸ desarrolla un recuento de los mitos de las tribus venezolanas, pero también una serie de ensayos que analizan la poesía indígena venezolana para finalizar con una serie de cantos en lengua pemón y dos estudios, uno sobre los Caribes, y otro sobre los “Aspectos culturales del caribe precolombino”. Por último, *El legado indígena* es una breve obra de

⁶⁴⁷ Como caracterización de este libro, el poeta señala que son “las contribuciones de las culturas indígenas a nuestra nacionalidad”, véase Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 574.

⁶⁴⁸ Un trabajo notable sobre este libro es el de María Narea “Y volviendo a los orígenes del *Hemisferio imposible*...Una mirada a la poesía indígena venezolana a través de la lectura de *Costado indio* de Gustavo Pereira”, en *Hemisferio imposible*, Caracas, El perro y la rana, 2006.

difusión donde se describen los más comunes prejuicios asociados a las etnias indígenas en Venezuela, junto a una consecuente valorización de las mismas. Ya en lo que respecta a los trabajos que han recogido parte de su obra poética se cuentan: *Antología poética* (1979), *Sumario de somaris* (1980), *Antología compartida* (1993), *Antología poética* (1994), *Dama de niebla* (1999), que agrupa sus poemas amorosos, *Cuaderno terrestre* (1999), que aglutina los políticos, y *Poesía de bolsillo* (2002) y *Poesía selecta* (2005). Otros libros de prosa del autor son: *El peor de los oficios* (1991) y *La niebla antigua y amarilla* (notas sobre poesía clásica china, 1988). Estos dos últimos, fundamentalmente dan cuenta de una variedad de lecturas, como las de los poetas clásicos chinos, pero también los hindúes, japoneses, latinos, europeos, hispanoamericanos, entre muchos otros.

2.1.2. Progresión poética y señas de identidad

Podemos analizar el desarrollo de la poesía de Gustavo Pereira organizando su producción en cuatro etapas: una primera, de iniciación a la escritura, que comprendería los dos primeros libros: *El rumor de la luz* y *Los tambores de la aurora*, en los que se observa la necesidad de expresión y la exploración enunciativa que evidencia la búsqueda de un lenguaje. La segunda etapa se correspondería, en lo político, con el final de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y el comienzo del periodo

democrático en el país y, sobre todo, con la emergencia de la guerra de guerrillas, un periodo este de radicalizaciones para la juventud venezolana, que quedan plasmadas en los libros: *Preparativos de viaje*⁶⁴⁹, *En plena estación*, *Hasta reventar y el interior de las sombras*. El tercer momento se define por la aparición del “somari”, breve artefacto poético que tiene de haiku y de epigrama, y con el que se inaugura un tiempo literario menos volcado hacia el mundo exterior, hacia el expresionismo de la etapa previa y más circunscrito a las vivencias interiores, a la reflexión sobre la existencia. De esta etapa son: *Poesía de qué*, *Los cuatro horizontes del cielo*, *El libro de los somaris*, *El segundo libro de los somaris* y *Tiempo oscuros tiempos de sol*. La cuarta y última etapa del poeta, la más reciente, se delimita por la notoria amplificación de los “alimentos terrestres”, es decir, por las lecturas de autores de todas las latitudes del planeta, pero más enfáticamente de los poetas orientales antiguos, los poetas clásicos de la India y de China. También es la época en la que profundizará en la raíz indígena y paralelamente a la producción poética, el autor generará una importante obra prosística y ensayística sobre el tema, reuniendo en este periodo su mejor poemario, *Vivir contra morir*, así como los libros *La fiesta sigue*, *Escrito de salvaje*, *Poesía de bolsillo* y *Sentimentario*.

Al detenernos en el primer poemario de Gustavo Pereira, que se edita en Puerto la Cruz (Anzoátegui), en 1957, se observa ya desde su título, *El rumor de la luz*, la presencia patente del romanticismo; comienza

⁶⁴⁹ Un estudio interesante sobre este libro es el realizado por Moraima Rojas, “Gustavo Pereira, *Preparativos de viaje*: Tañido de huesos”, en *XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana* (UNA, Porlamar, 24-27 de Noviembre de 1999). Memoria. Caracas, Universidad Nacional Abierta, 2000.

con tres versos en los que la filiación a este movimiento es claramente visible (“Y cuando me haya muerto, / espérame en el viento. / Yo estaré allí contigo...”⁶⁵⁰), versos en los que aparece la muerte como inspiración estética que, junto con el tema del amor frustrado o truncado, son motivos fundamentales de esta corriente artística. Por otro lado, también en las primeras páginas, tanto el epígrafe de Bécquer: “Un cielo gris, un horizonte eterno, / y andar...andar”⁶⁵¹, como la dedicatoria, de su misma autoría, a la patria: “A la claridad casta y sencilla/ de la patria”⁶⁵², continuarán señalando las huellas de una imaginería romántica que proporcionará el tono y los temas del libro. La noche, como espacio privilegiado del alma romántica, emergerá incesantemente en estos poemas, junto a elementos cósmicos tales como el sol, la luna, las estrellas y los astros. No en vano, Albert Béguin afirma que uno de los rasgos que identifica a la poesía romántica es la búsqueda de una “comunicación con el infinito cósmico”⁶⁵³. Debido a que la expresión juvenil del poeta adolece de un lenguaje propio, de una voz diferenciada de los maestros y las lecturas del momento, este primer libro incurrirá en los lugares comunes de un romanticismo decadente, como resulta visible en los dos versos que dan inicio al primer poema: “El sol gime en la arena/ un dolor que se va”⁶⁵⁴. Más que la palabra de elevada calidad poética, lo que predomina en *El rumor de la luz* es una necesidad de

⁶⁵⁰ Gustavo Pereira: *El rumor de la luz*, Puerto La Cruz, 1958, p. 3.

⁶⁵¹ *Ibíd.* p. 4. Esta cita de Bécquer corresponde a la rima LVI de su libro *Rimas y leyendas*. En Gustavo A. Bécquer: *Rimas y leyendas*, Madrid, Biblioteca Edad, 2005, p. 67.

⁶⁵² *Ibíd.* p. 5.

⁶⁵³ Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993 (1 ed. 1939) p. 205.

⁶⁵⁴ Gustavo Pereira: *El rumor de la luz*, *op. cit.* p. 7.

enunciar, de versificar, aunque no posea los recursos, la imaginación y la intensidad que encontraremos en sus libros posteriores. Por supuesto, el sentimiento amoroso, como línea de significación fundamental de toda su obra, se expresa desde estos primeros textos: “Un olor de pomarrosas / Viene a mi olfato inerme / ¡En él flota tu voz!”⁶⁵⁵, en los que la naturaleza o el aroma de una fruta desencadena el recuerdo del ser amado. También asoman tímidamente referencias a funciones orgánicas y partes del cuerpo, que luego tendrán tanta importancia en su poesía (“Un sudor arenoso me recorre el cerebro”⁶⁵⁶), como expresión de sensaciones que buscan una visibilidad casi tangible. El mar y su paisaje obsesivo, igualmente se perfilará en este primer libro, como “una playa muy tibia / que en risas vespertinas / enseña su dialecto”⁶⁵⁷.

En *Los tambores de la aurora*, publicado en 1961 por las ediciones del grupo “Símbolo”, se observa la progresión de las lecturas del joven Pereira: Vladimir Maiakovski, Walt Whitman, Arthur Rimbaud y, seguramente, Pablo Neruda y César Vallejo. En esta obra se reúnen textos escritos entre 1958 y 1960, con ilustraciones de Alirio Palacios, y se inicia con un epígrafe de Maiakovski: “El capitán de fuego nos convoca, / con los tambores de la aurora, / allí, / detrás de los basurales de la tierra”⁶⁵⁸, del cual se desprende el título. Emerge con fuerza en este libro una de las líneas de enunciación más sólidas y claras de la poesía de Pereira, la que manifiesta la búsqueda y la necesidad de una justicia social, pensamiento notoriamente asociado a la ideología de la izquierda

⁶⁵⁵ *Ibíd.* p. 9.

⁶⁵⁶ *Ibíd.* p. 14.

⁶⁵⁷ *Ibíd.* p. 24.

⁶⁵⁸ Gustavo Pereira: *Los tambores de la aurora*, Caracas, Ediciones del Grupo “Símbolo”, 1961.

política, por lo que no pocos de sus textos harán alusión a la violencia que se desprende de los primeros años de gobierno del presidente “democrático” Rómulo Betancourt, identificado con los valores de Norteamérica. El poemario está dedicado “A mis padres, / a ustedes, / que amamantan la esperanza, / que, después de todo, ríen”, y ya en estos versos se constata un viraje respecto al discurso de su primer libro, pues se pasa de un lirismo romántico a una suerte de tremendismo poético, en el que las alusiones a las partes y a las funciones del cuerpo revelarán un deseo de impregnar las páginas de la materialidad más tangible del mundo físico. Se inician con esta obra las, a partir de entonces, habituales divisiones de los libros que los agruparán temática y tonalmente: “El corazón como bandera” y “Un pozo para ver el cielo”. Los dos epígrafes que aperturan la primera parte señalan un discurso que se identifica con los oprimidos, los obreros, el trabajo manual: “Ante el obrero de la plantación de algodón o ante el que / asean los excusados, yo me inclino; / sobre su mejilla derecha deposito un beso familiar, / por mi alma juro que jamás renegaré de él”, estos versos de Walt Whitman que se encuentran claramente asociados a las ideas que desarrollará Gustavo Pereira en el libro, fundamentalmente en lo que respecta a la solidaridad con las clases sociales más desfavorecidas. No obstante, la escritura revela una búsqueda formal notoria en el manejo de las imágenes, en el uso de un lenguaje de sugerencias, en la amplitud de los postulados: ¡Que quede para siempre desterrada / Del mundo / la soledad: / cualquiera que ella sea, para siempre!!”⁶⁵⁹. Caracteriza esta obra el uso constante de unos

⁶⁵⁹ *Ibid.* p. 13.

signos de exclamación que dejan ver una intensidad expresiva, parece que la palabra gritara desde la página, pero también la ironía servirá para cuestionar un mundo de violencia y agresividad: “¡Un inocente avión / lanzando bombas A / sobre Hiroshima! / ¡No es nada! / Es el amor”⁶⁶⁰. Posee el libro el tono profético y altisonante de *Hojas de hierba* de Walt Whitman, y evidencia la necesidad de comunicar a los otros un camino diferente al del capitalismo o las falsas democracias, pues muchos poemas invitan a la lucha: “Yo te llamo para mover el humo desde el cielo hasta donde / el milagro no ha llegado jamás”⁶⁶¹, pero a través de un lenguaje simbólico y sugerente, porque se alude a la lucha social pero también a la creación de un espacio nuevo para la vida plena de todos los seres humanos. La naturaleza, así como todo lo existente en el ámbito terrestre, va a surgir de los diversos fragmentos del cuerpo humano enunciados en los versos: “De mi dedo mayor nace la tarde, / [...] oh, tú, pedazo de relámpago, tiembla sobre la superficie de / mis ojos, / [...] De mi esqueleto las olas nacen”⁶⁶². Gracias a la alquimia de la poesía, todo lo que se encuentra separado trágicamente en “la realidad” va a conjugarse, y también la imagen de la noche permanecerá en los poemas, pero ahora hablará de espacios urbanos en los que habitan los miserables, lo abyecto: “Calle abajo de la noche para que se mueran los perros y se / orinen los borrachos”⁶⁶³. En clara oposición a la noche romántica, la de Pereira, en cambio, alude a una suerte de pesadilla cotidiana, en la que cae el hombre como en un abismo de sombras, pues se pasa de unos

⁶⁶⁰ *Ibíd.* p. 18.

⁶⁶¹ *Ibíd.* p. 21.

⁶⁶² *Ibíd.* p. 25.

⁶⁶³ *Ibíd.* p. 27.

poemas más exteriores, en los temas y en la expresión, en “Un pozo para ver el cielo”, a otra frecuencia poética poseedora de un mayor grado de intimidad, en la que caben los registros del amor y de la melancolía. Un epígrafe de Salvatore Quasimodo: “Il nostro cuore ha voluto aperto / l’altro cuore che aveva aperto il tuo”⁶⁶⁴, alusivo al sentimiento amoroso y otro de Paul Eluard referido al amor como potencia de vida: “Hacia una dicha única donde reír es una ley”, dan paso a la serie de poemas de esta segunda parte del libro, pero la manera de enunciar el sentimiento amoroso difiere significativamente de *El rumor de la luz*, ya que ahora las imágenes del cuerpo, las referencias a las sustancias corporales y sus efluvios, generarán la expresión del amor: “A través del semen que me forma, / sujeto al hilo de vida que me queda, / No marcaré jamás un paso sobre el mundo en que no vayas, / muchacha”⁶⁶⁵. Se alternan así textos alusivos a la experiencia amorosa, con otros en los que predomina un tono emocional triste o melancólico, como se puede constatar en “Canción triste”: “Buscaba yo el empeño de hacer cabriolas suaves / Con el idioma, en vano. / Mejor deshacerse, de un solo golpe, y acabar con todo esto”⁶⁶⁶. Respecto a *El rumor de la luz*, este segundo libro supone una evolución tanto en la manera de decir como en el espectro temático, ya que los versos se escalonarán en una sintaxis convulsa, apoyados en imágenes escatológicas, directas muchas de ellas, enunciadoras de la

⁶⁶⁴ “Nuestro corazón ha querido abierto al otro corazón que había abierto el tuyo”, traducción de Enrique Arenas. Este verso pertenece al poema “Laude 29 de aprile 1945”, que se encuentra en el libro *Il falso e vero verde*, 1954. para más información sobre Salvatore Quasimodo (1901-1968), véase *Y enseguida anochece y otros poemas*, Barcelona, Orbis, 1983.

⁶⁶⁵ Gustavo Pereira: *Los tambores de la aurora. op. cit.* p. 43.

⁶⁶⁶ *Ibíd.* p. 57.

necesidad de golpear a un lector que debe sumarse a unas luchas, a la búsqueda de unos nuevos ideales.

En *Preparativos de viaje* se agudizará aún más el tono agresivo propio de la segunda etapa de Gustavo Pereira, pues se observa que lo primero que destaca de este libro, producido en los años inmediatos a la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez, y publicado en 1964, es el tono violento que lo identifica, con títulos que sugieren la rebeldía, el prosaísmo, el desparpajo verbal: “A puertas cerradas”, “Su cabeza servida”, “Techo pelado de risa”. La línea enunciativa de la denuncia y el compromiso social se afianzan en esta escritura, que desde sus comienzos se define por la crítica política y social, por la impugnación de lo establecido y de los valores burgueses.⁶⁶⁷

No diferirá sustancialmente *En plena estación*, poemario construido entre 1964 y 65, y editado en 1966, del flujo verbal rabioso de *Preparativos de viaje*. A través de recursos como la enumeración caótica y la imagen surreal, junto a la supresión frecuente de los signos de puntuación, se conseguirá un universo poético que se alimenta de materias de índole corporal, urbano y cinematográfico, y a través del que se revela la visión cáustica de una sociedad desigual y agresiva, evidente en textos como “Bien frito en el plato”, “Bajo altas tardes” y “Encajada en mis ojos”. Tres líneas de significación se verifican en este libro: la de la denuncia social, la de terrenalidad, conformada por referencias a los

⁶⁶⁷ Afirma el poeta, sobre las posiciones estéticas y políticas de los jóvenes en los años sesenta y setenta en Venezuela: “Eso fue un proceso que comenzó en los años sesenta, en los cuales hubo una verdadera insurrección contra lo establecido, un cuestionamiento total de los valores del orden burgués. Fueron los años de aparición de grandes movimientos renovadores juveniles”, en Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p.567.

órganos del cuerpo, sus funciones y alimentos, y la de la expresión de lo amoroso, línea enunciativa que cruza limpiamente la totalidad de su obra.

También publicado en 1966, *Hasta reventar*, continuará este discurso expresionista y descarnado. Se divide en cinco partes y, entre ellas, no existe excesiva diferencia coincidiendo, sobre todo, en el tono provocador que desde el título delinea la violencia imperante en los poemas, rasgo perceptible tanto en el texto “Trasfondo de la cuestión”, que da título al primer apartado, como en “Cada cual en su ojo”, tercer apartado, donde se recogen poemas en los que se manifiesta el enfrentamiento contra lo establecido. En cambio, “El curso del delirio”, la segunda parte, da cabida, fundamentalmente, a versos de talante amoroso, así como también el apartado “Un largo amor sobre la tierra a través de humo”, el cual deshilvana un largo poema referido a la naturaleza del sentimiento amoroso, hecho que dinamiza violentamente, tanto como el odio, al sujeto poético. La última parte, “Un tipo que camina”, mezcla las diversas líneas enunciativas comunes a la totalidad del libro: la de denuncia social, la de enunciación de lo orgánico y corporal, y la de expresión de lo amoroso, junto a la relación de amor-odio con la ciudad, línea que será también constante de esta obra. De esta manera, elementos constituyentes como radios, guitarras eléctricas, autos, cohetes, aviones, cines, plazas y semáforos, posibilitarán la conformación de un escenario urbano que se presenta como espacio habitual de estas enunciaciones, y mecanismos tales como la perspectiva surreal y la enumeración caótica, proporcionarán a la escritura un ritmo y una percepción violenta y desencajada, múltiple, necesaria para la

revelación de los cuestionamientos políticos que expresa el autor, así como las arremetidas contra las leyes establecidas para coartar una libertad que Pereira enuncia como esencial. Estamos ya frente a un lenguaje que ha encontrado la voz y los temas de su poesía.

El interior de las sombras, de 1967, no se distanciará en lo absoluto del tono predominante de las obras de Pereira de estos años, y se decanta por la inmersión en ámbitos oscuros, enfocados desde el desencanto y el desgarramiento tremendista. De nuevo, la referencialidad al cuerpo, a lo orgánico, estructura atmósferas discursivas en las que prima la violencia, como se puede constatar en textos como “En pleno pecho arrojan sus patadas”, “Casa de los desposeídos”, o “Se cierra por las noches”, alternadas con versos que denotan el compromiso social, visible en “Una sola palabra”. La enunciación irónica y la agresividad propia de esta etapa poética definen los poemas de este libro, en títulos como “El rincón oscuro que le atraviesa el cuello” y “El señor gerente”, que funcionan como actos de enfrentamiento contra una idea de sociedad asfixiante y fosilizada por las convenciones y la estrechez de miras. Organizado en tres partes, la primera señalaría un enfoque oscilante entre la mirada global y la particular del entorno, mientras que la segunda se centraría en el desarmaje satírico de los estamentos sociales, y la tercera daría cuenta de la sensibilidad amorosa, todas hilvanadas por la perspectiva común de la oscuridad enunciativa, entendida como una visión corrosiva y lúgubre.⁶⁶⁸

⁶⁶⁸ Para una mejor comprensión de la atmósfera política y social de los años sesenta en Venezuela, decisiva para entender las elecciones estéticas del Pereira de estos años, véase, de Salvador Garmendia, “Los sesenta: la disolución del compromiso”, que aunque se centra, fundamentalmente en “El

Marcando un viraje significativo en el ámbito formal, dentro del proceso evolutivo de Pereira, *Poesía de qué*, de 1968, conlleva una re-dimensionalización de los versos hacia una mayor síntesis, permaneciendo las líneas de significación antes vistas, pero haciendo aparición nuevos núcleos de sentido, como el de la nostalgia de la infancia, y exploraciones de índole espiritual y filosófico, evidentes en poemas como “No son los de antes” y “Arrière-pensée”. Los somaris, como artilugios de esencialización poética, revelan su naturaleza proteica al enunciar irónicamente ejercicios de humor y de sátira.

En *Los cuatro horizontes del cielo*, de 1973, se alternarán los textos de amplia respiración, con los más breves y fragmentarios. Así mismo, se entrecruzan también varias líneas de enunciación: la del cuestionamiento social y político, la de la expresión de lo amoroso, la de la indagación filosófica y la de los registros del mar, estructurados desde un tono oscuro y nostálgico y apoyados en recurrentes imágenes escatológicas. Además, se continúa la recuperación de la memoria y de los espacios de la infancia, visibles en el texto IV del libro.

El *Libro de los somaris*, también de 1973, resulta la primera obra que deja amplio espacio a la enunciación de somaris, construcciones lingüísticas en las que se mezclan frases lapidarias, breves pensamientos de índole filosófico o irónico y reflexiones de diverso talante⁶⁶⁹. Dividido en

techo de la ballena”, hace un lúcido mapa de ese ambiente general. En Carlos Pacheco (coord.) *Nación y literatura*, op. cit.

⁶⁶⁹ Al interrogársele al poeta sobre la presencia de la poesía oriental e indígena que se verifica en la construcción de los somaris, afirma: “La incidencia fue, creo, fundamentalmente una, la de que se pueden decir las cosas en el menor número de palabras, y que eso es un deber de la poesía, en Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 570.

cuatro apartados, “Cantar como un demonio”, acoge la línea de terrenalidad constatable en el manejo de los elementos corporales, como se puede ver en “Sin nada en los labios con un poco de lástima”, en el que la materia orgánica se expone como arma de lucha, y en el que, a su vez, las materias de los poemas son cuerpos y órganos que resisten a las imposiciones y a las sujeciones. La línea de indagación espiritual y filosófica reaparece de modo intermitente en el conjunto del libro, aperturando la práctica de ejercicios interiores, notoria, sobre todo, en “Toda la vida en el asunto”. “Cuaderno de la calle” es un apartado de carácter netamente político, en el que se deshilvanan satíricamente críticas a la sociedad y al gobierno, como se observa en “Dice a su mujer” y “El dinero ayuda”. “Somari del perdido entre las nubes”, en cambio, ahonda la veta de la enunciación amorosa, mientras que “Esto es un canto de flores rojas”, retoma la línea del cuestionamiento político. El conjunto se cierra con un “Diario del mar”, en el que se desarrollan versos de naturaleza más intimista, textos que dan cabida a territorios de la memoria, la soledad y la melancolía.

La crítica social y política junto al tono violento y agresivo, irán dando paso de manera progresiva, en la poesía de Gustavo Pereira, a unas líneas enunciativas más amplias en sus significaciones, más diversificadas, pero, a la vez, expresadas de modo más sintético y concreto, y será la ironía la que transmutará la antigua violencia en versos de rebelión, pero manifestados de manera más ubicua y sutil, tratados a

ratos con humor⁶⁷⁰. Esta acentuación progresiva se observa fundamentalmente en *El segundo libro de los somaris*, de 1976, obra en la que predominan poemas filosóficos referidos al paso del tiempo, al proceso de búsqueda interior, a la soledad de los objetos, como se observa en “Bodegón”, aunque nuevamente se produzca en este libro un entrecruzamiento de líneas enunciativas, como la amorosa y la reflexiva.

De 1980, *Tiempos oscuros tiempos de sol*, se revela, desde el título, como la muestra más evidente del cambio de registro tonal y expresivo acontecido en la poesía de Pereira de este periodo. A modo de tejido, se superponen las diversas líneas enunciativas: la de indagación filosófica, visible en “Canción del triste”, la de expresión de lo corporal, en “La estupidez de escribir poemas”, la de exploración de lo amoroso, en “Somari de la efímera”, y hacen su aparición nuevas líneas, como la de la enunciación de la alegría, en poemas como “Llegada de la orquesta”, que vendría a contrapesar el tono menor constante en los libros de su segunda mitad y presente, de igual modo acá, en textos como “Nocturno”, en clara alusión al estilo musical romántico de la tristeza y la melancolía. Desde esta nueva alternancia discursiva se organizará la obra, en la que no dejarán de estar presentes matices de humor y pinceladas irónicas.

Dividido en siete partes, *Vivir contra morir*, de 1988, es un libro consecuencia de ocho años de silencio poético⁶⁷¹, pausa que desemboca

⁶⁷⁰ Sobre el viraje tonal de su poesía, Pereira comenta: “El sistema de ideas ha podido cambiar en cuanto a contingencias, pero los principios permanecen, es decir las mismas realidades sociales van transformando tu concepción del mundo, pero existen principios que tienen que ver también con el alma, que son inalterables”, en Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p.565.

⁶⁷¹ José Balza alude a la significación de los ochenta en la poesía de Pereira, señalando que “No hay duda de que 189

en una suerte de sima poética, por la madurez expresiva y temática que en él se manifiestan. El surgimiento de la línea de enunciación de lo indígena, que de modo tímido y episódico se había mostrado en libros previos, se muestra, en esta obra, de una manera más afianzada y concreta, incorporando este elemento problemático en su discurso, ya que no es una enunciación afirmativa, sino que, más bien, se decanta por mirar en los entresijos del tema indígena en Latinoamérica, su continua situación de marginación y expoliación, y su permanente negación histórica. En textos como “Carta de (des)identidad” y “En pie”, pertenecientes al apartado “Cubierta occidental”, se observa el desarrollo de esta línea de significación. Se afianza también, en este libro, el proceso de depuración temática conducente a núcleos de sentido característicos por su naturaleza más abstracta, esencializada, como es notorio en “No es cuestión de tristezas”, y centrados en situaciones vitales como el paso del tiempo, evidente en “Estación de lluvia”. Aspira esta obra a la orquestación coherente de las diversas líneas enunciativas e incorpora, de igual forma, experiencias de diferente índole a las antes exploradas, como las fundadas a partir de los viajes⁶⁷². “Oficio de partir”

80 constituye un giro en la existencia del escritor. Cumple cuarenta años, estudia en París, se hunde profundamente en la prosa diversa de algunos cronistas. [...] El impacto es tan prolongado y tan hondo, que durante ocho años casi no puede escribir poesía”, en *Ensayos crudos, op. cit.* pp. 152-153. También Salvador Tenreiro destacará la importancia de este libro dentro de la obra de Pereira: “*Vivir contra morir* representa la plenitud de un proceso creador de singular significación en la poesía venezolana. La exploración de lo real en sus dimensiones más desgarradoras”, en Gustavo Pereira: *Antología compartida*, Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, 1993, p. 23.

⁶⁷² Balza apuntará también sobre este libro, que: “Junto al reconocimiento de la cotidianidad y su hechizo, el alma terrena no sólo pertenece a lo de aquí sino a la vivencia (carnal y estética) de las ciudades europeas”, en *Ensayos crudos, op. cit.* p. 153.

elabora versos en los que se transitan espacios como Grecia, Paris y Holanda, pero estructurados desde situaciones interiores e intimistas, por lo que cabos fragmentarios como carreteras, lluvias, cafés y hoteles, articulan atmósferas urbanas, pero a las que se superponen también textos de hondo contenido político y social, como “Alabama KKK”, o bien, de indagación en las capas de la cotidianidad, como en “Tiempo del proscrito”. “Cuaderno terrestre” enlaza en sí las líneas de enunciación referentes a la exploración de lo cotidiano, la reflexión filosófica y el núcleo del sentimiento amoroso, mientras que en “(Im)pertinencias”, se expresan, desde una perspectiva lúdica, ideas urdidas alrededor de escritores, pensamientos, cuestionamientos de diversa índole y naturaleza. “Manos tomadas”, se centrará íntegramente en los resquicios de la emoción amorosa y su contraparte, el despecho y el desamor, a través de textos forjados desde densos y oscuros ámbitos de clara delimitación intimista. Finalmente, “La alegría vuela” se decanta por enunciar, desde la cotidianidad y la esperanza, la contemplación de una niñez cercana, la referencia a un mundo de asombros y sonrisas que posibilita mostrar los espacios, a veces absolutos, de la felicidad. Compuesto apenas de cuatro poemas, dos de ellos aludirán a la presencia de los niños, a sus juegos, el penúltimo, a la necesidad de “aprender del tiempo / que es salvaje y como un jardín”⁶⁷³, y el último, justificará fuerzas como la amistad, la justicia y el amor, por encima del hecho de que avanzamos hacia la desaparición. El uso de las cursivas y el juego sintáctico que muchas veces se verifica en los títulos de los

⁶⁷³ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, Fundarte, 1988, Caracas, p. 109.

poemas, señala el manejo de una mayor variedad de recursos estilísticos, condensados en una obra dimensionada por la multiplicidad de registros y tonos, así como por la profundidad en el planteamiento de las diferentes líneas significantes.

En esa misma tónica, *La fiesta sigue*⁶⁷⁴, de 1992, permite constatar la combinatoria de registros en modulación menor junto a otros de naturaleza más optimista, así como la presencia habitual del matiz irónico y humorístico. Organizado en cinco apartados, “Ebriedad inútil” da cuenta de un universo doméstico fragmentario y caótico que posibilita la composición de un mundo cercano del que se extraen relatos e imágenes, como se puede observar en “Regreso al hogar”, y en “Se hace costumbre”. Esta línea enunciativa es común a los cuatro apartados siguientes, con la sola excepción de “Zigzag del desvarío”, articulado desde la sensación amorosa. Se fusionan, del mismo modo, las constantes críticas sociales y la exploración filosófica, en poemas como “Somari del que nada comprende”. La poesía de Pereira muchas veces se fundará, al igual que la de Montejó, en circunstancias y situaciones, en personajes y personas, por lo que no resulta extraño que se decante, por momentos, hacia una escritura de homenaje a escritores y pintores, es el caso del apartado “Cantar como se debe”, que viene a ser una especie de celebración de la amistad y el arte. Por último, “Escrito de salvaje” y “La fiesta sigue”, se inclinan hacia la elaboración de textos característicos por

⁶⁷⁴ Respecto a esta obra, José Balza señala que “Entrega por lo menos cuatro recorridos, a veces frágiles, otras de duro timbre, que contrastan y se complementan: homenajes a pintores, poemas de alta intensidad amorosa, otros de registro incómodo, registro de la vulgaridad y aquellos, como en obras anteriores, de transparente belleza pura”, en *Ensayos crudos*, *op. cit.* p. 154.

su desenfadado y contruidos a partir de materiales de lo cotidiano, desde la perspectiva siempre fecunda de la ironía y la sátira.

Sobre el difícil tema de la identidad indígena, se produce un libro, *Escrito de salvaje*, de 1992, que se apropiará de materias de diversa procedencia e índole para la elaboración del constructo poético: oposiciones como todo y nada, locura y sensatez; el bagaje indígena, su lengua, su mitología, la problemática de asumir este complejo legado; pero el libro incorpora también temas constantes, habituales de esta tercera etapa poética, tales como la filosofía oriental y la hindú, que se exploran a través de versos enigmáticos o diáfanos, pero a la vez alusiones a la cultura grecolatina, Heráclito y Heródoto propiciarán reflexiones sobre situaciones de nuestros días; los viajes por espacios físicos (Samarkanda, Barbados) en los que se hurga una profundidad cultural o histórica y fragmentos de una cotidianidad que se refracta en la experiencia amorosa (amor pleno y desamor) y en la vivencia obsesiva de mar, expresado por medio de toda una imaginería asociada a este ámbito: los barcos, los puertos, los viajes. Distribuidos en seis partes, los textos se combinan y alternan en cada una, y sólo la quinta esta específicamente dedicada a escritos de naturaleza amorosa. Lo salvaje que indica el título, concluimos que resulta un modo irónico de referirse a los conocimientos y saberes de origen diferente a los occidentales, y que constituyen la mayor parte, aunque no la totalidad, de los poemas. Por supuesto, se designa como “salvaje” a ese yo poético que se identifica con unos sentidos distantes del universo eurocentrista.

*Oficio de partir*⁶⁷⁵, de 1999, va a delinear con más fuerza pensamientos sobre el paso del tiempo, su proceso de recuperación y olvido, de vivencias que se acumulan y los desgastes que conlleva, y muestra el conjunto de líneas enunciativas desarrolladas durante el devenir de esta obra: la referencialidad a lo corporal y la crítica social, que en esta última fase se plantea de un modo más reposado y resignado, evidente en “Memoria del olvido”; los varios registros del mar y sus componentes; la experiencia del amor y el desamor, y la reflexión epigramática e irónica de los antiproverbios. Textos en prosa y en verso se entrelazan y alternan en un poemario seccionado en siete partes poco diferenciadas las unas de las otras, a excepción de los antiproverbios o “En ejercicio del amor”. No obstante, el título del poemario sugiere el ejercicio vital de familiarizarse con las pérdidas, como diría Fernando Savater⁶⁷⁶ en *Despierta y lee*, de “hacerse perito en despedidas”, los poemas explorarán los diversos matices filosóficos de asumir el peso de la vida en su carácter contrastante, paradójico de resplandor y sombra.

Por último, de 2004, *Sentimentario*, continuará este adentramiento por los entresijos, los espacios y recodos de la intimidad, por los territorios e imágenes de un origen siempre vinculado a la raíz indígena. En “Señas de identidad”, y en “Adagio del piache entre llamas”, este referente se muestra como fragmento esencial de lo que nos constituye como pueblo mestizo, y en su literatura revelará la necesidad de otorgarle a esta

⁶⁷⁵ Sobre *Escrito de salvaje* y *Oficio de partir*, apunta Balza que “Dan continuidad a los volúmenes precedentes. Ética y acento filosófico, crueldad cotidiana y política, el mundo indígena, Krishna y Heráclito, el erotismo, la ironía y la furia”, en *Ensayos crudos*, *op. cit.* p. 154.

⁶⁷⁶ Concretamente Fernando Savater dice en “Lo perdido”: “Quien quiera saber un poco de vivir debe adiestrarse mucho en romper, hacerse perito en despedidas”, en *Despierta y lee*, México, Alfaguara, (1998 1 ed.) 2006, p. 343.

herencia una preponderancia sobre todas las demás, tal vez en una búsqueda reivindicativa generada por la marginación histórica habitual. Por otra parte, textos como “Somari del periódico”, hurgará en los territorios de la cotidianidad, su objetualidad, y otros poemas harán referencia a los diversos registros de la alegría, es el caso de “Canción del nuevo amanecer”, a su vez, los entornos habituales del amor y el despecho, la ausencia, sus sensaciones, aparecerán en poemas como “Somari de la flor del engaño”. Las líneas enunciativas que beben de los elementos del cuerpo y sus órganos, también estarán presentes en el libro, así como un tono general de reflexividad y nostalgia, que aludirá insistentemente al discurrir temporal. El título señala el vínculo de la poesía con las emociones, con los sentimientos, en concordancia con Eugenio Montejó, ya que los afectos tienen una presencia central en estas obras, como potencias vitales de insoslayable valor e importancia. Como literatura producida por un autor aún vivo, todo repaso de su obra resulta siempre inconcluso, pero consideramos que la división en cuatro partes del conjunto de la poesía de Gustavo Pereira es la que mejor responde a la necesidad de una clasificación analítica que contribuya a un análisis exhaustivo de su creación poética.

Saúl Yurkievich señala como propias de los fenómenos artísticos latinoamericanos, dos vanguardias, una primera ubicada entre 1910 y 1930 y una segunda alrededor de los años sesenta. Gustavo Pereira, de manera legítima, formará parte de esta segunda corriente de vanguardia, que entronca con la poesía de Vallejo, Neruda, Huidobro, y que

podríamos caracterizar, junto a Yurkievich, como la “vanguardia iracunda”:
“la del antiarte y la contracultura, a la negativa, atribulada, disfórica, la de la conciencia desgarrada, la de la alienación disociadora, la de la angustia existencial”⁶⁷⁷, en estos elementos encontramos una correspondencia con la poesía que va a desarrollar el poeta venezolano, pero sobre todo resulta clara su vinculación con la vanguardia expresionista, “por su feísmo agresivo y su crudeza somática, por el estilo triturado, por las imágenes distorsionadas, [...] por la conjunción del paroxismo psicológico con el paroxismo formal”⁶⁷⁸.

Por otro lado, apuntan Deleuze y Guattari que la “máquina de guerra” es irreductible del “aparato de Estado”, pues “frente a la medida esgrime un *furor*, frente a la gravedad una celeridad, frente a lo público un secreto, frente a la soberanía una potencia, frente al aparato una máquina”⁶⁷⁹, por ello la designación de la poesía de Gustavo Pereira como una “máquina de guerra”, en el sentido de que su escritura va a venir a dinamitar, lingüística y semánticamente, un estado de realidad al que le va a oponer el vértigo violento de su discurso, la enunciación del cuerpo como arma de combate, la palabra cifrada, codificada en clave de la poesía⁶⁸⁰.

Por otra parte, las coordenadas de sentido que sostienen la poética desarrollada por Pereira en el transcurso de su obra, parten de una

⁶⁷⁷ Saúl Yurkievich: *La moviediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996, p. 35.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ Deleuze y Guattari: *Mil mesetas*, *op. cit.* p. 360.

⁶⁸⁰ Sobre el compromiso de la poesía con la realidad, dice Pereira que “La historia de la humanidad ha demostrado que la poesía sigue los rumbos de las sociedades, las brújulas de la conciencia sensible. [...]Ésta responde siempre a tiempos históricos y a circunstancias históricas que, a su vez, influyen en el comportamiento humano, en los gustos y costumbres”, en Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 564.

vinculación innegable, insoslayable con lo real, y por ello se encuentra estrechamente análoga a la poesía de Eugenio Montejo. En ambos, la experiencia va a determinar el tuétano de la escritura. En los poemas la realidad se mostrará de modo intenso y doliente, bajo la forma mutable de gobiernos corruptos, injusticia social, persecución política, pero también de cotidianidad gris, solitaria, aunque a veces plena de brillo por el resplandor del sentimiento amoroso o bien trascendida gracias a la contemplación reflexiva. De una manera progresiva se van a ir sumando, como capas nuevas, líneas de enunciación, a las primeras o raigales reveladas, que son las referidas a la denuncia y al compromiso social, las alusivas al cuerpo como núcleo de sentidos y escenario de agresiones, y al amor como fuerza imperativa que conlleva el dolor y la alegría, a las que se agregarán, a partir de *Los cuatro horizontes del cielo*, la de la nostalgia de la infancia, a partir de *Poesía de qué* la de la indagación filosófica y de índole espiritual, y a partir de *Vivir contra morir* la de la problematización del “legado indígena”.

Desde formas discursivas, en un primer momento expresionistas, de honda respiración y cargadas de prosaísmos y elementos procedentes del mundo del cine o de la pintura, poseedoras de ritmo frenético y rabioso, más cercanas por tanto a la vanguardia, hasta el poema breve, aforístico, del “somari”, que viene a ser el instante que deslumbra o que corta como un cuchillo, dependiendo de la intención del artefacto, se van dibujando en muchos libros las líneas enunciativas que componen su poesía. El influjo surrealista también se verifica en su obra, como retórica de la irracionalidad en lo que hemos designado como su segunda fase

literaria y, ya luego, estará presente como imaginería momentánea durante las siguientes, ya que, como bien apunta García Canclini, el surrealismo fue una corriente estética que buscaba “unir la revolución artística con la social”⁶⁸¹, hecho absolutamente evidente en el discurso de Pereira, y antes que él, en la poesía de César Vallejo y Pablo Neruda, para quienes el compromiso político y el quehacer poético van a ser fenómenos entrelazados, y la poesía va a funcionar como un “arma de guerra” para luchar contra las injusticias y las deformaciones de la democracia, ya que “una máquina de guerra está dirigida contra el Estado, bien contra Estados potenciales cuya formación conjura de antemano, o bien, sobre todo, contra los Estados actuales cuya destrucción se propone”⁶⁸².

De tal manera, serán seis los caminos explorados para este acercamiento a la poesía de Pereira: el de la crítica social y política, perceptible en las obras de su segunda fase poética; los varios registros del mar, que funciona como elemento constante de su escritura, como paisaje primordial definitorio de una identidad, y que se encuentran en la totalidad de su obra; el manejo de los referentes corporales como líneas de sentido intrincadas que muestran una idea de vitalidad absoluta y que, aunque estarán más presentes en los textos de la segunda etapa, emergerán de manera ocasional en la poesía posterior; la relación de amor-odio con las ciudades también es una línea enunciativa constante del conjunto de su obra, ya que las urbes se expresarán como el espacio

⁶⁸¹ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo (1 ed. 1989) 1990, p. 42.

⁶⁸² Deleuze y Guattari: *Mil mesetas*, op. cit. p. 366.

esencial de las confrontaciones, pero también de las divagaciones y sueños; los registros asociados a oriente, y su filosofía de espiritualidad aparecerán junto a las percepciones de lo cotidiano como ámbito de conflicto y cercanía, en lo que hemos designado como su tercer y cuarto momento poético, y finalmente, y de igual modo, se expresará en esta fase de su literatura la herencia indígena, como fuente de saber y senda de problemática indagación. Estas seis líneas enunciativas se deshilvanan, retuercen y mezclan dentro de un sistema escriturario que no descansa en sus asedios sobre lo real, que puede ser visto con ironía, con humor, con tristeza o melancolía, pues es propio del discurso de Gustavo Pereira el desplazamiento constante por los diversos matices tonales de la sensibilidad.

2.2. Elementos menores

Como escritura menor, la de Pereira posee “cualidades revolucionarias”⁶⁸³, no sólo en el sentido esencialmente rebelde del término, sino también en lo que respecta al plano formal, pues su poesía funcionará como máquina de guerra poética por el manejo de un lenguaje descentrado, descoyuntado, empujado hacia límites significantes, y también como contenido furioso, crítico e irónico.

⁶⁸³ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kafka, por una literatura menor*, op. cit. p. 31.

Los elementos menores o líneas de enunciación que se separan artificialmente del discurso de Pereira para intentar la explicación de los mecanismos retóricos y significativos utilizados en su poesía, justifican su designación como elementos menores ya que revelan la búsqueda de articular una “máquina de guerra” poética, en el sentido de que es una literatura que desde sus inicios se constituye a contracorriente de las consignas manejadas por las democracias capitalistas actuales y que, bien se podría afirmar, se forja a través de este combate, que por las circunstancias históricas sabemos que fue tanto de orden físico, como de orden espiritual, social y artístico, en el caso de la Venezuela de los años sesenta. Las armas que se manejan para el establecimiento de esta lucha son, en primer lugar, el discurso como instrumento de rebeldía, fundado en la enunciación del sinsentido, del absurdo y la imagen surrealista, así como en la crítica pertinaz contra un mundo en el que se ha generalizado la injusticia y la desigualdad social. Como bien lo apuntará José Balza en el prólogo a *Oficio de partir* (2002), entre este último libro y *Preparativos de viaje* (1962), se observan “décadas en que la escritura permanece fiel a la ironía y el sarcasmo, a la ternura y el asombro, a la solidaridad y al dolor social”⁶⁸⁴, realizando en esas breves líneas una suerte de radiografía sentimental de su poesía, en la que caben los diversos y, a ratos, contradictorios matices de la experiencia humana. No es casual tampoco, que la capital venezolana a la que Gustavo Pereira arriba para estudiar (llega a los 17 años), posea “una vibrante atmósfera política que mezcla bohemia, impulsos de revolución y auras surrealistas”, y aunque el

⁶⁸⁴ José Balza: *Ensayos crudos*, op. cit. p. 145.

poeta oriental no se pliega, alega Balza, de modo absoluto a los lineamientos de esta poderosa corriente estética, “una fibra sutil lo vincula con aquellas sonoridades: el empleo ocasional de onomatopeyas y repeticiones silábicas, por lo menos en *Preparativos de viaje* y *En plena estación* que estallan interrumpiendo, a veces, algo inexpresado”⁶⁸⁵.

La enunciación de partes del cuerpo humano y de sus diversos órganos también van a constituir, dentro de la literatura de Pereira, el tuétano imprescindible de una materialidad terrestre que necesita salir de la página escrita para saltar sobre el lector, formando parte de esta escritura que, en su aspiración a la condición de realidad busca más “ser” que “nombrar”, por lo que la enunciación del cuerpo y sus partes proporcionará la impresión de realidad tangible que necesita el discurso. Señala, a este respecto, Salvador Tenreiro que “su palabra articula una poética de lo corporal, en la que el sujeto ha dejado de ser una abstracción lírica”⁶⁸⁶, para convertirse en una voz casi palpable, que canta crudamente desde las vísceras, desde lo más hondo y orgánico del ser.

La ciudad⁶⁸⁷ moderna va a ser el gran escenario en el que se desplazan sus figuras, espacio de locura, dolor, amor, odio y alegría, por tanto territorio por el que se desliza a través del tiempo y de los versos un sujeto poético que es, a un mismo tiempo, contemplador y participante de este espacio multiforme. En un primer momento poético, la imagen de la

⁶⁸⁵ *Ibíd.* p. 147.

⁶⁸⁶ Salvador Tenreiro: “El poema como suma de somas”, en Gustavo Pereira: *Antología compartida*, Estado Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, 1993, p. 23.

⁶⁸⁷ Para profundizar en la ciudad como presencia constante de la poesía venezolana del siglo XX véase, de María Antonieta Flores: “El vínculo inevitable: la ciudad en la poesía del siglo XX”, en Carlos Pacheco (Coord.) *Nación y literatura*, *op. cit.*

ciudad emergerá, como apunta José Balza, a la manera de los “tópicos de la ciudad-infierno”, por la misma rabia y violencia presente en las ciudades venezolanas de ese entonces. Pero posteriormente su poesía recogerá los ámbitos “de la ciudad, del puerto, [...] el universo estremecido de un observador incesante”⁶⁸⁸, por lo que se enunciará como el espacio supremo de la cotidianidad y de los hábitos. Su escritura no esquivará la enunciación más prosaica e inmediata, ya que “desde sus inicios Pereira percibió el verso como un reto paralelo al habla o, mejor dicho, al diálogo”⁶⁸⁹, y con este lenguaje nos mostrará los intersticios de una cotidianidad citadina, que se retrata muchas veces en sus tonos más grises y opacos, ya que la asediará desde diversos momentos, ángulos y estados emocionales.

Por último, el mundo indígena y el antiguo oriente convergerán en esta poesía como saberes alternos, gracias a los cuales se accede a nuevas conexiones con el mundo, visiones que contrastan profundamente con los valores que ha impuesto la razón occidental. Balza trazará la línea de aparición de la corriente orientalista en *El libro de los somaris*, de 1973, cuando la vitalidad literaria del autor se afina con “poetas de remotas tradiciones orientales y africanas”⁶⁹⁰. Por otra parte, la raíz indígena “se derrumba sobre su espíritu” al comienzo de la década de los ochenta, cuando inicia sus estudios doctorales en París.

Así pues, cada una de estas líneas de significación funcionarán como elementos menores de la cultura hegemónica, al señalar la

⁶⁸⁸ José Balza: *Ensayos crudos*, op. cit. p. 148.

⁶⁸⁹ *Ibíd.* p. 145.

⁶⁹⁰ *Ibíd.* p. 150.

construcción progresiva y aumentativa de un mapa de sentido trazado por el autor para la constitución de un ámbito de referencialidades en el que puede incomodarse, encontrarse o perderse el lector contemporáneo.

2.2.1. El discurso como arma bélica

Aunque ya Venezuela había conocido durante los primeros cincuenta años del siglo XX dictaduras tales como las de Juan Vicente Gómez, que duraría casi treinta años (1908-1935) y del mismo modo obras literarias como las de Rufino Blanco Fombona⁶⁹¹ y José Rafael Pocaterra⁶⁹² (en narrativa) y Antonio Arráiz⁶⁹³ (en poesía y narrativa) enfrentadas al sistema dictatorial, a la represión y a las coerciones que

⁶⁹¹ Rufino Blanco Fombona (1839-1912) resulta un personaje de gran vitalidad y pasión dentro de la literatura venezolana. Frecuentó países europeos como Francia y España y desarrolló, dentro de un modernismo impregnado de raíces vernáculas, una literatura poética, narrativa y periodística, esta última contra la dictadura. Entre sus obras se cuentan *Cantos de la prisión y el destierro* (1911); *Cancionero del amor infeliz* (1918); y sus novelas *El hombre de hierro* (1907) y *El hombre de oro* (1908). Entre los estudios sobre su obra destacan, de José Manuel Siso Martínez "Rufino Blanco Fombona, el último de los indios", en Gabriel Jiménez Emán (Comp.) *El ensayo literario en Venezuela, Tomo VI, op. cit.* y de Diana Medina "El imaginario urbano en El hombre de hierro de Rufino Blanco Fombona", en *XXIII Simposio de Docentes e Investigadores de la literatura venezolana, op. cit.*

⁶⁹² José Rafael Pocaterra (1888-1945) sufre en carne propia el presidio político por sus enfrentamientos con la dictadura gomecista y desarrolla una escritura de corte naturalista, en la que lo político tiene una incidencia clave, sus *Cuentos grotescos* (1922); *Vidas oscuras* (1916) y *Memorias de un venezolano en la decadencia* (1927) recogen, desde el registro narrativo, una visión crítica y satírica de la Venezuela de esas primeras décadas del siglo XX.

⁶⁹³ Antonio Arráiz (1903-1962) además de escritor y periodista, también lucha contra el gobierno gomecista, vive presidios y exilios, y desde su discurso realista y descarnado forja poemas duros como los de *Áspero* (1924) y *Parsimonia* (1932), así como obras de narrativa tales como la novela *Puros hombres* (1938) y los relatos folklóricos *Cuentos de tío tigre y tío conejo* (1945), en los que la vertiente política y crítica se revela de modo cáustico y directo, desde el registro de la fábula.

conlleva, la poesía revolucionaria que irrumpe en los sesenta ostentará rasgos que la diferenciarán de modo sustancial de las escrituras previas. Mientras que Montejo hace referencia a los hitos que inciden sobre la generación del 58, en la que está incluido Pereira, plantea que “un rasgo de la época hace que esta generación sea en buena parte permeable a la lucha ideológica que predomina en el momento”⁶⁹⁴. Para Javier Lasarte, durante dicha década:

Es también el momento en que la poesía de tema social o político explora nuevas posibilidades [...] y se transforma en palabra irreverente y agresiva, abiertamente polémica, acercándose en algunos casos a la antipoesía, la poesía exteriorista o conversacional, incorporando la experiencia cotidiana y a veces el lenguaje coloquial como materiales de primer orden.⁶⁹⁵

Caracterización que coincide plenamente con la poesía que desarrollan autores como Blas Perozo Naveda, Lydda Franco Farías⁶⁹⁶, Caupolicán Ovalles, Víctor Valera Mora y Gustavo Pereira. Aclara Rafael Castillo Zapata que esta generación que se gesta y expresa en los sesenta está “llamada por las circunstancias políticas a radicalizarse”⁶⁹⁷, como de hecho lo hacen grupos como “El techo de la ballena”⁶⁹⁸ y

⁶⁹⁴ Eugenio Montejo: “Poesía venezolana: valija de fin de siglo”, *op. cit.* p. 295.

⁶⁹⁵ Javier Lasarte: *Cuarenta poetas se balancean* (Poesía venezolana 1967-1990), Caracas, Fundarte, 1991, p. 6.

⁶⁹⁶ Entre las investigaciones más recientes sobre esta poeta ver: Maylen Sosa: “La abundancia de los márgenes. Tres poetas del Estado Falcón (Venezuela) en los 60: Lydda Franco Farías, Rafael José Álvarez y Hugo Fernández Oviol. Tesina, Universidad de Salamanca, 2004.

⁶⁹⁷ Rafael Castillo Zapata: “Poesía venezolana del siglo XX: breve repaso de memoria” en *Studi di letteratura Ispano-Americana*, (1998) 26, Bulzoni Editore, p. 23.

⁶⁹⁸ “El Techo de la Ballena”, como bien lo apunta Héctor Briosos Santos: “Se trata de un grupo de vanguardia que se forma y autonombra El Techo de la Ballena en los primeros meses de 1961”, gestado en un ambiente de violencia social que se refleja en sus obras y puesta en escena, estaba compuesto por Edmundo Aray, Salvador Garmendia, Adriano González León, Caupolicán Ovalles, Carlos Contra maestre, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Dámaso Ogaz,

“Trópico uno”⁶⁹⁹, al estar marcados por un contexto que obliga a muchos a asumir un compromiso político y social que se evidencia en la literatura.

Figura fundamental de este periodo es Víctor Valera Mora⁷⁰⁰, que al igual que Pereira realizará una poesía “caracterizada por la retórica de lo cotidiano, el discurso amoroso cercano al bolero y [el] lenguaje coloquial expresado con soltura en una poesía de franco carácter político y conversacional”⁷⁰¹, por lo que su discurso está marcado por “la cercanía de su poesía al panfleto político, al poema revolucionario”⁷⁰², en sus dos obras, *Canción del soldado justo* (1961) y *Amanecí de bala* (1971) se pueden constatar, desde la elección de los títulos, una definida adhesión a esta línea de poesía revolucionaria, que en su caso supone la praxis de una escritura desafiante, en la que “el sentido subversivo puede tomar una vía un tanto panfletaria, discursiva, declamante, volcada hacia el exterior”⁷⁰³, como se puede observar en estos fragmentos de su gran poema vitalista y de una intensidad rebelde, que da título al libro, “Amanecí de bala”: “Amanecí de bala / Amanecí bien magníficamente

Efraín Hurtado y Daniel González, en *Estridencia e ironía, El techo de la ballena. Un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 32.

⁶⁹⁹ “Trópico uno” es un grupo conformado por poetas y pintores en Puerto La Cruz, fundado por Pereira e integrado por Gladis Meneses, Luis José Bonilla, el indio Hernández Guerra, Pedro Barreto, Eduardo Lezama, Eduardo Sifontes, Luis Lucksic, Jesús Enrique Barrios y Rita Valdivia. Tuvo una revista que servía de órgano de difusión, del mismo nombre del grupo y de la que saldrían cuatro números.

⁷⁰⁰ Víctor Valera Mora (1935-1984) nace en Trujillo, Estado de los Andes venezolanos, cursa estudios de sociología en la Universidad Central de Venezuela y militó en el partido comunista, desarrolla una poesía de talante político y revolucionario, pero también de matices coloquiales y humorísticos.

⁷⁰¹ Vicente Lecuna: “Yendo de la cama al living: poesía venezolana (1970-1990), en *Revista iberoamericana*, (1994) 166-167, p. 325.

⁷⁰² *Ibíd.* p. 325.

⁷⁰³ Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas/Barcelona, Alfadil, 1984, p. 274.

bien todo arisco / Hoy no cambio un segundo de mi vida por una bandera / roja [...] Hay sol hasta la madrugada y creo que jamás moriré / Sin embargo deseo que este día me sobreviva”⁷⁰⁴.

Recordemos también que estos grupos de izquierda en Venezuela⁷⁰⁵ lucharon primero contra la dictadura de Pérez Jiménez, y que luego de la instauración de la democracia, al ver que no se produjeron los cambios estructurales que solicitaba el país, se lanzan a la lucha armada, y los libros de los sesenta de Pereira muestran, de modo patente, el compromiso con esta causa, por ello no es casual el tono oscuro que predomina en los libros de esta época: *En plena estación, Hasta reventar, El interior de las sombras*. Pero la violencia en el discurso, aunque se encuentra delimitada por la situación venezolana, resulta también una crítica persistente por un estado de hechos como la injusticia social, la corrupción y el imperio de los valores capitalistas contra los que el escritor se posiciona, en un intento de cambiar el mundo a través de la palabra.

Entre los varios registros tonales y temáticos explorados por el poeta, dentro de esta enunciación poética política de talante revolucionario, se hallan la escritura del desgarramiento y de la ruptura, de la imagen violenta, de las exclamaciones continuas y sin sentido, de la sinrazón, asociados todos los elementos a una modernidad literaria que

⁷⁰⁴ Pequeña antología poética recopilada por José Barroeta, en *Lector de travesías*, Mérida, Venezuela, Ediciones Solar, 1994, p. 114.

⁷⁰⁵ Para ampliar la información sobre las guerrillas en Venezuela, véase la investigación de Alfredo Chacón: *La izquierda cultural venezolana (1958-1968)*. Caracas, Domingo Fuentes Editorial, 1971. En un registro testimonial, véase de Ángela Zago: *Aquí no ha pasado nada*, Caracas, Planeta, 1990. Este último narra las experiencias de la ex guerrillera en las montañas venezolanas, y su posterior reincorporación a la sociedad convencional.

se nutre del surrealismo⁷⁰⁶, pero también del prosaísmo, y de la poesía comprometida de la segunda mitad del siglo XX, como se puede advertir en el primer texto de *Preparativos de viaje*, (1961-1964):

A puertas cerradas aprendo a comerme los sueños
[...]
A puertas cerradas vaciaron arena y cemento
Y me taparon los ojos con tubos de óleo
Después la policía allanó mi casa, cargó con mis libros
quemó un viejo florero y dos flores.⁷⁰⁷

Como discurso que expresa actos forzados, imposiciones, “A puertas cerradas” resulta un reflejo fiel de las revueltas y allanamientos de los años sesenta en Venezuela, cuando los grupos de izquierda se alzan contra el gobierno de Rómulo Betancourt.⁷⁰⁸ Las guerrillas en Venezuela se inician en el año 1962, con la politización de la huelga de transportes de San Cristóbal, que deviene, posteriormente, en huelga general insurreccional contra el Gobierno. Ese mismo año se suceden las

⁷⁰⁶ En referencia al aporte surrealista en su generación, Pereira señala que “En esos años leíamos mucho a los poetas surrealistas, primero a los dadaístas, pero la poesía dadaísta nunca logró conmoverme, me pareció absolutamente arbitraria, desprovista de alma. Desde luego ella respondía a las concepciones dadaístas de la literatura, la gratuidad, la arbitrariedad, lo que pudiéramos llamar “arbitrariedad gratuita”. Los surrealistas, en cambio, antes de que Breton se convirtiera en Papa, tenían una concepción de la poesía que estaba mucho más cerca, yo diría de un espíritu libre, pero al mismo tiempo tenía que ver con el rigor. En todo caso los surrealistas fueron para nosotros una enseñanza, lo mismo que los poetas de la vanguardia rusa”, véase Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 566.

⁷⁰⁷ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 19.

⁷⁰⁸ Luis López Álvarez expone con bastante claridad las circunstancias que condicionaron estas revueltas: “Hubo quienes pensaron que la caída del Dictador [Marcos Pérez Jiménez] conduciría a la instauración de un nuevo orden económico y social. Bastó, sin embargo, con que los dirigentes políticos, tras capitalizar el cambio de régimen, se mostraran en desacuerdo con esta interpretación, contentándose con la instauración de una democracia parlamentaria, sin tocar prácticamente las estructuras, para que toda una parte de la opinión de la izquierda, estimulada por el reciente triunfo de la Revolución Cubana, decidiera lanzarse a la subversión”, en *Literatura e Identidad en Venezuela*, Barcelona, PPU, 1991, p. 78

sublevaciones militares fallidas de Carúpano y Puerto Cabello, varias insurrecciones urbanas en 1963 y finalmente la guerra de guerrillas desde la montaña en 1964. Y justamente estos años reseñados son los de la producción de *Preparativos de viaje*, libro en el que la violencia se pone de manifiesto, por ejemplo, en la elección de las palabras: “Aprendo a comerme los sueños, [...] me taparon los ojos con tubos de óleo [...] la policía allanó mi casa, cargó con mis libros / quemó un viejo florero y dos flores”, todos versos expresivos de actos de poder aplicados sobre un sujeto, y que se insertan dentro de los lineamientos de la literatura revolucionaria de la modernidad, que propone “alterar decisivamente las relaciones entre el arte y la vida, [...] trabando ambos ámbitos firmemente entre sí”⁷⁰⁹. Ubicada también en la época guerrillera de los sesenta, *En plena estación* (1966) aumenta el tono cáustico del Pereira político y doliente por una sociedad viciada: “Escribo país mío sonoro como un claxon / para que te destornilles riéndote de mi pecho crucificado a un poste de luz”⁷¹⁰, el uso de referentes alusivos a la alimentación como el “pan” del título (“Pan abierto sobre la mesa”) apoya la elaboración de unas imágenes que enfatizan lo visceral, el cuerpo como diana de agresiones, así también las sonoridades disonantes como el “Claxon” apuntan a la construcción de una atmósfera de ruidos agresivos, agudos, en tanto que el gesto de la crucifixión a “un poste de luz” remite a una discursividad sacrílega y golpeadora, que se apoya en los recursos del simbolismo cristiano para conseguir el efecto de violencia que busca el poema. Lo

⁷⁰⁹ Héctor Brioso Santos: *Estridencia e ironía*, op. cit. p. 77.

⁷¹⁰ Gustavo Pereira: *En plena estación*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966, p. 15.

que en la poesía de Montejo se expresara, de un modo intimista y trágico, como un periodo vital definido por la muerte, tanto de familiares como de amigos, en la literatura de Pereira apuntará de manera directa a la situación política y social de la Venezuela bajo el gobierno de Betancourt. Ambas miradas, sin embargo, ayudarían a construir el mapa interior y exterior de un país reescrito por estos complementarios imaginarios poéticos

No en vano, Gustavo Pereira intenta, apunta Salvador Tenreiro, “la exploración de lo real en sus dimensiones más desgarradoras”⁷¹¹, por ello en todo *En plena estación* encontraremos constantes alusiones a actos de violencia, dados tanto a través del lenguaje que se utiliza, como por medio de los hechos expresados: “He decidido salir del cuarto, descuartizarme y gritar / como uno más, como un ciudadano honesto y patriota”⁷¹². El sujeto que se autoagrede en el texto muestra sus claras filiaciones con el personaje principal del discurso de la modernidad artística, “un potente sujeto activo, único y unívoco o escindido y múltiple, multívoco y plural, a veces en trance de autodestrucción”⁷¹³, como es el caso del yo poético que encontramos en el poema de Pereira, registrado en mutis de desesperación e impotencia, y no será casual la autorreferencia sarcástica a “un ciudadano honesto y patriota”, enunciado como una paradoja, por los “actos” absoluta e intencionalmente inciviles que este “ciudadano” ejecuta.

⁷¹¹ Gustavo Pereira: *Antología compartida*, op. cit. p. 23.

⁷¹² *Ibíd.* p. 41

⁷¹³ Héctor Brioso Santos: *Estridencia e ironía...op. cit.* p. 80.

De la misma etapa poética y año que *En plena estación*, es *Hasta reventar* (1966), obra que como su mismo título lo indica, se gesta desde la violencia y la agresividad, desde la queja y la crítica más denodada, desde la irreverencia y el prosaísmo más corrosivos: “Si usted busca palabras se va a caer / de bruces como un imbécil sobre esto”⁷¹⁴, nuevamente la alusión a la poesía como hecho, como acto, subyace a esta enunciación, fragmento de una obra dividida en cinco apartados, que rezuman rabia por todos sus versos: “Trasfondo de la cuestión”, “El curso del delirio”, “Cada cual en su ojo”, aunque mezclada con la línea de expresión de lo amoroso, la que impera es la línea de discursividad bélica propia de este periodo poético: “¡cuántos días felices / sin cambiar de fachada rebuznando como bestias!”⁷¹⁵, la ironía funciona para golpear por el juego de contrastes y feísmos: felicidad y rebuznar “como bestias”, son los dos polos de oposición en el poema, que se inscribe totalmente en las tendencias literarias de la segunda mitad del siglo XX: los beatnicks, la antipoesía, las postvanguardias. También en “Vuelven los mundos perdidos” de *El interior de las sombras* se identifica esta escritura:

La esperanza la esperanza la esperanza buenos días mi esperanza
Espérame parto hacia los frentes bajos del zapato que me lleva⁷¹⁶

Los del poema son versos enunciados sin signos de puntuación, que insisten en la repetición alucinada, que enuncian desde el equívoco del significante y el absurdo y que se corresponden plenamente con la segunda etapa discursiva de Pereira. Estos son los años de *Bajo la*

⁷¹⁴ Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1966, p. 15.

⁷¹⁵ *Ibíd.* p. 53.

⁷¹⁶ Gustavo Pereira: *El interior de las sombras*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1968, p. 35.

*refriega*⁷¹⁷, (1964) texto colectivo en el que participan además Rita Valdivia, Eduardo Lezama y Luis José Bonilla, y en el que Luis Luksic apunta como colofón: “Nadie crea que tiene en sus manos un libro; es un hueso, una arteria, una lengua, un poco de veneno humanizado, un poco de piel desprendida del centro del alma, el alma misma volatilizada”⁷¹⁸. Son los sesenta de “El Techo de la Ballena”, de “Trópico uno”, de la guerrilla y la lucha armada⁷¹⁹, y estamos ante el Pereira que Juan Liscano definirá como el de la “toma de conciencia social, marxista, vinculada a la imagen paterna”⁷²⁰. Este registro revolucionario y político se entiende dentro de un proceso de crítica más amplio, producido dentro de un país que apenas saliendo de su última dictadura, ya se identifica con valores utilitarios y corruptos, y por ello, entre otras cosas, se generará esta respuesta de los jóvenes denunciando la injusticia y la desigualdad social y sus luchas se van a insertar completamente en la historia política de Venezuela de los años sesenta, durante el periodo de transición que va de la dictadura de Pérez Jiménez al gobierno de Rómulo Betancourt, éste

⁷¹⁷ Este libro colectivo se publica en la ciudad de Barcelona (Venezuela) y contiene, de Gustavo Pereira, dos poemas (“Atrapado irremediadamente” y “Su cabeza servida”) del aún inédito *Preparativos de viaje*, de Rita Valdivia, cuatro textos, de Eduardo Lezama tres textos y de Luis Bonilla, dos poemas. Están relacionados todos los textos, por el compromiso político y social, por lo que se observa una cierta unidad tonal entre los autores.

⁷¹⁸ Pereira, Valdivia, Lezama, Bonilla: *Bajo la refriega*, Barcelona, 1964, p. 37.

⁷¹⁹ Sobre este fenómeno en Venezuela afirma José Pérez que con “la pérdida de los objetivos centrales del sistema democrático venezolano que nace a partir del 23 de enero de 1958, después de los años de dictadura del derrocado general Marcos Pérez Jiménez, como la representatividad y la participación pluralista, sumado a la revolución cubana que lidera en esos años Fidel Castro y la penetración innegable del ideal comunista entre intelectuales y políticos del país, provocó no sólo la división de algunos partidos de la época sino que propició la lucha armada de montaña, la disidencia dentro del ejército, las revueltas populares”, en “Ensayo sobre Gustavo Pereira”, <http://encontrarte.aporrea.org/media/17/gustavo%20pereira.pdf>, [18/05/2005] p. 1.

⁷²⁰ Gustavo Pereira: *Antología poética*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994, p. 7.

último definido por el poeta como “un aliado íntimo del imperio”⁷²¹ y cuyo mandato “fue una especie de prolongación de la dictadura de Pérez Jiménez, [pues] fue tan dictatorial o tal vez más, hubo más muertes en el Gobierno de Betancourt que en los diez años de dictadura de Pérez Jiménez”⁷²². Son los años en los que Pereira recibirá su título de abogado en la Universidad Central de Venezuela, 1963, y en los que “fungirá como defensor de sindicatos y presos políticos”⁷²³, en total correspondencia ética con su poesía.

El tercer momento poético de la obra de Gustavo Pereira, se delimita en *Poesía de qué* (1971), libro caracterizado por la emergencia plena del “Somari”⁷²⁴ y en el que observaremos como el fracaso de las guerrillas se hará patente y el tono de desaliento se impone en los versos: “Hoy como si nada hubiese pasado las cosas siguieron”⁷²⁵, pero a pesar de la medida que emerge de la nueva línea discursiva del somari, no dejará de convivir con la línea enunciativa bélica y visceral de la segunda etapa y con ráfagas surreales que atraviesan su obra, así en *Los cuatro horizontes del cielo* se hablará de “PERSECUCIONES delirios porrazos

⁷²¹ Véase Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 560.

⁷²² Véase Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 560.

⁷²³ Sonia Castillo de Villalba, Ivonne Quintero: *Cronología y bibliografía de Gustavo Pereira*, p. 1.

⁷²⁴ En una entrevista realizada por Ramón Ordaz, Pereira expresará que con el “Somari”: “mi propósito era identificar un pequeño instrumento apto para ser leído con la prontitud que esta complicada sociedad exige, pero que al mismo tiempo no fuese tan...vamos a decir, inofensivo”, en *Revista En Ancas*, año 3, N° 8, pág. 19. Lo definirá también en la misma entrevista como un tipo de poema que tiene de la antigua poesía japonesa, china, árabe e indostánica, de las canciones y proverbios africanos y asiáticos, de los viejos poetas griegos, de los epigramistas romanos, y de las canciones y mitos de los pueblos indígenas americanos.

⁷²⁵ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 43.

de nuevo la estación caliente”⁷²⁶, el lenguaje organizado sin signos de puntuación, en acumulación enumerativa, sucesiva de actos, genera una impresión de dinamismo, de movimiento ágil que se acopla a la violencia de lo expresado, y la visión general imperante no es nada benévola: “ROTO estercolero del mundo empinado desde nuestra sangre”⁷²⁷ y aunque *El libro de los somaris* (1970-1973) marque un hito en su obra, por la presencia de estos artefactos como línea enunciativa predominante, en la que se imponen versos más compactados y esencialistas, la violencia no abandonará su discurso, como se puede notar en “Un soñador es una pistola”: “Un soñador es una pistola / que dispara por las noches sus luces de bengala”⁷²⁸, dividido en cinco partes, se puede notar la progresiva diferenciación de cada una respecto a las otras: “Cantar como un demonio”, “Cuaderno de la calle”, “Somaris del perdido entre las nubes”, “Esto es un canto de flores rojas” y “Diario del mar”, el libro va así desde el registro más político y exterior, más comprometido, hasta el más íntimo y personal. También en *Tiempos oscuros tiempos de sol* (1981) el tono general es de reflexividad, la violencia y la queja se van atemperando y matizando, aunque persisten, pero más como perspectiva de inconformidad que no abandona nunca totalmente sus páginas: “Qué estupidez escribir un poema cuando todo nos deja / sus rabias frías en cada hueso / y la dura / realidad nos golpea”⁷²⁹, aunque el sujeto poético

⁷²⁶ Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo*, Cumaná, Editorial de la Universidad de Oriente, 1973, p. 7.

⁷²⁷ *Ibíd.* p. 9.

⁷²⁸ Gustavo Pereira: *Libro de los somaris*, Puerto La Cruz, Publicaciones del Consejo Municipal del Dto. Simón Rodríguez del Edo. Anzoátegui, 1973, p. 69.

⁷²⁹ Gustavo Pereira: *Tiempos oscuros tiempos de sol*, Cumaná, Universidad de Oriente, 1981, p. 19.

se cuestiona la escritura frente a “la dura realidad”, se utiliza la palabra poética para proferir el desagrado.

Los límites del “somari” circunscriben la violencia a otros entornos, de carácter más denso e intimista, como se puede observar en “Somari de la nausea” de *Vivir contra morir* (1988), obra ya de la cuarta etapa: “Esta nausea en el pecho Patada de sangre que amarga / ¿por qué está allí y no en lo alto / desbocándose?”⁷³⁰, de nuevo la tipografía va mostrando los giros, los énfasis, por ello la mayúscula en “Patada de sangre”, y las formas de lo violento van revelando una materialidad que se desmarca de la violencia exterior, política, primera y permiten la constatación de una faz menos discernible, de más difícil aprehensión, pues ahora los versos poseerán matices más abstractos, subjetivos e interiores. El título del libro indica, del mismo modo, los límites que se exploran, los bordes vivenciales desde los que se enuncia, y el descentramiento de la voz poética de luchas parciales y específicas del momento histórico, por un nuevo enfoque de mayor amplitud, ahora sobre las luchas por la existencia, que subyacen y abarcan todas las demás: “Es cuestión de vivir contra morir”⁷³¹.

Respecto a las huellas de otros movimientos literarios en la poesía de Pereira, observamos las conexiones con los escritores de la Beat Generation desde los primeros textos, por ejemplo con el poema “Gasoline” de Ginsberg, semejante al texto “Pan abierto sobre la mesa”, de *En plena estación*:

⁷³⁰ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, Caracas, Fundarte, 1988, p. 73.

⁷³¹ *Ibíd.* p. 11.

Escribo país mío sonoro como un claxon
para que te destornilles riéndote de mi pecho crucificado a un
[poste de luz⁷³²

El tono narrativo, prosaico, que para Liscano se encuentra próximo a la “escritura antipoética”⁷³³ impregna estos versos de surrealismo: “pecho crucificado a un poste de luz”. Como escritura nómada y rizomática, la de Pereira “sigue una máquina de guerra y líneas de fuga, abandona los estratos, las segmentaridades, la sedentaridad, el Aparato de Estado”⁷³⁴, se separa formal y temáticamente de los discursos, de los valores establecidos, aceptados, de una idea de poesía lírica y ajena a lo real, conectando más bien con otras escrituras agresivas y críticas como las de la Beat Generation o la antipoesía de Nicanor Parra. Se desvía de los valores capitalistas y ferozmente anticomunistas que impone la pseudo democracia venezolana⁷³⁵ para seguir el principio del mal, tal y como lo plantea Baudrillard, como:

Sinónimo del principio de reversión y del principio de adversidad [a su vez] principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, [...] de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad, [...] un principio vital de desunión [que así también] es el principio del conocimiento.⁷³⁶

Hecho activo de confrontación, de afirmación, de cuestionamiento, este registro poético de crítica hacia las sociedades de la democracia

⁷³² Gustavo Pereira: *En plena estación*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966, p. 15.

⁷³³ Gustavo Pereira: *Antología poética*, *op. cit.* p. 8.

⁷³⁴ Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Mil mesetas*, *op. cit.* p. 28.

⁷³⁵ De la política de Betancourt respecto a los comunistas, señala Pereira que “la primera frase de Betancourt cuando tomó posesión del gobierno fue: hay que aislar y segregar a los comunistas”, véase Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 559.

⁷³⁶ Jean Baudrillard: *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991, pp. 72, 117.

capitalista atraviesa el conjunto de su obra, funcionando como una línea de discursividad revolucionaria y corrosiva, aunque luego se enuncie desde el tono más contenido y antiproverbial del “somari”. Como el mismo autor lo señala, ayudando a desentrañar el sentido de esta forma verbal inédita:

Desde mis primeros trabajos he venido escribiendo o intentando pequeños poemas que por recato, luego de haberlos llamado “poemas breves”, he nombrado con un neologismo: somaris. No tiene ellos forma específica como los haikús y tankas japoneses o los sonetos itálicos, ni intención precisa como los epigramas griegos y romanos, sino que los caracteriza, amén de la brevedad, su libertad formal, su poliantea y casi siempre su laconismo. Algunos no están exentos de humor⁷³⁷.

Artefactos de esencialidad y condensación, los somaris resultan una especie de cápsulas poéticas en las que también tienen cabida la crítica y la queja, el descontento:

Mientras haya amos
No habrá poesía⁷³⁸

Enunciación directa y breve, este somari reactiva la vieja pugna entre el arte y el poder, por lo que la poesía recupera su idealista sentido de palabra de un mundo sin amos, o palabra que busca, desea, solicita este mundo: “si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y otra sensibilidad”⁷³⁹, por lo que el espacio construido para dar forma a este mundo del deseo es el literario, el poético, lugar idóneo para las

⁷³⁷ Gustavo Pereira: *Cuaderno terrestre*, Valencia, Poesía, 1999, p. 4.

⁷³⁸ Gustavo Pereira: *Sumario de somaris*, Caracas, Fundarte, 1980, p. 59.

⁷³⁹ Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Kafka, por una literatura menor*, op. cit. p. 30.

elaboraciones de la imaginación y la esperanza. El entorno económico que incide de manera fundamental en la producción de esta poesía señala claves esenciales para comprender los tonos de rabia y agresividad que se observan en el discurso, y se describen por Carmelo Vilda en su obra *Proceso de la cultura en Venezuela*:

En lo económico Venezuela se define según el modelo capitalista dependiente estimulado por el lucro individual. El ciudadano clase alta o media exhibe una riqueza no trabajada. Excitado por su poder de compra se transforma en un ser superficial, imitador, desorientado, habitante de una sociedad artificial.⁷⁴⁰

Los valores expresados por esta hegemonía política del facilismo y la riqueza petrolera están claramente articulados al capitalismo neoliberal de procedencia norteamericana: “el *made in USA* ha invadido Venezuela con sus productos y desde hace ya mucho tiempo su forma de ser y vivir constituye sueño, norma y referencia imitable, creación del orden, seguridad, limpieza, eficacia y bienestar”⁷⁴¹. Pereira como sujeto creador e ideólogo de la izquierda venezolana, que abreva desde su infancia en los libros rojos de su padre sindicalista⁷⁴² reacciona contra esta preponderancia del utilitarismo e individualismo de factura norteamericana, desde su “cartel a la entrada de occidente”:

No apto para sensibles⁷⁴³

⁷⁴⁰ Carmelo Vilda: *Proceso de la cultura en Venezuela*, p. 215.

⁷⁴¹ *Ibíd.* p. 209.

⁷⁴² Señala José Balza en *Ensayos crudos* que “la biblioteca de su padre recoge libros políticos, tomos de Marx y Lenin”, y “hacia 1933 comienza [el padre] sus actividades como sindicalista, organizando el movimiento obrero, las ligas sindicales. Primero en Caracas, luego en Unare, en Guanta, en El Morro, donde conoce a la madre del poeta”, *op. cit.* p. 142.

⁷⁴³ Gustavo Pereira: *Sumario de somaris*, *op. cit.* p. 66.

Hasta el ataque más directo, por medio de uno de los emblemas de mayor representatividad de la cultura norteamericana, en “Tiempos modernos”:

Esto que recorre el mundo es el Pato Donald
de cuya cola
cuelgan los imbéciles⁷⁴⁴

Como fundador de la “juventud comunista” del oriente del país, a los 16 años Pereira se inclina hacia las filas de un movimiento político que inicialmente surge por oposición a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y que posteriormente, durante el gobierno alineado con Estados Unidos de Rómulo Betancourt, constituirá las guerrillas, como búsqueda de un sistema político y social más justo e igualitario.

En una entrevista realizada por Adhely Rivero, Pereira realiza una enumeración de hechos que considera opuestos a la poesía: “le son ajenos los laberintos del poder, las jerarquías sociales, los convencionalismos inventados por los hombres para falsearlo todo, las etiquetas, [...] las arrogancias imperiales, las injusticias, las hipocresías de la civilización”⁷⁴⁵, como sujeto histórico y autor de una obra literaria inmersa en un devenir espacio- temporal, Pereira ha sido consecuente con los valores que rechaza y con los que apoya, por lo que no es aventurado apuntarlo como un escritor comprometido, en el sentido de que es un autor en el que ética y estética han estado siempre estrechamente entrelazados, y en el que la incidencia de lo político marca de un modo determinante su escritura y sus luchas vitales.

⁷⁴⁴ Gustavo Pereira: *Cuaderno terrestre*, op. cit. p. 42.

⁷⁴⁵ “Entrevista con Gustavo Pereira”, en *Revista poesía* (2001)130, Valencia, p. 1.

Como participante, por el oriente del país en 1999, en la Asamblea constituyente⁷⁴⁶ orientada a dar cuerpo a un nuevo marco legal para Venezuela, Gustavo Pereira señala en el preámbulo de la misma, y en total concordancia con lo antes afirmado en la entrevista con Rivero, que dicha constitución defiende y promulga el establecimiento de “una sociedad democrática, participativa y protagónica, multiétnica y pluricultural en un estado de justicia [...] que consolide los valores de la libertad, la independencia, la paz, la solidaridad, el bien común”⁷⁴⁷, sociedad ésta que forma parte de una búsqueda y un deseo, de lejana data, ya que, como también afirmó en su discurso para recibir el Premio Nacional de Literatura, en 2000, habla “del lado del país que soñé y sueño. Del lado de los humillados y ofendidos que cifran una vez más esperanzas y esfuerzos en una voluntad de redención a la que me he suscrito sin reservas desde que mi ser sensible le impuso a mi razón la poesía”⁷⁴⁸, en esta declaración de principios, el poeta destaca la supremacía del sentimiento sobre la razón en su escritura, característica

⁷⁴⁶ Para profundizar en las circunstancias de éste hecho determinante en el país, señala José Pérez que “entre febrero y diciembre de 1998, el Movimiento Bolivariano Revolucionario (MBR-200) liderizado por Chávez se convierte en opción electoral mediante el nuevo partido político Quinta República (MVR), que daría la Presidencia de la República a Chávez, quien inicia un profundo proceso de reformas en el país, del aparato de Estado y de atención a las clases más pobres y menos privilegiadas. En lo inmediato se convoca una Asamblea Nacional Constituyente que dura seis meses (julio-diciembre 1999), compuesta por 130 miembros, la cual plantea una democracia participativa, socializada, humana, sustentable y productiva, con la participación plena de los ciudadanos en la transformación de la realidad socio-económica del país”, en “Ensayo sobre Gustavo Pereira”, *loc. cit.* p. 4. Para más información sobre el proceso político venezolano de los últimos años, véase, de Luis Bilbao: *Revolución en Venezuela*, Buenos Aires, Fundación Enseñar a Aprender, 2004 y de Víctor Calderón: *Un nuevo socialismo*, Caracas, IPASME, 2007.

⁷⁴⁷ *Constitución de la República Bolivariana de Venezuela*, Gaceta oficial nº 5.453, Caracas, 2000, p. 2.

⁷⁴⁸ Gustavo Pereira: “Discurso en la recepción de los Premios Nacionales”, en *Bitblioteca*, Caracas, 31 de marzo de 2004, p. 1.

ésta que ya Liscano había puesto de relieve al señalar que “su escritura se fue precisando en las tempestades de su sensibilidad tensa, lúcida para la captación sensorial y emocional más que conceptual”⁷⁴⁹, predominio que se denotará en la elaboración de un discurso poético de imágenes, pero que tiene la intención punzante de denunciar, como en se observa en “Alabama KKK” de *Vivir contra morir*:

La roja cresta alzada como hoja
El capuchón que oculta la cara
Así va por el mundo este trozo
de odio
esta hez.⁷⁵⁰

Como literatura menor, en gran parte de su poesía “todo es político”⁷⁵¹, pues, como el mismo autor alega, siente sus poemas políticos “como ejercicios imperiosos [...] de la conciencia sensible doliente y rebelada”⁷⁵², al señalarse como habitante de un mundo que lo zahiere, contra el que enfila sus versos. El escritor justifica sus luchas, sus argumentos, sus actos poéticos, la autenticidad de una escritura que hunde sus raíces en la realidad de modo doloroso y creador, por ello su máquina de guerra poética permanece en conflicto abierto con un sistema social, político, económico y cultural que adolece de valores como justicia, y equidad, que son sus banderas.

⁷⁴⁹ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 8.

⁷⁵⁰ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, op. cit. p.46.

⁷⁵¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari: *Kafka, por una literatura menor*, op. cit. p. 29.

⁷⁵² Gustavo Pereira: *Cuaderno terrestre*, op. cit. p. 3.

2.2.2. Dos fuentes de la primera etapa: Vallejo y la Beat generation.

Deudor de la vanguardia de arte comprometido de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica, en la que se destaca la figura puntera de César Vallejo, éste registro poético de Pereira que integra “la identidad del ser en ese otro ser social, colectivo”⁷⁵³ coincide y conecta con el estilo de Vallejo en su mezcla de corrientes discursivas descriptivas, narrativas y conversacionales. Sobre todo los primeros libros de Pereira, los de los años sesenta: *Preparativos de viaje*, 1964, *En plena estación*, 1966, *Hasta reventar*, 1966, *El interior de las sombras*, 1968 y *Los cuatro horizontes del cielo*, 1969, muestran la presencia del lenguaje y la sensibilidad de Vallejo, como se advierte en estos fragmentos del antes citado “A puertas cerradas” de *Preparativos de viaje*:

A puertas cerradas aprendo a comerme los sueños
Aquí me enterraron a la medianoche de un día del que aún
conservo la fachada⁷⁵⁴

Semejante en el tono y las frases al poema “Piedra negra sobre una piedra blanca” de Vallejo:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo⁷⁵⁵

El asunto que desarrollan ambos textos es el de la muerte, y en las dos enunciaciones la memoria traza su huella sobre la desaparición, una desaparición asociada al encierro y al control en un tiempo pasado, en

⁷⁵³ César Vallejo: *Poesía completa*, Madrid, Akal, 1996, preámbulo, p. 17.

⁷⁵⁴ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 19.

⁷⁵⁵ César Vallejo: *Poesía completa*, op. cit. p. 379.

Pereira y a la lluvia y la predestinación, en Vallejo: “Aquí me enterraron a la medianoche de un día del que aún / conservo la fachada”, y en este caso la muerte llega desde una visión futura, y mezclada a la paradoja de su imagen ya presente en la temporalidad del poema: “un día del cual tengo ya el recuerdo”. Pero es común a las dos escrituras el dolor por la pobreza y la injusticia y el esfuerzo por torcer el lenguaje y forzarlo a enunciar de un modo nuevo y agónico. José Balza destaca, a su vez, que en los años sesenta la influencia de Maiakovski, el Neruda de *Residencia en la Tierra*, Cernuda, Salinas, Alberti y sobre todo “Vallejo (a quien imita entonces obsesivamente)”⁷⁵⁶, así como la influencia de la Beat Generation, se rastrearán en estos primeros libros, formales e ideológicamente más violentos y combativos que los posteriores.

Como movimiento literario de contracultura, esta generación que conforma la Beat Generation, también de mediados del siglo XX, resulta una espita por la que emerge a la superficie plana y conformista de la Norteamérica de los cincuenta el descontento y la angustia de unos hombres ubicados al margen del país desarrollista y triunfal, Jack Keruack, Williams Burroughs, Gregory Corso, Lawrence Ferlinguetti y Allen Ginsberg⁷⁵⁷ crean una literatura de la libertad, de las drogas, de la homosexualidad, de la locura, y su modo de escribir, agresivo y

⁷⁵⁶ José Balza: *Ensayos crudos*, op. cit. p. 143.

⁷⁵⁷ La obra más conocida de Jack Keoruak es *On the road*, relato sobre un viaje en automóvil por Norteamérica, expresado como viaje físico e interior, de William Burroughs se conoce *Naked lunch*, obra narrativa donde se abordan las experiencias imaginarias y oníricas generadas por el consumo de drogas, de Allen Ginsberg se conoce su poemario titulado *Howl and others poems*. Para mayor información ver <http://www.papelenblanco.com/tag/generacion+beat> [29/10/2008]

alucinante, se conecta con la poesía del primer Pereira, en poemas como el II de *Los cuatro horizontes del cielo*:

Roto estercolero del mundo empinado desde nuestra sangre
poco hemos hecho⁷⁵⁸

Semejante en su visión al “Big fat hairy vision of evil” de Ferlinguetti:

Evil evil evil evil
World is evil
Life is evil
All is evil
If i ride my horse of hate.⁷⁵⁹

Ambos textos se hallan urdidos por la rabia y la mirada en negativo del mundo, su envés, marcados por lo “roto”, el “evil” y definidos por “su abierto rechazo de los valores más conservadores y reaccionarios”⁷⁶⁰ de la sociedad norteamericana de los años cincuenta y de la Venezuela de los años sesenta. Esta generación conecta con el ideario de Pereira también en la mezcla de sensaciones como “angustia, incertidumbre y pesimismo”⁷⁶¹ que se trasluce en sus enunciados, pues estas escrituras se sumergen en las zonas oscuras del hombre, en su inconsciente, en sus dudas, y se rebelan “hacia las virtudes de progreso y bienestar”⁷⁶² promovidas por las dos sociedades, más interesadas en el establecimiento de economías liberales y capitalistas que en la individualidad de sus ciudadanos y en los resquicios grises de sus

⁷⁵⁸ Gustavo Pereira: *Antología poética, op. cit.* p. 51.

⁷⁵⁹ “Una grande, gorda y peluda visión del mal”: “El mal el mal el mal/ El mundo es malvado/ La vida es malvada / Todo es malvado / Si cabalgo mi corcel de odio” (Traducción de Diego Valverde Villena) en Gregory Corso, Lawrence Ferlinguetti, Allen Ginsberg: *Penguin Modern Poets 5*, (1 ed. 1963) Great Britain, 1970, p. 60.

⁷⁶⁰ John Clellon Holmes: *La Generación Beat*, León, Universidad de León, 1997, p.13.

⁷⁶¹ *Ibíd.* p. 13.

⁷⁶² *Ibíd.* p. 14.

sistemas. Como atmósfera común a estos escritores, aunque por razones diferentes, al no aceptar las reglas vigentes, establecidas “la vida cotidiana parecía asumir un agobiante carácter claustrofóbico, motivo de ansiedad, incomodidad y descontento”⁷⁶³, sensaciones que se ponen de manifiesto en sus textos, pues concuerdan en embestir con sus discursos máquina de guerra las consignas establecidas de superficialidad, conformidad y tranquilidad, bajo las cuales permanece un estado de confusión, pobreza y desaliento.

2.2.3. Una estética de lo somático

Para Jean Baudrillard “toda la historia actual del cuerpo es la de su demarcación, de la red de marcas y de signos que lo cuadriculan, lo parcelan, lo niegan en su diferencia y su ambivalencia radical para organizarlo en un material estructural de intercambio/signo”⁷⁶⁴, con lo que su manejo en la sociedad contemporánea revela mecanismos de representación, que así como desplazan sentidos, producen nuevos simbolismos y establecen nuevas maneras de relacionar el cuerpo con la economía, la medicina, el arte o la política. No es gratuito, entonces, que en una poesía tan política como la de Gustavo Pereira el cuerpo y sus partes se enuncien asiduamente, expresando en muchas ocasiones

⁷⁶³ *Ibíd.* p. 14

⁷⁶⁴ Jean Baudrillard: *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, (1 ed. 1976) 1992, p. 117.

relaciones de castración y de agresión⁷⁶⁵. De importancia para la exploración de esta referencialidad corporal en su poesía, resulta el ensayo de Salvador Tenreiro “El poema como suma de somas”, en el que afirma que su “poesía se funda [...] en lo somático”⁷⁶⁶, pero aunque esta valoración tiene su fundamento diferimos de conferirle una supremacía tan absoluta a este elemento, ya que, aunque no se discute su importancia dentro del conjunto de imágenes que conforman su poética, no soporta en exclusiva el peso de su imago poética. Por otra parte, coincidimos con el crítico en la percepción de que en su obra “el sujeto ha dejado de ser una abstracción lírica”⁷⁶⁷, para revelarse como un ente material y sustancialmente vivo, que se comprende como un cuerpo con órganos en la manifestación del dolor, la alegría, la melancolía y la tristeza. Pero ni la presencia de esta referencialidad se mantiene igual en el tiempo, ni los registros manejados para mostrarlo permanecen semejantes durante el transcurso de su literatura. Se constatan así dos maneras y dos momentos de articulación de la referencialidad corporal en su discurso poético: una primera, caracterizada por la expresión cruda y descarnada de órganos, vísceras y componentes del cuerpo enunciados en versos de largo aliento y en los que dichos elementos “significan la

⁷⁶⁵ Un antecedente de este manejo de las partes del cuerpo en la poesía latinoamericana lo encontramos en César Vallejo, quien en sus poemas hablará de entrañas, venas, sudores, como en el poema “Fiestas aldeanas”: “Y en las entrañas de la feria rueda / en mil arterias fúlgidas, la plata” (118) o en “Comunión” de *Los heraldos negros*: “Tus venas son fermentos de mi noser antiguo” (155) o en “La araña”: “es una araña enorme que ya no anda;/ una araña incolora, / cuyo cuerpo, / una cabeza y un abdomen, sangra” (173), en César Vallejo: *Poesía completa. Vol. 1. Los Heraldos negros*, edición de Ricardo Gómez Vigil, Lima, Santiago Aguilar, 2005.

⁷⁶⁶ Salvador Tenreiro: “El poema como suma de somas” en Gustavo Pereira: *Antología compartida, op. cit.* p. 23.

⁷⁶⁷ *Ibíd.* p. 23.

vida, aunque degradada al extremo, [es decir señalan a] un sujeto condenado, aplastado por el entorno social y político que lo ha desmembrado, escindido, vaciado”⁷⁶⁸; y una segunda, en la que, aunque los referentes siguen apuntado al núcleo de sentido de lo vital, aparecen conectados a atmósferas significantes de talante existencial, filosófico, y en la que disminuyen considerablemente las nociones manejadas, para ceñirse a la enunciación de unas pocas partes, como “los huesos”, insertados ahora en versos breves, apodícticos, y en los que la duda emerge como una constante.

Así pues, resulta indiscutible que “la vida del sujeto se afirma en lo corporal”⁷⁶⁹, pues al ser una escritura que otorga primacía al vínculo con lo real, como materia y fuente poética esencial, la enunciación de lo corporal vendría a confirmar esta estructuración como voluntad que aspira a insuflarle aliento de vida a unos versos que buscan trascender el lenguaje, para torcerlo hasta lograr sustancialidad real.

Desde los primeros libros de Gustavo Pereira, la enunciación de partes y órganos del cuerpo se ha manifestado incesantemente y, sobre todo, en la primera mitad de su poesía resultará una materia poética constitutiva y constante. En “Su cabeza servida”, de *Preparativos de viaje*, se puede constatar la naturaleza de esta presencia de lo corporal como fragmentos insidiosos y molestos, señas de una clase social, huellas de un origen:

⁷⁶⁸ *Ibíd.* p. 26.

⁷⁶⁹ *Ibíd.* p. 25.

No pudiste comprarme hermanito y hoy vienes a endulzarme la
mano
con la blancura de un cheque
Tu barriga está bien
bien acostumbrada
[...]
No puedes coserme con los hilos del teléfono
[...]
No tengo prisa, no tengo más camisa que el cuero
[...]
Yo no puedo ir por la calle olfateando al cliente
y traerte su cabeza servida y bien condimentada
Yo no tengo más remedio hermanito
que mi propia sangre embadurnada en los demás.⁷⁷⁰

El texto, elaborado desde un tono burlón y satírico, evidente en la interpelación “hermanito”, confronta procederes de la sociedad burguesa capitalista⁷⁷¹, tales como la idea de una transacción para comerciar con seres humanos, o la alusión a cómo la sociedad adjudica un “precio” a todas las personas. En consecuencia, los referentes corporales señalarán jerarquías de clase: así, el propietario y su “barriga” van a señalar símbolos de opulencia, mientras que el empleado rebelde no se deja “coser” por los hilos del teléfono, en clara resistencia a formas de imposición y vasallaje que pasan por la ruptura del cuerpo. Los clientes, por otro lado, se muestran como “cabezas servidas”, lo que reduciría las relaciones entre los hombres a operaciones comerciales, es decir, a actos de canibalismo y rapacidad, de tal manera que los versos se abocarán a denunciar los depredadores códigos económicos que imperan en la

⁷⁷⁰ Gustavo Pereira: *Preparativos de viaje*, op. cit. p. 20.

⁷⁷¹ Un trabajo relevante para la comprensión de las complejas relaciones entre la cultura y el capitalismo en el siglo XX es el de Theodor Adorno, “La crítica de la cultura y la sociedad”, en *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1973. De igual manera, ya respecto al capitalismo de las últimas décadas del siglo XX, y la agudización de las relaciones de injusticia entre los ricos y los pobres, ver, de Alvin y Heidi Toffler, “La revolución de los ricos”, en *Fin de siglo. Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*, México, Mac Graw Hill, 1996.

sociedad neoliberal y consumista, para la que todos somos simplemente números que se agregan a una lista. Pereira enfrentará violentamente, a través del poema, un estado de hechos que se llevan hasta un expresionismo extremo, notorio en la agresividad de las ironías manejadas. Como apunta Baudrillard, “El cuerpo no tiene sentido sino marcado, revestido de inscripciones”⁷⁷², y en el poema, la oposición mano/cheque señala un vínculo comercial que se establece no con un sujeto, sino con una parte del mismo, como alusión a una fragmentariedad que destaca el servilismo propiciado por la economía política actual. *En plena estación* intensificará, de modo vertiginoso, el uso de los elementos corporales en una suerte de festividad ritual y sangrienta, como se puede observar en el primer texto que apertura y da título al libro:

LA FRENTE empapada sollozó
La boca empapada sollozó
El cielo interminable el cielo interminable el espacio infinito
y nosotros aquí, muchachita, en plena estación de verano,
encendiéndonos consumiéndonos
entrelazándonos resistiendo⁷⁷³

Las frases que se repiten en un juego alucinado de espejos, señalan un uso anafórico que, junto a las imágenes de dolor, revelan una visión de lo corporal como suerte de vida que agoniza, de dinamismo material enloquecido, cercano al paroxismo. Son los del texto cuerpos en crisis que se conectan en el sufrimiento, en el padecer, insertados en una atmósfera de angustia. De igual manera, al aislarse partes como “la frente” y “la boca”, el poema las presenta como elementos disgregados de

⁷⁷² Jean Baudrillard: *El intercambio simbólico y la muerte*, op. cit. p. 123.

⁷⁷³ Gustavo Pereira: *En plena estación*, op. cit. p. 9.

la totalidad del cuerpo, destacados como significantes del padecimiento, pero también van a estar vinculados a lo que Baudrillard denomina una “economía política del deseo”, en cuanto aluden a un deseo que, aunque en el caso de los dos últimos versos “se funda en la pérdida, en el abrirse del uno al otro”⁷⁷⁴, en lo que respecta a los de poemas anteriores, revela más bien una negociación comercial del ser humano, subrayada por las partes de su cuerpo que establecen las relaciones económicas.

La misma referencialidad de materia humana enlaza cuerpos y alimentos, como extensión de este manejo de lo orgánico y sus funciones, pero dichas funciones corporales se muestran ante el lector a la manera de bofetadas que buscan una respuesta, una reacción, como acontece en “Bien frito en el plato”: “A MI que me dejen bien frito en el plato / con mi ojo dorado, listo para el corte / Y con los dedos ensartados en el puré como adornos”⁷⁷⁵, en el que la representación del hombre como un pescado que se sirve para ser consumido, expuesta desde un registro irónico, posibilita la incómoda visión de una humanidad entendida y utilizada como rebaño, o como materia comestible para otros. Los cuerpos que se enuncian en el poema se encuentran así expuestos a la violencia, a la agresión, lo que evidenciaría una pasividad conflictiva, pues la incitación a ser atacados señala también una intención de lucha, explícita en el uso del cuerpo y sus órganos como armas, como se observa en “Bajo altas tardes”: “Pedazo de latón ven a romperme / Pedazo de cebolla ven a llorarme / Pedazo de botella ven a cortar mi

⁷⁷⁴ Jean Baudrillard: *El intercambio simbólico y la muerte*, op. cit. p. 120.

⁷⁷⁵ Gustavo Pereira: *En plena estación*, op. cit. p. 17.

ojo”⁷⁷⁶; el cuerpo que reta y se ofrece para la agresión apunta a una enunciación intencionalmente visceral, que por momentos se relaciona con la impactante imagen del ojo cortado por la navaja en “Un perro andaluz”, pieza cinematográfica de Buñuel, Lorca y Dalí, percepción que se articula a través de una atmósfera de disgregación surreal que no se encuentra distante de las muchas miradas e imágenes del Pereira de la segunda etapa de su poesía. Deleuze y Guattari hacen referencia al cuerpo paranoico, designándolo como un cuerpo “cuyos órganos no cesan de ser atacados”⁷⁷⁷, semejante al que enuncia el poeta venezolano en este poema como materia que solicita, de manera masoquista y victimista, ser agredida, violentada.

Una y otra vez, *En plena estación*, dará cuenta de un sujeto poético ahincadamente material, orgánico, que utiliza su cuerpo como arma y como escudo, que lo muestra como sustancia colapsada, como se constata en “Ante el borde”: “HE decidido salir del cuarto, descuartizarme y gritar / Como uno más, como un ciudadano honesto y patriota”⁷⁷⁸; el talante eminentemente político de muchos de estos poemas inserta el discurso dentro de un contexto situacional muy específico: el de la lucha armada, la guerra de guerrillas, y un entorno de enfrentamiento contra el poder establecido, pero que acogerá al cuerpo como reducto activo de rebelión, de violencia. Se revela, a su vez, el paroxismo de un sujeto poético que reúne en sí la voz de muchos jóvenes que, primero, a finales de los cincuenta, luchan contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y

⁷⁷⁶ *Ibíd.* p. 25.

⁷⁷⁷ Deleuze y Guattari: *Mil mesetas*, *op. cit.* p. 156.

⁷⁷⁸ Gustavo Pereira: *En plena estación*, *op. cit.* p. 41.

luego, en los sesenta, deben ver traicionadas sus esperanzas sociales, pues a un sistema totalitario dictatorial le seguirá un régimen “democrático” capitalista que, de manera agresiva, contribuirá al enriquecimiento desproporcionado de unos pocos y al consecuente empobrecimiento de otros muchos. Esto, sin obviar los diversos discursos políticos relacionados con la izquierda comunista provenientes de Cuba y de la URSS, que en esa época poseen una gran fuerza persuasiva al funcionar como opciones de sociedades, en apariencia, más justas que la ejemplificada por la hegemonía de las democracias capitalistas.

Esta visión apocalíptica del cuerpo continuará en *Hasta reventar*, no en vano se trata de una obra muy cercana temporalmente a *En plena estación* ya que se publican el mismo año, 1966, y ambos textos licuarán fragmentos de materias de disímiles, en una amalgama surreal y demencial, notoria por ejemplo en “Zapato que llora bajo el pie”:

Para mí el ladrido del ojo de vidrio de mi mujer en la cama
El susurro ensartado en su boca
Para mí el escape abierto de pechos a turbohélice
Girando sobre mi oreja veinticuatro horas diarias⁷⁷⁹

Se suceden las imágenes altisonantes y, de la combinatoria de órganos y máquinas, resulta un constructo discursivo acelerado y torcido en la percepción y expresión de los elementos manejados, con pinceladas de exaltación futurista. El texto introduce al lector en una situación límite de locura y angustia, en la que los fragmentos corpóreos, “ojo”, “boca”, “pechos” y “oreja”, funcionan como instrumentos para el logro de una composición poética descoyuntada y agresiva, que plantea la relación hombre-máquina de modo infernal y onírico. El crítico Saúl Yurkievich

⁷⁷⁹ Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, op. cit. p. 35.

destacará el carácter “modernólatra” de la vanguardia, que va a exaltar los adelantos tecnológicos, y que revela una compenetración con “una actualidad potente y expansiva”⁷⁸⁰, como podemos observar en el poema antes citado, en el que el cuerpo se plantea como una máquina bajo el movimiento de un dinamismo furioso. Violenta será también la visión imperante en el poema “Con simpleza”: “Usted sabe que hay que palpar / arrojándose de cabeza una y otra vez contra el piso”⁷⁸¹, versos en los que, nuevamente, el sujeto poético alude a la auto agresión física para manifestar formas de vitalidad negativa, en las que las laceraciones parecen ser el único modo de sobrellevar unas circunstancias adversas y hostiles. Apunta Baudrillard que “para el sistema de la economía política, el ideal del cuerpo es el robot”⁷⁸², que vendría a simbolizar un ideal negativo del cuerpo humano, ya que supone su funcionalización, su conversión en una máquina sólo de producción y, por esto, las semejanzas que desarrollará Pereira en el poema antes visto se refieren a artefactos como “ojo de vidrio” y “pechos a turbohélice”, en clara expresión de un sujeto en proceso de robotización demencial.

El padecimiento físico descrito cruda y agónicamente, constituirá otra manera de expresar estos referentes corporales, y en *El interior de las sombras*, aparecerá articulado a formas de sujeción, de dominación, que, aunque no se enuncian de manera explícita, no por ello dejan de mostrarse:

Casa de los desposeídos

⁷⁸⁰ Saúl Yurkievich: *la movediza modernidad*, op. cit. p. 35.

⁷⁸¹ Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, op. cit. p. 59.

⁷⁸² Jean Baudrillard: *El intercambio simbólico y la muerte*, op. cit. p. 134.

Estos arañazos profundos esta glándula que hurga moviéndose
Este ojo que no puede verse a sí mismo sino como reflejo del otro
Esta férrea mano sobre mi cuello sacudiéndome
Ciega profunda hermana hazme fuerte
Casa de los desposeídos acógeme por siempre!⁷⁸³

El discurrir de órganos aislados, inconexos, le confiere al texto una apariencia de oración laica, desquiciada, en la que el cuerpo expoliado e indefenso expresa dolor y persistencia ante la violencia ejercida contra él.

Así como la “barriga”, en “Su cabeza servida”, apuntaba una marca de clase social, la burguesa, en “Una sola palabra”, es el “vientre vacío” el órgano que define la pobreza: “Los pobres tienen el vientre vacío la cabeza de cerveza”⁷⁸⁴; la ausencia de conectores entre las frases, acentúa el enfoque cinematográfico que mezcla en el mismo texto dos instantes reveladores de una situación de miseria. Constantemente los escenarios urbanos se encuentran entrelazados a esta corporalidad herida como entornos maquinales y ajenos, incidiendo desde sus objetos sobre el cuerpo que sufre, como se observa en “Se cierra por las noches”:
“De esta tibia cabeza de esta calle de nervios / De esta máquina incandescente que lejos de calmarse / parece volar bajo infiernos”⁷⁸⁵. La ciudad emerge en los versos de esta segunda etapa como un territorio sombrío que conforma, junto a los fragmentos corporales, un cuadro apocalíptico y demencial. Deleuze y Guattari se preguntan, en referencia a lo que denominan el “cuerpo sin órganos” (CsO): ¿Por qué esta cohorte lúgubre de cuerpos cosidos, vidriosos, catatonizados, aspirados, cuando el CsO también está lleno de alegría, de éxtasis, de danza? [...] ¿qué ha

⁷⁸³ Gustavo Pereira: *El interior de las sombras*, op. cit. p. 21.

⁷⁸⁴ *Ibíd.* p. 25.

⁷⁸⁵ *Ibíd.* p. 31.

pasado?”⁷⁸⁶; se plantea el “cuerpo sin órganos” como un límite, un proceso inverso al de la estigmatización del cuerpo, que vendría a significar la liberación de todas las imposiciones y codificaciones:

Tan triste y peligroso es no soportar los ojos para ver, los pulmones para respirar, la boca para tragar, la lengua para hablar, el cerebro para pensar, el ano y la laringe, la cabeza y las piernas? Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre⁷⁸⁷

Ante el proceso de extrañamiento del cuerpo al que nos han sometido los flujos de relaciones actuales entre el hombre y la sociedad, se genera un rechazo de esa materia que filtra y recibe todos los sentidos y perversiones. El camino que se propone para romper con estas exigencias pasa por la rearticulación, dispersión y re-organización de las partes del cuerpo, acciones ejecutadas por Pereira en muchos de estos versos. Debido al viraje que comienza a acontecer en la poesía de Gustavo Pereira a partir de *Poesía de qué* (1968), y que tiene como consecuencia una amplificación de las líneas de significación gracias al surgimiento de nuevas vetas de sentido, así como a una modificación sustancial en el modo de enunciar las primeras, la presencia de los referentes corporales revelará también una transformación, pues ahora aparecen de manera más espaciada y mostrando otras facetas significantes, como se puede notar en “No son los de antes”:

Los sueños que tuve cuando niño
han transformado mis sueños actuales en fantasmas
Los perros que me amaron por años
signaron mis hábitos
y tornan mis resoluciones difíciles
Las niñas que amé probaron a envolverme

⁷⁸⁶ Deleuze y Guattari: *Mil mesetas*, op. cit. p. 156.

⁷⁸⁷ *Ibíd.* p. 156-157.

y lograron quedarse con una débil tela pegada a las manos
Estos dedos
no son los de antes
Lo sé
Veó cómo a través mío
otro busca remover sus ruinas
Siento que las palabras se escapan cada día de mí
transformándome o recreándome...⁷⁸⁸

Elaborado en un tono reflexivo y nostálgico, y estructurado alrededor del núcleo de sentido del paso del tiempo, el texto maneja una figura corpórea difusa y fantasmal: “Veó cómo a través mío / otro busca remover sus ruinas”; el tiempo presente y el tiempo pasado se fusionarán en un discurso en el que las partes del cuerpo manejadas: “manos”, “dedos”, señalan una materia de lo intangible: “Las niñas que amé probaron a envolverme / y lograron quedarse con una débil tela pegada a las manos”, así como posibilitarán la verificación del tiempo transcurrido: “Estos dedos / no son los de antes”. El uso de los puntos suspensivos apunta una enunciación menos lapidaria y concluyente, en la que ahora se filtran las dudas.

Pero la línea enunciativa que articula lo corporal con la violencia reaparece por momentos, a manera de ráfagas, en *Los cuatro horizontes del cielo*:

PERSECUCIONES delirios porrazos de nuevo la estación caliente
Otra vez este cuerpo de lodo espeso cubriéndome y la plaga
que parte en dos mis huesos y los buenos ángeles del cielo y otra vez
esta llaga expuesta hinchada y roja y estos pétalos de sangre
y esta encía que apenas alcanza a liberarse de sus llamas⁷⁸⁹

⁷⁸⁸ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 44.

⁷⁸⁹ Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo*, op. cit. p. 7.

Como un pasaje del infierno, el texto I que abre el libro va a retomar la enunciación enumerativa y casi sin signos de puntuación, elemento preponderante de sus primeras obras, pero se introduce ahora el poema en prosa como forma poética habitual de esta tercera fase escrituraria. El cuerpo que van a mostrar los versos es víctima de laceraciones, de asedios, cada parte nombrada: “huesos”, “llaga”, “sangre”, “encía”, resulta una partícula de vida alterada, violentada, y conformará un fragmento de territorio apocalíptico y oscuro, sometido al más extremo dolor. Como una memoria ahora universal de todas las persecuciones que han ocurrido en la historia de la humanidad, los versos configuran un cuerpo paranoico, como diría Baudrillard, un cuerpo cubierto, en el poema del venezolano, de un “lodo espeso”, como una sola “llaga expuesta hinchada y roja”. De igual manera, aparecerá en este libro la denuncia del colonialismo, del avasallamiento por las potencias extranjeras; la escritura dibuja un paisaje de agresiones: “ESCOGIERON esta tierra para poner la bota / Escogieron estos valles verdes para quemar este subsuelo para escarbar / [...] Ustedes dejaron en nuestros plexos metidos avaricia codicia pesos / dólares monedas pus⁷⁹⁰”. A través de imágenes casi cinematográficas y por medio de una suerte de código en clave, visible en actos tangibles, se construye la trama de la invasión depredadora, negativa, y la huella feroz de estas incursiones se ubica en los “plexos” que, definidos como una “red formada por filamentos nerviosos y vasculares⁷⁹¹”, apuntan a la idea de una interioridad

⁷⁹⁰ *Ibíd.* p. 31.

⁷⁹¹ *Diccionario ilustrado de la lengua española Ariostos*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1973, p. 472.

constitutiva fisiológica que se asociará a una interioridad contaminada por la “avaricia” y la “codicia”. Como también señalará Pereira en *Historias del paraíso*, refiriéndose específicamente a la conquista española de América: “El encuentro de las dos culturas significó la preponderancia de la más avanzada tecnológicamente. Con ello, la persecución y el desprecio para la vencida, el exterminio de numerosos pueblos”. El hombre occidental representado en Colón sobrepondrá “a la tormentosa cola del siglo XV el légame bifronte de la quimera y la codicia”, pues sus “cartas y relaciones señalaban ya, junto al prodigio, la iniquidad”⁷⁹², destacando así esa realidad de paradojas que se conjugan en el conquistador que llega a nuestras costas, suma de asombro y ruindad, aunque sólo este último aspecto se subrayará en el poema antes visto⁷⁹³.

De manera muy notoria se percibe la transformación de los referentes corporales en la que hemos denominado como la tercera etapa poética del venezolano, por ello *El libro de los somaris* ya supondrá la inserción de esta referencialidad al constructo poético de diferente naturaleza del “somari” y, aunque uno de los registros significantes de esta poesía seguirá siendo el que se decanta por la enunciación de formas de padecimiento físico, el tono ha variado y resulta menos violento:

Aunque los huesos duelan se debe andar
Aunque el alma se parta
debemos recoger los pedazos
Que sean estos trozos sanguinolentos

⁷⁹² Gustavo Pereira: *Historias del paraíso, volumen 1*, Margarita, Fondo Editorial del Estado Nueva Esparta, 1998, p. 29.

⁷⁹³ Sin embargo, este poema no hace referencia a un proceso de conquista o colonización concreto, por lo que cabe la interpretación tanto de la española como de la más cercana temporalmente, la norteamericana.

los que hablen por nosotros.⁷⁹⁴

Insertado en un entorno discursivo más amplio y sugerente, la enunciación del padecimiento de estos fragmentos (“pedazos”, “trozos sanguinolentos”) es visceral, pero a la vez metafísica, por la conexión con el “alma”, y es un cuerpo que se disgrega en “pedazos” para dejar constancia de la agresión no identificada, abstracta, que se recibe. Sin embargo, no hay una exterioridad definida que genere el desmembramiento y el sufrimiento que el texto expresa, y notamos cómo se va imponiendo en los versos un tono filosófico, los referentes corporales se van a manejar desde reductos de intimidad, que ahora revelan otras conformaciones del dolor más profundas y que afectan la totalidad del ser, como también es notorio en “Me quito la piel me mudo la coraza”: “Cada año me quito la piel me mudo / la coraza / La otra piel me viene como metida de sol / apenas alcanza para cubrir mis huesos / Otro año pasa sobre la lengua bajo los párpados”⁷⁹⁵, donde las partes del cuerpo aluden a una suerte de cotidianidad gris. Son los vestigios por los que se verifica el paso del tiempo, pues el poema enuncia, en imágenes, los mecanismos por los que se acatan las leyes de la naturaleza y, por ello, los cambios, las alteraciones que acontecen en “la piel”, los “huesos”, “la lengua” y “los párpados”, apuntan a modificaciones de la materia constitutiva. Como ante el “Guernica” de Picasso, en el poema, los órganos y las partes del cuerpo se encuentran disgregados, como piezas sueltas que cada vez organizan una figura diferente en su inconexión. Resulta indiscutible el

⁷⁹⁴ Gustavo Pereira: *Libro de los somaris*, op. cit. p. 3.

⁷⁹⁵ *Ibíd.* p. 38.

sentido político de estos cuerpos victimizados que, una y otra vez, configurarán los versos de Pereira. Estamos ante una materia reducida por una sociedad, por un sistema económico, por una hegemonía política a puro trabajo, a pura energía canalizada para la producción y, de manera trágica, la voz del poeta denunciará este proceso aniquilador, anulador.

En el discurrir poético de Gustavo Pereira se observará un proceso de intensificación de la veta de escritura referida a los entornos de la intimidad y, cada vez más, centrada en los ámbitos de la subjetividad⁷⁹⁶, como también se percibe en *El segundo libro de los somaris* (1979). En estos versos las piezas corporales funcionan para urdir, por ejemplo, “Bodegón”, en los que los fragmentos humanos componen una naturaleza muerta en consonancia con el rol preestablecido por la sociedad para el hombre:

Doce dedos rojos sobre el blanco mantel dejan
caer sus destilerías sus lágrimas
Y la mesa se queda triste y las patas
de las sillas se duelen las pobres y las cáscaras de tomate
simulan sangrar.⁷⁹⁷

En esta representación de lo corporal de talante eminentemente pictórico, tanto por el título “Bodegones”, como por la enunciación de un cuadro en el que se colocan sobre una mesa “doce dedos rojos” que vendrían a sustituir los alimentos que son comunes a este tipo de pinturas, se destacan los dedos como partes del cuerpo que funcionan como alimentos, en una puesta en escena visiblemente humanizada que

⁷⁹⁶ Sobre esta vertiente de su poesía afirmará Ramón Ordaz que se caracteriza por “el poema reposado, sereno, proverbial, irónico, reflexivo”, en Gustavo Pereira: *Antología compartida*, Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, 1993, p 12.

⁷⁹⁷ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 101.

claramente evoca al Vallejo comprometido y de ideas de justicia social, preocupado por el hambre, por el pan. Siendo el mismo Pereira además de poeta, pintor⁷⁹⁸, estas percepciones del espacio y de lo cromático inciden en muchas de sus obras como conocimiento práctico y consciente de un ejercicio artístico. Bien apuntará José Balza que “no es extraño encontrar, mientras medita un poema, trazos de dibujo que cercan la aparición”⁷⁹⁹, de tal manera que pintura y poesía se fusionan frecuentemente en versos en los que la presencia de trazos y colores será una constante expresiva.

Casi siempre, la alusión al cuerpo, cuando aparece asociada a ideas de índole espiritual, que es lo habitual en la tercera etapa escrituraria de Pereira, está otorgándole a “los huesos”, el sentido de parte constituyente más interior y duradera: “Tengo en los huesos un legado / del que no me puedo librar / ¿qué hacer para escapar del polvo?”⁸⁰⁰; los cuerpos a los que se alude se encuentran reducidos a su estadio último, a esa osamenta final y esencial del hombre desencarnado. Por ello, cuando se habla de légameos imborrables, de absoluta interioridad, los versos remiten a ese lugar material, tangible, donde se guardan todas las huellas, todas las marcas. Características propias de esta tercera etapa poética van a ser la medida tonal y formal, una contención expresiva que percibiremos vinculada al desencanto, como es

⁷⁹⁸ José Balza en el ensayo que le dedica a Pereira en su libro *Ensayos crudos*, se detiene en esta faceta del poeta, señalando que ya desde su juventud pinta al óleo y al acrílico: “trabaja la imagen como un paralelo de su vida (o de su pensamiento)” p. 155. Balza plantea el ejercicio pictórico en Pereira como complementario de la escritura de poemas, y lo describe como un pintor de “trazo nervioso y aéreo” p. 155, que recrea pájaros y figuras humanas.

⁷⁹⁹ *Ibidem*.

⁸⁰⁰ Gustavo Pereira: *Antología poética, op. cit.* p. 103.

el caso del texto “La estupidez de escribir poemas”, de *Tiempos oscuros tiempos de sol*, título que señala la clara alternancia de estas visiones en su obra: “QUE estupidez escribir un poema cuando todo nos deja / sus rabias frías en cada hueso / y la dura / realidad / nos golpea”⁸⁰¹; el registro menor y triste que se manifiesta adquiere concreción en la imagen tangible de los “huesos” y sus “rabias frías”, así como en el golpear de “la dura realidad”, expuestos como certidumbres de un decurso vital disminuido. La poesía, en su sentido de verdad y belleza, se presenta como una realidad opuesta, incapaz de enfrentar, de cambiar una situación de opresión, que se expresa como un dolor medular y visceral al enunciarse como un padecimiento de los huesos, que estarán significando el tuétano más profundo, su esencia vital.

Los mecanismos de la opresión, de la coerción, seguirán apareciendo en esta tercera etapa poética, aunque de manera más episódica. Así, “Nudo en la garganta” aludirá a una forma de asedio, de cercanía, que se visualizará en el acto de la sujeción: el cuerpo victimizado, aparecerá extremando la violencia contra si mismo, al ejecutar la agresión sobre su cuerpo. Por tanto, estamos ante una forma de violencia un tanto diferente de la expresada en los poemas de la segunda etapa del poeta: se trata de una violencia de perfil menos preciso, de carácter menos discernible, pero que no por ello resultará menos lacerante:

SUBLIME obsesión que me ahoga desátame
Imaginación que me sangra protégeme
Los ojos se me caen el cigarro se me apaga
En los bolsillos tengo atravesada mi deplorable melancolía

⁸⁰¹ Gustavo Pereira: *Tiempos oscuros tiempos de sol*, op. cit. p. 19.

y amarrado a la garganta un nudo de maldiciones
Todo termina para usted dulce cabeza
Todo para usted aciago pulmón
Como una nube me suelo por los cielos
Las casas con sus pequeños techos ¿me saludan?
[¿me despiden?]⁸⁰²

Las formas de oscuridad reveladas en esta tercera fase literaria se encontrarán marcadas por el signo ubicuo de la melancolía, esa suerte de desesperanza de talante y raíz más interior, y los versos enunciarán zonas del cuerpo como “los ojos”, “la garganta”, “la cabeza”, “el pulmón”, que indicarán una organicidad que padece y de la que se escapa el sujeto poético por medio del vuelo: “Como una nube me suelo por los cielos”; no obstante, no hay final claro, pues desde el vuelo, el sentido de lo terrestre, de las casas, se desdibuja, por lo que los últimos versos apuntarán a significados confusos: “¿me saludan? ¿me despiden?”. De igual modo, si pensamos en la idea de “cuerpo sin órganos” expresada por Deleuze y Guattari, estos versos de Pereira sugieren ese movimiento, ese deseo que “ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos”⁸⁰³, por lo que el sujeto poético deviene en “nube” y se distancia de su cuerpo en el vuelo, lo que vendría a suponer un gesto de suprema errancia y nomadismo, gracias al cual se rompe con la materia sometida.

A partir de esta nueva reestructuración de las referencialidades corporales, el cuerpo y sus fragmentos constitutivos conformarán un elemento más, ahora de menor importancia, dentro del conjunto poético. Si comparamos su presencia en los primeros libros y luego en los

⁸⁰² *Ibíd.* p. 56.

⁸⁰³ Deleuze y Guattari: *Mil mesetas*, *op. cit.* p. 156.

posteriores, ahora lo vamos a encontrar articulado con atmósferas discursivas diferentes, más difusas, en las que se exploran, por ejemplo, el sentido de la existencia, como es el caso del primer poema, “No es cuestión de tristezas”, de *Vivir contra morir* (1987): “No es cuestión de tristezas Es la más / profunda escalada del alma hasta su hueso”⁸⁰⁴; las sensaciones que se manifiestan en estos versos, por momentos, se aproximan a vivencias existencialistas, como las que se constatan en *La náusea*, de Jean Paul Sartre, o en las formas de corporalidad agónica y desesperada que se observa en las novelas de Henry Miller⁸⁰⁵, en las que los cuerpos son como piezas en movimiento que realizan actos para exorcizar vacíos y soledades, tal y como se percibe en “Somari de la nausea”:

Esta nausea en el pecho Patada de sangre que amarga
 ¿Porqué esta allí y no en lo alto
 desbocándose?
 Esta salpicadura que baña el estómago desde un sitio apenas
 vulnerable Este pulso echado sobre la muñeca
 como rauda pájaro
 que navega
 ¿a dónde va?⁸⁰⁶

La presencia de los signos de interrogación en los versos finales de estos dos textos, y el manejo de las mayúsculas como recurso de énfasis, señalan una madurez en la utilización de los mecanismos formales que vienen a conferirle una nueva plasticidad al discurso, acentuando su impacto visual y sensorial, “el pecho”, “la sangre”, “el estómago”, “el pulso”

⁸⁰⁴ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, op. cit. p. 11.

⁸⁰⁵ Sobre todo pensamos en el Henry Miller de *Trópico de cáncer* o de *Trópico de capricornio*. Para más información véase *Trópico de cáncer*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1972 y *Trópico de capricornio*, Bogotá, Ediciones Nacionales, Círculo de Lectores, 1979.

⁸⁰⁶ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, op. cit. p. 73.

y “la muñeca”, construyen la realidad de un poema que hace visibles novedosos contornos y linderos del padecimiento físico asociado a un dolor ontológico, de tipo existencial, y los interrogantes vienen a funcionar como sentidos que permanecen abiertos y que se mantienen suspendidos sobre la página.

El cuerpo⁸⁰⁷ y las vísceras, como vehículos reveladores de una indagación metafísica y filosófica, se manejarán como elementos para visualizar enigmas existenciales, como se constata también en “Somari del que nada comprende”, de *La fiesta sigue*:

Y cómo comprender estas miserias
este darse a los diablos
esta especial manera de cortarse
de amarrarse en pedazos
y entregar por entrañas las migajas

Yo no comprendo nada
Nada
Excepto que lo humano es la perpleja
Condición del misterio⁸⁰⁸

El tono interrogativo que predomina en el texto intensifica la duda que se expone en los versos finales, unos versos que, más que afirmar o explicar, se decantan por enunciar el enigma del hombre, su naturaleza y condición, mostrada a partir de fragmentos corporales que lo identifican, pero que no por ello lo definen.

⁸⁰⁷ Un estudio valioso sobre las relaciones entre el cuerpo y la economía en Venezuela, es el desarrollado por Beatriz González Sthepan: “Para una economía política del cuerpo nacional”, en *Memorias del XXIII simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana, Tomo I*, Trujillo, Universidad de los Andes, 1998.

⁸⁰⁸ Gustavo Pereira: *La fiesta sigue, op. cit.* p. 10.

La visión pictórica, de nuevo vinculada a Picasso⁸⁰⁹, aparecerá en los versos de “Ciudadano común”, en la expresión de una enumeración caótica, parcial, de partes humanas que aspiran a señalar al hombre: “La frente la nariz el bulto del vientre la oreja sin nada / sin objeto esa especie de parálisis la lengua el espinazo / El pómulo la sien el codo la pelambre / El aire fresco en la mejilla y la constante / estómaga del hambre”⁸¹⁰; pero, en este caso, se alude a un hombre marcado, deslindado por su condición de “Ciudadano común”, cuyo sello y huella característica se enuncia en un neologismo: la “estómaga del hambre”.

La corporalidad que emergerá de la enunciación aforística se condensa en “Huesos” y “pellejo”, como se observa en el “Somari con pellejo y pantuflas” de *Escrito de salvaje*:

Cuando se trata de esperanzas la vida dura es larga
pero la dicha es breve como la ceniza

Si somos otros o los mismos
no es cuestión de osamenta

[...]

sólo con gris pellejo y sobresalto
Con sístoles y nóstoles
Con el repunte inerme de la médula
bajo uno.⁸¹¹

Unas pocas certezas arduamente conseguidas articulan estos versos, alusivos a las paradojas vitales, y los fragmentos corporales funcionan en el poema como hechos, como vitalidad indiscutible, innegable de una existencia que se muestra en todo su misterio y contradicción. El juego de los latidos, enunciados como “sístoles y

⁸⁰⁹ De interés para entender la manera picassiana de deformar la realidad y trastocarla, es el trabajo de Jean-Louis Ferrier: “Picasso, pintor de la realidad total”, en *La forma y el sentido*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.

⁸¹⁰ Gustavo Pereira: *La fiesta sigue*, op. cit. p. 83.

⁸¹¹ Gustavo Pereira: *Escrito de salvaje*, op. cit. p. 12.

nóstoles”, acentúa este ritmo enigmático de la vida, del cuerpo en su discurrir, que hermana “pellejo y sobresalto” en un mismo tejido verbal. Esta creación de palabras fue un fenómeno propio de la primera vanguardia latinoamericana: Vallejo y Huidobro concebirán neologismos, (sobre todo el Vallejo de *Trilce*), y conformarán nuevos términos a partir de sufijos y prefijos. En este poema, Pereira maneja los términos creados, en alusión a las vivencias de la plenitud (sístoles) y a las del desaliento (nóstoles).

En *Oficio de partir*, se verifica un viraje de las líneas de sentido hacia el núcleo significativo referido al transcurrir temporal, como se percibió en su momento respecto a la poesía de Eugenio Montejo y, en este libro, la presencia del cuerpo revelará una lucha contra la desaparición, contra la muerte y el olvido, visible en “Somari para crédulos”: “Si la médula del tiempo está / en nosotros / no es cierto que los huesos envejecen⁸¹²”; la noción del tiempo se enuncia desde una analogía corporal, “la médula”, constante de esta cuarta etapa discursiva del poeta y que vendría a reflejar una percepción de los componentes físicos a partir de la esencia de la materia y de sus elementos, por lo que la presencia de esta “médula” de lo intangible temporal, resume un impulso de persistencia, un deseo de negar, contrarrestar la degradación y el devenir en polvo. En las “Instrucciones al poeta cachorro” se registran, en clave irónica, las señas sobre el sentido de esta visión persistente del cuerpo en la poesía de Pereira, a través de lo que nos muestra la lectura en negativo del texto: “Debe usted ser exquisito y

⁸¹² Gustavo Pereira: *Oficio de partir*, op. cit. p. 22.

remilgado / a riesgo de parecer guiso en penumbra fruto seco de los / grandes misterios [...] Debe fingir que sufre este dolor como un atardecer en las / Bahamas o como un / clavel marchito / Jamás como la carne con sus huesos”⁸¹³; en oposición al tipo de discurso desarrollado por el venezolano, estas instrucciones sugieren la pose y el enmascaramiento como lineamientos para cierto tipo de construcción poética, que se hace evidente en enunciaciones como la de no expresar el dolor como “la carne con sus huesos”, que sería el modo que el poeta ha escogido para enunciarlo, desde una voluntad de conjuntar vida y escritura, de corresponderlos firmemente, lo que supone plantear la escritura como un acto de confirmación vital en estrecha relación con las circunstancias.

Pero el cuerpo atrapado en las redes del tiempo, se manifiesta también como naturaleza que se transforma y persiste, como vida que continúa bajo otras formas, notorio en “Aquella carne tersa aquella boca”:

Aquella carne tersa aquella boca
 Aquellos cuerpos jugos del hechizo
 ¿a dónde fueron?
 [...]

 Yermas y tristes tramas Cementerio de inexorables inclemencias
 Retratos disminuidos y opacos que el tiempo arrinconó para
 escarnecerlos
 [...]

 Hojas rastros caídos
 Caídos sin remedio en una calle sola sobre la que otra carne
 Y otra boca
 Y otro cuerpo se buscan y se besan
 Y se libran al torrente del mundo.⁸¹⁴

Desde la pregunta desengañada por la juventud se desemboca en la certeza de la muerte, pero también en la constatación de un fluir vital

⁸¹³ *Ibíd.* p. 81.

⁸¹⁴ *Ibíd.* p. 176.

que no se detiene mucho tiempo en un sólo cuerpo. De tal manera que estos cuerpos enunciados señalan su naturaleza frágil, efímera, mortal, así como su condición de vehículos para la continuidad de la vida.

La interrogación metafísica y existencial que predomina en esta cuarta etapa poética, encuentra en *Sentimentario* una reformulación que supondrá el viraje hacia un registro más positivo y diáfano, que contrapesará el habitual tono de pesadumbre y oscuridad:

“Hay alegrías eternas [...]
O será que no entendemos nada

¿Qué viene a ser la línea de tu cuerpo
de polo a polo de tu espalda? ¿Qué la ciega
pasión con que desatas cada poro o milímetro
de glándula?

Hay alegrías eternas
pero la vida es breve y esto no tiene caso

Será por eso que soñamos.⁸¹⁵”

La duda constituye un componente habitual de esta cuarta fase escrituraria y contrasta con la tercera, más inclinada hacia las afirmaciones categóricas e imprecantes. Acá, en cambio, se dibujan afirmaciones que de inmediato se matizan, que necesitan desdibujarse para posibilitar un contraluz perceptual que coloca los versos en un lugar de ubicuidad y de potencialidad significativa. Los referentes corporales se manejan como rastros indiscutibles del gran enigma humano, evidencias del misterio de su materialidad asociadas arbitrariamente a la instancia del sueño, en operación semejante a la de Montejó, cuando valida los afectos, frente a la fría mecanicidad del mundo actual, como vetas que

⁸¹⁵ Gustavo Pereira: *Sentimentario*, op. cit. p. 17.

fecundan y enriquecen la brevedad humana. En este caso, el sueño como símbolo de lo irracional, de la magia, funciona como escape ante la fugacidad de la vida, como salida ante lo que no tiene remedio.

Finalmente, en “Canción del tercer mundo”, el cuerpo y sus partes van a constituir una materia que es, a un mismo tiempo, instrumento de lucha y arma para la rebelión, como en las conexiones que se establecen en sus primeras obras, aunque el tono sea distinto, debido a las antes nombradas matizaciones de este periodo literario:

A tuntas sube al alma el poder estar vivo
en medio de la desesperada confusión que nos nutre
[...]
nada de cuanto se le dio para soñar sobrevive Solo
esqueleto
de adentro y pan duro y hambre vieja
Sólo espalda para
batirse
pecho para remediar
garganta para decir mordedura.⁸¹⁶

Desde una sintaxis marcadamente visual que señala las pausas y los énfasis con saltos y vacíos, el poema cantará a partir de la esperanza, que será contrapuesta a una realidad adversa. El cuerpo, sus partes, se opondrán a dicha realidad como piezas que se afilan con el roce vital y que expresarán su rebeldía, un enfrentamiento que se establece desde el inicio de la vida y que cesa cuando esta finaliza.

De este modo, se puede afirmar que los referentes corporales tienen una función esencial dentro de la imago poética de Gustavo Pereira, al expresar, durante su segunda etapa poética una corporalidad que aspira a golpear al lector por su violencia, pero también por su

⁸¹⁶ *Ibíd.* p. 55.

indefensión, y que en su tercer y cuarto momento devendrá en una materia más fragmentaria, que evidencia, a la vez que combate la muerte, y por supuesto, se trata de unos elementos corporales expresados con un lenguaje tremendista, de clara filiación con la ya señalada por Yurkievich, segunda vanguardia latinoamericana, ubicada en los años sesenta.

2.2.4. Percepciones de la ciudad

La ciudad moderna, como presencia fundamental en la literatura, hace su aparición durante el siglo XIX y está indefectiblemente asociada al proceso de industrialización y al fenómeno del capitalismo naciente⁸¹⁷. Apunta al respecto Walter Benjamín, que el Londres industrializado y oscuro, habitado por muchedumbres, se muestra, esencialmente, en la narrativa de Dickens y en la poesía de Shelley. Por otro lado, París encuentra en Víctor Hugo y en Baudelaire los epígonos de sus transformaciones, aunque los ángulos, lenguajes y percepciones, sean diferentes.

Los poemas en prosa de Charles Baudelaire, particularmente, configuran una imagen de la capital francesa durante los años del capitalismo temprano, en la que se evidencian las luchas proletarias y el dominio burgués, dentro de un escenario de farolas de gas, bulevares, cafés, carruajes y aglomeraciones humanas vistas como instantáneas

⁸¹⁷ Para profundizar en el tema de la experiencia de la ciudad en la literatura, podemos señalar el libro de Raymond Williams, *Solos en la ciudad*, (Debate, Madrid, 1997) que aunque se delimita a la novela inglesa desde Dickens hasta D. H. Lawrence, proporciona datos interesantes sobre el surgimiento de este espacio en la literatura.

irónicas, crueles o hedonistas. Hay en la poesía de Baudelaire un “radical repudio de los poderosos”⁸¹⁸, junto a una visión crítica de “la desaparición de los hombres en las masas de las grandes ciudades”⁸¹⁹, igualados en una uniformidad de rutinas y labores. Específicamente, en *Los pequeños poemas en prosa*, asistimos a una sucesión cruel y hermosa de personajes como ancianas, prostitutas o vidrieros, que se desplazan por el escenario dinámico de una ciudad pincelada entre el lujo y la pobreza: “Era la explosión del año nuevo: caos de barro y nieve atravesado por mil carruajes, centelleante de juguetes y de bombones, hormigueante de codicia y desesperación; delirio oficial de una ciudad grande, hecho para perturbar el cerebro del solitario más fuerte”⁸²⁰.

Cierta filiación, guardando las distancias, podría establecerse entre la poesía urbana que desarrolla Baudelaire en el siglo XIX (sobre París), y la que conforma Gustavo Pereira a mediados del siglo XX (sobre Caracas⁸²¹), semejantes en aspectos comunes tales como la presencia de perspectivas sociales en el discurso, es decir, el rechazo a una sociedad orgullosa de sus vanos valores; la inconformidad ante el cómodo orden burgués, y la discrepancia respecto a la economía capitalista que se implanta durante el momento histórico de Baudelaire, y que ya está plenamente consolidada para la época de Pereira. Sobre todo en las imágenes de lo urbano, percibido como entorno a un mismo tiempo

⁸¹⁸ Walter Benjamín: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 2001, p. 36.

⁸¹⁹ *Ibid.* p. 63.

⁸²⁰ Charles Baudelaire: *Pequeños poemas en prosa, críticas de arte*, Madrid, Espasa, 2001, p. 16.

⁸²¹ Respecto a las particularidades de formación de las ciudades venezolanas, véase de Héctor Seijas: *Comprensión de nuestras ciudades*, Caracas, CONAC, 2004.

entre papeles y rostros, con el mismo ascensor,⁸²²

En estos fragmentos del poema “Techo pelado de risa”, el sujeto poético enuncia, en primera persona y desde la forma de un monólogo desencantado, secuencias del pasado y también del futuro, expresando deseos mezclados con esperanza, como se puede notar en el primer verso, para lo que el espacio urbano en el que acontecen las escenas se expresa de un modo enumerativo, sucesivo, desde una objetualidad definitoria por su opacidad: “De muelles, aceras sin gente, vidrieras vacías”, como un decorado del desencanto y elaborado desde un prosaísmo sarcástico. Pero el poema, sobre todo, se configura sobre la imagen surreal y burlona del “techo pelado de risa”, que incide como una figura grotesca y zahiriente sobre un personaje ahogado por el entorno laboral gris y asfixiante, dibujado desde la materialidad de “papeles y rostros”. Ya desde este primer poema, se observa una distancia respecto a la manera de reflejar la ciudad entre Montejo y Pereira; para el primero, esta visión se estructura desde el contraste con el espacio más lento y enigmático de la naturaleza, mientras que para Pereira, la ciudad es un componente más del collage vital, con sus aristas de locura y cotidianidad. Saúl Yurkievich destacará como elemento propio del modernismo, la necesidad de “representar la vida ciudadana como sincopada superposición de pasajeras disparidades”⁸²³, destacando cómo, para estos artistas, la realidad será sinónimo de contingencia y transitoriedad por lo que el instante, lo efímero, se enunciará en sus obras erigiéndose como símbolo de los tiempos modernos. Así, podríamos

⁸²² Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 21.

⁸²³ Saúl Yurkievich: *La movediza modernidad*, op. cit. p. 40.

señalar que este rasgo de filiación modernista también está presente en la poesía de Gustavo Pereira, como una manera de percibir lo urbano desde su carácter fragmentario y disímil.

La ciudad que emergerá de estos primeros libros se presenta como un personaje desquiciado y fragmentario que compone cuadros agónicos, imbuidos de prisas y agitaciones, mostrado como un enemigo más que arremete contra un yo poético perseguido y asediado, oponente que debe ser vencido o tolerado, tal y como se observa en “Mientras camino”, de *En plena estación*:

APRETAR el paso, jadear, apretar el paso, jadear
 Apretar el paso, sentir la soga al cuello
 Al cobrador de la leche le toca venir mañana
 [...]

 Estoy preparado a caminarte otra vez, ciudad mía
 Te gastaré
 o me consumiré
 [...]

 apretar
 apretar tu garganta
 sentir tu sangre en mis dedos, sentir
 cómo se escapa tu vida bajo mi ojo
 divina sociedad.⁸²⁴

Configurado desde el dinamismo propio de la vida urbana, el poema usa la anáfora, la repetición de versos para producir la impresión de una caminata acelerada, de un cuerpo que deambula, desesperado, por unos espacios hostiles y que padece diversos apremios, tales como: “Sentir la soga al cuello / al cobrador de leche le toca venir mañana”; pero la relación que se establece con la ciudad en la poesía de Pereira será, casi siempre, una mezcla de amor y odio, pues aunque se asumen sus espacios como una posesión, “ciudad mía”, también se la señala como a

⁸²⁴ Gustavo Pereira: *En plena estación*, op. cit. pp.45-46.

un adversario al que se debe doblegar: “Te gastaré / o me consumiré”. Lo que se muestra es una lucha por la supervivencia, un juego de oponentes que se revela en su materialidad, en su corporalidad: “apretar tu garganta / sentir tu sangre en mis dedos, sentir / como se escapa tu vida bajo mi ojo / divina sociedad”. También Pablo Neruda y César Vallejo enunciarán, en la primera vanguardia latinoamericana, esa urbe que desequilibra y golpea; Yurkievich los ubica, en oposición a la vanguardia modernólatra, en

La otra vanguardia, la pesimista, es la del turbión nerudiano de *Residencia en la tierra* y la del tumor de conciencia del Vallejo de *Trilce*; no la del pasmo, sino la del espasmo. La otra es la vanguardia atribulada, la de la angustia existencial, la del hombre que está solo y espera en medio de la multitud anónima, indiferente a su quebranto, a su orfandad.⁸²⁵

A partir de un lenguaje conversacional y directo que no teme la enunciación clara y descarnada de los componentes y elementos cotidianos, este discurso urde imágenes en movimiento de escenas urbanas en las que se encuentran personajes que discurren, que contemplan, que presencian un dinamismo en el que se entrecruzan infinidad de seres y objetos, como se puede observar en “Toma del poder”: “El simple murmullo del auto deslizándose conduciéndome [...] Estas calles que amo asustadas y levadizas, [...] Un cauce de gente se agitó, voló, compró mercancías / Los buhoneros gritan hoy más fuerte que nunca / Por el cielo acaban de pasar cuatro aviones”⁸²⁶. La ciudad será, por momentos, el espacio amado, un magma vital en ebullición que se presenta como un conjunto de imágenes veloces y, desde la percepción

⁸²⁵ Saúl Yurkievich: *La movediza modernidad*, op. cit. p. 87.

⁸²⁶ Gustavo Pereira: *En plena estación*, op. cit. p. 57.

benévola de esta confluencia heterogénea, el lugar en el que el hombre funciona como crisol aglutinador, pues su mirada va a contemplar y a articular la diversidad, la va a leer como un lenguaje particular del ser más íntimo del mundo contemporáneo. Pero en Gustavo Pereira esta percepción de lo urbano no se caracteriza por la estabilidad, antes bien, oscila entre la alternancia del amor y el odio, de la cercanía y del desapego, de tal manera que en “Abiertas heridas que tiemblan”, de *Hasta Reventar*, la ciudad que se dibuja es un escenario de dolor y tristeza: “Los alrededores de la ciudad / ocultan todos los horizontes. / Me paseo por las avenidas con mi rojo cigarro y mi pluma y mi angustia que comienzo a enterrar”⁸²⁷; el entorno urbano se expresa como un territorio que encarcela, que oprime a un sujeto poético que se desplaza por sus calles con un gesto de exorcismo: “mi angustia que comienzo a enterrar”; pero en una voluntad parecida a la que se constata en la visión de la naturaleza de la poesía romántica, la ciudad se enuncia acá desde las sensaciones del escritor y de tal forma se inscribe en la página. La imagen recurrente del hombre que camina, delineada por la literatura del XIX, emerge en este discurso vinculada ya de manera indisoluble a los espacios urbanos, como se muestra también en “Desgañitadas tardes vientos sonoros”: “Que uno salga a dar una vuelta por la ciudad como / si la ciudad se le hubiera metido a uno en las piernas [...] Es como irse en tren sintiendo que los árboles / corren destajados / un avión se mete rugiendo entre la nube”⁸²⁸; lo que los versos intentan manifestar, de manera prácticamente cinematográfica, es una sensación. La mirada del

⁸²⁷ Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, op. cit. p. 25.

⁸²⁸ *Ibíd.* p. 39.

poeta dibuja un movimiento de formas claramente vinculadas a la modernidad: trenes y aviones como espacios que posibilitan visiones nuevas del mundo. El sujeto que camina encuentra su análogo en la visión del “tren” que avanza junto a unos “árboles” que “corren destajados”, y vuelve a ser la velocidad la noción articuladora, configuradora de la experiencia citadina, y a partir de la óptica mostrada por los versos, la ciudad se revela como un cuerpo mezclado a sus habitantes, en una relación carnal: “como / si la ciudad se le hubiera metido a uno en las piernas”, relación que se retoma en “Un solo milímetro”:

La ciudad de moscardón me hala besuqueándome
Temblorosa como si temiera ser violada.
No temas novia mía
Ni un solo milímetro de mi amor se desprenderá sobre
Tus senos
Ni un solo abrazo de mis brazos acostumbrados a cerrarse
[sobre el vacío.]
La ciudad de moscardón inmisericorde canta su canción
Y yo mi balada de ojos absortos o tristes.⁸²⁹

La visión humanizada del espacio urbano constituye una percepción en la que el yo poético se conecta con la ciudad, pero desde la figuración de un cuerpo (no cualquiera, el de la “novia”), que se desea poseer violentamente. Este tono oscuro y triste se confirma en la sonoridad de un “moscardón” que se contrapone a la “balada de ojos tristes” que entona el sujeto, de tal manera que ambos conforman ámbitos que discurren en dimensiones y estadios paralelos, diferentes, de tal forma que es el signo de la diferenciación y el de la distancia el que se impondrá en el texto.

⁸²⁹ *Ibíd.* p. 93.

Poesía de qué, recuperará la mirada más benévola de un entorno urbano ahora definido por otras cualidades, tales como la paz o la calma: “Es fácil ahora que han llegado las brisas del este y sobre / la ciudad se ha puesto de nuevo el azul / Es fácil volverse / No hablar una sola palabra entenderse solo con silencios”⁸³⁰. Enunciado como paisaje que se delinea desde las emociones, esta ciudad se dibuja como un espacio de armonía y reconciliación, como el lugar sobre el cual el cosmos incide otorgando los tintes de un entorno nuevo y tranquilo. En esta tercera etapa poética, la ciudad persiste, pero su presencia se va a ir diluyendo para hacerse visible sólo en elementos más apartados y episódicos, que aunque siempre apuntan a una espacialidad urbana, van perdiendo protagonismo, tal y como se evidencia en el poema XXII de *Los cuatro horizontes del cielo*:

YO NARRO la historia de las pequeñas implicaciones humanas de los pasos apenas sentidos yo narro las crónicas terrestres de gansos perros y bueyes y también de hombres y mujeres [...]
Yo cuento apenas una parte de las insignificantes aventuras del ojo por países de adentro por grietas húmedas atravesadas de venas inacabables Yo narro el balanceo de las conciencias ante los billetes de banco...⁸³¹

Desde la ubicación del contemplador que registra las escenas que pasan ante su vista, el narrador presenta una nueva recepción del entorno, ya que ahora la mirada se desvía de lo exterior para enfocar los espacios de la interioridad: “Yo cuento apenas una parte de las insignificantes aventuras del ojo por países de adentro”; lo urbano apenas se muestra tangencialmente en la forma de “los billetes de banco”, pues el

⁸³⁰ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 48.

⁸³¹ Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo*, op. cit. p. 49.

núcleo de sentido viene a ser la conciencia metadiscursiva que refiere al ejercicio de captar y enunciar los diminutos acontecimientos de la existencia: “las pequeñas implicaciones humanas de los pasos apenas sentidos”; es decir, una conciencia que desea penetrar y darle voz a los resquicios de estaspreciadas vidas efímeras. Justamente desde ese lugar del que observa, se conforman las imágenes de un espacio urbano siempre en movimiento que respira en sus luces y prisas, en la sucesión de seres y acontecimientos sin fin, aunque la expresión, a ratos, juegue con una enunciación automática y surreal, como se percibe en estos fragmentos del poema 10 de *El libro de los somaris*: “Esta es la cabeza por donde salen las tardes y las mañanas / Se prohíbe bajar el telón la escena puede repetirse [...] Los anuncios de las ciudades se encienden y vuelven a apagarse / la vida se levanta y todos corren a sus puestos”⁸³². Con un lenguaje que maneja referentes del ámbito teatral, se pone de relieve la condición espasmódica, circular, de los ritmos urbanos, de sus gestos publicitarios y humanos, así como la soledad y el aislamiento que son propios de las ciudades contemporáneas y, a un mismo tiempo, se denuncia la funcionalidad, las rutinas deshumanizadoras: “la vida se levanta y todos corren a sus puestos”.

La transformación de los sentidos asociados al referente urbano en la segunda mitad de esta obra, supone la inserción más fragmentaria de una objetualidad diluida en el conjunto poético, ahora funcionando más como decorado que como personaje central de una representación en la que los núcleos de sentido vienen a ser otras historias, como esta de

⁸³² Gustavo Pereira: *El libro de los somaris*, op. cit. p. 88.

talante amoroso que se encuentra en este “Somari” del *Segundo libro de los somaris*:

Como un makiritare en la terraza de un penthouse sobre la
[sobre la gran noche de la ciudad]
Como el último viaje de un tren destartado
Como la carreta abandonada junto a la pista de los jets

Atónito y perdido
estoy ante ti
mi ala de seda.⁸³³

A partir de la sucesión de tres imágenes concretas, en las que se manejan varios elementos propios de las ciudades modernas: “penthouse”, “tren”, “jets”, se consigue la impresión de desconcierto, asombro y desamparo que el texto busca, para mostrar la naturaleza y especificidad del sentimiento amoroso. El “makiritare” remite a un indígena del Amazonas venezolano⁸³⁴, que posee una cultura sustancial y materialmente diferente de la occidental, por lo que el contraste del sujeto con lo que ve destaca el carácter superlativo de impacto de la vivencia amorosa. La experiencia citadina se encuentra tan fusionada con las sensaciones que manifiesta el sujeto poético, que todas sus percepciones y visiones parecen fundarse en el contacto, en la vinculación con el entorno capitalista, funcional y tecnológico y, a su vez, anárquico y desolador, alienador, por lo que el destino del ciudadano se configura, por momentos, desde la oscuridad que supone discurrir en estos ámbitos de asfalto y cemento, como se observa en “Por sobre los autos” de *Tiempos oscuros tiempos de sol*: “Haber nacido en una loca carrera / Escalar

⁸³³ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 104.

⁸³⁴ Para más información sobre este grupo indígena véanse los libros de Daniel de Barandiaran: *Introducción a la cosmovisión de los indios ye'kuana makiritare*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1979, y de Marc Civrieux: *Mitología makiritare*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1970, así como la página web <http://www.a-venezuela.com/estados/amazonas/cultura.shtml> [31/10/08]

tristemente pisos / Somos los alpinistas de las ciudades viendo todo con ojos en venta / Somos los saludos que se dan las campanas / perdidas entre bloques de cemento armado”⁸³⁵. La precisión de la adjetivación delimita el tono lúgubre de los versos: “loca carrera”, “Escalar tristemente pisos”, “campanadas perdidas”, y se articulan para producir una impresión de desconsuelo originada por la presencia de una espacialidad fría y desasosegante en su fealdad.

Por esto mismo, la ciudad funcionará, a veces, como un lugar del que se huye, una duración de la que el sujeto escapa para recuperar las partes de su humanidad perdida. Así, por una desviación del camino instituido, se consigue la apertura hacia sensaciones y resonancias de mayor intensidad y resplandor, diferentes del tono gris de las rutinas urbanas, como se denota en estos fragmentos de “Tiempo del proscrito” de *Vivir contra morir*:

Dejo la ciudad y su orden de locura
MI cabeza halla otra vez mordeduras de resplandor vísperas
de arenas
[...]
Las puertas de mi casa se abren a la par a las hendiduras
[de la piedra y a los grillos]
[...]
Me gano para la vida.⁸³⁶

El alejamiento del frenesí urbano expresa, en estos versos, un viraje hacia la búsqueda de esencialidades, un movimiento hacia la recuperación de la vida en su condición de “esplendor”, que no siempre tiene que ver con la cotidianidad de ritmos y faenas ciudadanas.

⁸³⁵ Gustavo Pereira: *Tiempos oscuros tiempos de sol*, op. cit. p. 53.

⁸³⁶ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, op. cit. p. 65.

Así pues, en Pereira, la ciudad⁸³⁷, que comienza mostrándose en sus primeros libros como un personaje más de un conjunto vital oscuro y lúgubre, terminará funcionando, en su tercera y cuarta etapa, como una escenografía cambiante que se adecua a las sensaciones o visiones que emanan de los versos, sea territorio del dolor o espacio de las calmas. Es decir, como se afirma antes, el referente urbano pasa en su poesía de ser la visión de una exterioridad, la enunciación de una objetualidad múltiple, a ser parte de una interioridad o, más bien, elemento casi totalmente subjetivado por el ojo del poeta, diluido y tamizado por las experiencias que son las que se colocan, en esta última fase escrituraria, en el centro del discurso.

2.2.5. Visiones de lo cotidiano

Rafael Alvira, en el prólogo de su obra *Filosofía de la vida cotidiana*, precisa que “la vida cotidiana no es el puro pasar de los días, sino una especie de substancia de nuestro vivir, que se dibuja en contraste con lo extraordinario de nuestra existencia”⁸³⁸; esta visión objetiva y un tanto tolerante respecto a un término que muchas veces conlleva una carga semántica negativa, por señalar la vida en su condición de rutinas insignificantes, contrasta con la percepción que la

⁸³⁷ Sobre el tratamiento de lo urbano en otros poetas generacionalmente coincidentes con Pereira, véase, de Guadalupe Carrillo: “Lo urbano como elemento poético en *El techo de la ballena*”, en *Memorias del XXIII simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana, Tomo I*, Trujillo, Universidad de los Andes, 1998.

⁸³⁸ Rafael Alvira: *Filosofía de la vida cotidiana*, Madrid, Ediciones RIALP, 1999, p. 9.

poesía de Gustavo Pereira va a revelar sobre esta habitualidad que, como también apunta Alvira, supone “lo cotidiano [como] la repetición de lo igual o similar”⁸³⁹.

Dichos ritmos y órdenes que componen la vida diaria, se van a mostrar en el discurso del poeta venezolano como instantáneas poéticas relativas a la tristeza, al paso del tiempo, a la nostalgia, así como también a la esperanza y la conformidad, por lo que no se podría afirmar que esta referencialidad preserve una significación unívoca durante su proceso literario. Por supuesto, Pereira viene a continuar una tradición literaria delimitada previamente en Latinoamérica por César Vallejo y Pablo Neruda, quienes tomaron imágenes y situaciones de lo cotidiano⁸⁴⁰ para la urdimbre de unas poéticas que, en el caso de Vallejo, reflejarían la nostalgia por el hogar perdido, así como la imposible tranquilidad de un hogar (para todos los hombres) en el que las necesidades, físicas y espirituales, estuviesen saciadas. Neruda no se distanciará significativamente de esta lectura social, afín con la ideología de la izquierda política que compartirán ambos poetas, aunque en algunos libros, como en *Odas elementales* (1954), intente darle voz a materias tales como alimentos sencillos, seres humildes y situaciones de la vida trabajadora, que no eran elementos compositivos habituales del discurso poético, pero concordantes con una voluntad de escribir para el pueblo, para los trabajadores, para todos los hombres.

⁸³⁹ *Ibíd.* P. 10.

⁸⁴⁰ Sobre la exploración artística de lo cotidiano véase, de Augusto Mijares: “Lo lírico cotidiano”, en Gabriel Jiménez Emán (comp.) *El ensayo literario en Venezuela, tomo III*, Caracas, Ediciones La casa de Bello, 1991.

Esta línea de enunciación aparecerá desde los primeros versos de Gustavo Pereira, ya que en ellos el día a día, la vida más inmediata y terrestre, se registra y constituye en materia válida de creación. Así se expresará, durante su segunda etapa poética, como una cotidianidad reflejada en su condición de consumo vital, como bien se nota en “Techo pelado de risa”, de *Preparativos de viaje*: “A menudo estoy gastándome / bajo el mismo techo pelado de risa / entre papeles y rostros, con el mismo ascensor, / [...] Lo que quiero es respirar⁸⁴¹”, mientras que el discurrir temporal que se nombra condensa una suerte de visión dinámica (evidente en la palabra “a menudo” y el verbo “gastándome”) , de un modo complejo, será también visión estática, ya que se alude a una frecuencia que sugiere inmovilidad, a pesar del paso de los días, y el poema viene a denunciar la condición de encarcelamiento o esclavitud, menos obvia, que viene a ser parte de las formas laborales contemporáneas. No obstante, así como se dibuja un primer cuadro de desesperanza: “A menudo estoy gastándome”, luego se delinearán también escapes, deseos de fuga: “Lo que quiero es respirar”, que vendrían a revelar un modo de vitalidad sujeta, contenida por este yo poético que aún se debate contra el sistema impositivo conformado por sutiles coerciones.

Pero lo cotidiano funcionará en ocasiones como una inflexión o alusión que conduce al lector a una atmósfera de inquietud, como se observa en “Dolor que te dobla” de *En plena estación*: “Los buenos hombres a estas horas trabajan / No salen sino hasta las seis. / A quién

⁸⁴¹ Gustavo Pereira: *Antología poética, op. cit.* p. 21.

vas a decir lo que te aturde, esa especie de dolor / que te dobla”⁸⁴²; la referencia a una situación de padecimiento físico (que no deja de ser también interior) se acopla a la frase irónica de “buenos hombres” con la que se separará al sujeto poético de este conjunto social claramente diferenciado en los versos, mientras que se enuncia una circunstancia que “aturde”, y que urge expresar. La presencia de los horarios será fundamental para señalar la sensación de vivir dentro de un mecanismo rígido, en el que nuestras horas, las horas de los “buenos hombres”, están determinadas por la sociedad, por las industrias, por las oficinas. Sin embargo, el sujeto poético se distanciará de estas regularidades preestablecidas, ya que su condición es la del aislamiento, y su gesto será el del nómada que se mueve de un modo diferente al de la manada y que sufre (tal vez por ello), padecimientos inéditos e indeterminados. Señalan Deleuze y Guattari que:

Fijar, sedentarizar la fuerza de trabajo, regular el movimiento del flujo de trabajo, asignarle canales y conductos, crear corporaciones en el sentido de organismos, y, para lo demás, recurrir a una mano de obra forzosa, reclutada *in situ* (corvea) o entre los indigentes (talleres de caridad), -esa fue siempre una de las tareas fundamentales del Estado, con la que se proponía a la vez acabar con un *vagabundeo de banda* y un *nomadismo de cuerpo*-.⁸⁴³

El sujeto poético presente en los versos de Pereira esgrime esa ruptura con los hábitos de sedentariadad propios de los Estados, se burla de ellos, aunque su “nomadismo” se plantee lleno de angustia y dolor. Infinidad de máscaras intercambiables, de personajes análogos, aparecerán en este discurso y pasarán de un libro a otro, señalando a

⁸⁴² Gustavo Pereira: *En plena estación*, op. cit. p. 67.

⁸⁴³ Deleuze y Guattari: *Mil mesetas*, op. cit. p. 374.

veces la geometría monótona de las ciudades, esa combinatoria de líneas asfixiantes en su semejanza, como se puede ver en “Un tipo que camina” de *Hasta reventar*:

Como un tipo que camina pensando en cuántas cosas
Por una calle poblada como cualquier otra
A las ocho de la noche de un día cualquiera
[...]
Estoy a punto de salir a ahogarme
Entre la total y sublime atmósfera terrestre.⁸⁴⁴

Se destaca en este texto el manejo continuo de nociones de indeterminación en dos versos contiguos: la cualidad que conecta “la calle” y “la noche” es la de ser como “cualquiera”, lo que generará un ambiente urbano enrarecido, cargado, en el que, al igual que en los versos de “Techo pelado de risa”, el yo poético apunta que se “ahoga” sobre la tierra, demostrando un estado de rebelión ante circunstancias que se enuncian tácitamente, pero que, esencialmente, consiguen transmitir esa sensación de agobio insoportable que el texto condensa. Para esto, el uso verbal ejercerá una función esencial: “salir a ahogarme”, y la ironía se manejará para enunciar, con una visión en negativo, el aire contaminado de la ciudad.

Por momentos, estas referencias a rutinas revelan un auscultamiento detenido de los mecanismos de la vida cotidiana, y rozan instantes de paroxismo que se muestran como quiebres en la superficie de aparente calma que poseen estos grises personajes urbanos, como se sugiere en “El rincón oscuro que le atraviesa el cuello” de *El interior de las sombras*: “El señor bandolín pateo toda la tarde pateo las nubes / Pateo el rincón oscuro que le atraviesa el cuello pateo su alma / [...] pateo la

⁸⁴⁴ Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, op. cit. p. 81.

pantalla de TV patear al hijo menor y da patadas al aire”⁸⁴⁵; a la manera de una protesta refleja, continua, “El señor bandolín patear” su vida, los fragmentos dispersos de unos ritmos diarios que lo muestran miserable y esclavo, y, aunque los rechace, su gesto se queda en mueca desesperada: “patadas al aire”. Con frecuencia, estas alusiones a lo que serían las circunstancias habituales de las ciudades modernas, vistas desde el cristal amplificado y deslucido con el que el poeta las mira, acusan el conformismo de sus habitantes, el funcionamiento anómalo de unas sociedades que se decantan por la evasión, como resulta obvio en el poema “Poesía de que”, que da título al libro de 1968:

Hoy como si nada hubiese pasado las cosas siguieron
Los vecinos tienen un comité de festejos
El pescado aumentó un bolívar por kilo
A estas alturas un langostino viene costando un alma
Por televisión las telenovelas alcanzan sus puntos más altos
En la prensa de hoy diez políticos opinan.⁸⁴⁶

Como un reporte indiferente y enumerativo, que apenas se diferencia de una nota de prensa o de un mensaje radiofónico, por la parquedad de lo nombrado, el texto alude a un estado de hechos que se aceptan como si lo que debiese impresionar ya fuese norma, pues nadie protesta. Por ello, tal vez, en el título del poema se pregunta sarcásticamente el autor; “Poesía de que”.

En ocasiones, el paso del tiempo y su sólo movimiento de engranajes vitales proporciona una suerte de conformidad o aceptación de las transformaciones interiores y exteriores que trae consigo el discurrir “terrestre” humano, como se constata en “Me quito la piel / me mudo / la

⁸⁴⁵ Gustavo Pereira: *El interior de las sombras*, op. cit. p. 43.

⁸⁴⁶ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 43.

coraza” del *Libro de los somaris*, de 1973: “Cada año me quito la piel me mudo / la coraza / la otra piel me viene como metida de sol / apenas alcanza para cubrir mis huesos / Otro año pasa sobre la lengua bajo los párpados”⁸⁴⁷; se verifica una variación respecto a los registros de cotidianidad hasta ahora comunes al autor, pues se desvía de la visión más bien exterior de las circunstancias rutinarias urbanas para tomarle el pulso al transcurrir temporal individual.

También de 1973, en *Los cuatro horizontes del cielo*, se constata otra alteración enunciativa en la exposición de lo cotidiano: primero, por centrarse el autor en un pasado nostálgico en el que se rememora la infancia, ya distante del presente gris que acostumbran expresar los textos, y segundo, porque se plantean como rutinas de una edad de oro o instante idealizado, por lo que sus connotaciones son positivas:

El PAN partido sobre la mesa de mi casa
Los restos de comida en el mantel las ollas y todo aquello
Y mis hermanos reunidos y la tropa entera masticando
Y el sonido de la lluvia en las tejas y después las
[largas noches].⁸⁴⁸

Aquí se circunscriben los versos a la temporalidad del espacio materno. Como afirma Alvira: “en un sentido verdadero y más profundo, sólo se vuelve a casa. La casa es el lugar al que se vuelve, [pero] cuando retornamos, ya no encontramos lo que había antes”⁸⁴⁹. De tal manera, que este regreso poético al seno materno conlleva el intento de recuperar un territorio perdido, y también el deseo de rehacer este mundo y fijarlo por la palabra a otra suerte de tiempo detenido. Aquí son los hilos de la

⁸⁴⁷ Gustavo Pereira: *Libro de los somaris*, op. cit. p. 38.

⁸⁴⁸ Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo*, op. cit. p. 11.

⁸⁴⁹ Rafael Alvira: *Filosofía de la vida cotidiana*, op. cit. pp. 15-16.

memoria los que tejerán un retrato melancólico de un pasado para siempre perdido. También Albert Béguin se refiere a este ámbito encantado de la infancia, ya que “¿Por ventura no guarda cada ser humano en su corta memoria el recuerdo de una época en que la separación no había sobrevenido aún? Edad de oro de la infancia, que creía en las imágenes y no sabía que hubiera un mundo exterior real y un mundo interior imaginario”⁸⁵⁰. A ese espacio dorado del hogar se reintegrará el sujeto ahora fragmentado del poema, recuperando por medio de la poesía las piezas de una imagen ya desaparecida.

La tercera etapa poética de Gustavo Pereira expresará, desde el tono de tolerancia y aceptación que predomina en sus textos a partir del *Libro de los somaris*, un deseo de asumir el carácter cambiante del devenir humano; por ello, en textos como “Duro como esponja” de *Tiempos oscuros tiempos de sol*, percibiremos esa evolución dirigida a aceptar que muchos desplazamientos vitales conllevan aprendizajes y enseñanzas, por lo que los diversos elementos que posibilitan un discurso relativo a lo cotidiano, se organizarán para mostrar el hallazgo de este dinamismo que, con su avance, cambia al hombre, lo endurece: “OFRECIENDO tardes grises a unos y a otros nubes La vida / [...] Me he hecho duro como esponja / [...] Estoy encogido milagrosamente en el auto y doy / la impresión de volver cuando parto!”⁸⁵¹; lo que en un primer momento se dibuja como una serie de rutinas que convergen para hacer al yo poético “duro como esponja”, posteriormente es una idea que se desmonta o niega por la enfática sin razón de los dos últimos versos, en

⁸⁵⁰ Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, op. cit. p. 481.

⁸⁵¹ Gustavo Pereira: *Tiempos oscuros tiempos de sol*, op. cit. p. 54.

los que la paradoja imprime su huella: “Estoy encogido milagrosamente en el auto y doy / la impresión de volver cuando parto!”. No es posible dejar de observar también el talante filosófico del poema, cuando expresa la cuota de belleza o de tristeza que le deparan los días a los hombres.

Pura y opaca cotidianidad, costumbres de las estaciones, regularidad del tiempo y degradación por su relojes, es lo que se verifica en *Vivir contra morir*, de 1988, que, como bien dice su título, concentra versos en los que la voz poética se rebelará frente a la existencia que conduce a la muerte⁸⁵². La vida se plantea en este libro como la más ardua de las batallas, lo que supone el asumir sus ritmos y reveses, como se enuncia en “Estación de lluvia”: “El invierno / trajo sucias bajadas / de agua / trastos latas sombreros y zapatos / Trajo a los pobres muerte / Melancolía a otros / Y a mí sólo el pasado / [...] Saberse ya / disuelto / entre trompos de nadie [...] Ser pasado perdido Pero ser la esperanza”⁸⁵³; de la enumeración de despojos materiales determinados por una adjetivación negativa: “sucias bajadas / de agua”, se desemboca a una tristeza por lo perdido, por “el pasado”, para finalmente generar una línea de enunciación ascendente en la que repunta “la esperanza”, como contraste necesario, polo opositor que contrarresta cualquier desastre.

Mayor templanza se expresará en “Cuaderno terrestre”, que da cuenta de un transcurrir cuyo balance genera un conjunto de reconocimientos diversos: “No hay histerias ni odios / Simplemente repaso mi cuaderno terrestre / y allí encuentro alfileres / costumbres /

⁸⁵² Afirmará Salvador Tenreiro que, en este libro Pereira “no se propone, precisamente, *denunciar* la realidad, sino enunciarla, nombrarla”, en Gustavo Pereira: *Antología compartida*, Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, 1993, p. 23.

⁸⁵³ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, op. cit. p. 15.

torpezas”⁸⁵⁴; se deslastran los versos de oscuros sentimientos y, objetivamente, se procede a enumerar los restos de una dinámica temporal que deja residuos en su avance, acumulación a un tiempo de materias y vivencias, todo en la misma tónica reflexiva de esta cuarta etapa compositiva.

Entre la variedad de visiones sobre las rutinas que se registran en esta poesía, no se omiten las dedicadas al hábito del ocio, como se nota en “Week-ends” de *La fiesta sigue*, texto en el que se enuncia cómo las mecánicas del descanso pueden ser tan grises como las laborales: “La placidez de las cenas poco recomendables / para quienes sufrimos de tristeza crónica en los huesos / [...] El ambiente sabatino El demasiado fácil circunloquio”⁸⁵⁵; al penetrar los oscuros resquicios de la compartimentada vida urbana, el autor consigue cristalizar la atmósfera de denso orden y tedio que impera en las ciudades contemporáneas, pero a la vez, continúa separando a este sujeto poético de una idea de “normalidad” en la que le es imposible encajar. Su voz funciona como una disonancia dentro del conjunto de seres adocenados.

La confirmación de unos hábitos y de unos ritmos vitales dentro de los que funciona la mayoría, resulta una verdad que se asume tristemente, como registra “Máximas del nuevo catecismo” de *Escrito de salvaje*: “Los obreros no saben lo que quieren/ (salvo en fin de semana) [...] Apenas cuatro gatos ven el mundo / (de noche por más señas) / mientras todos defecan y mastican”⁸⁵⁶; la ubicación marginal del poeta

⁸⁵⁴ *Ibíd.* p.69.

⁸⁵⁵ Gustavo Pereira: *La fiesta sigue*, op. cit. p. 85.

⁸⁵⁶ Gustavo Pereira: *Escrito de salvaje*, op. cit. p. 59.

respecto a la sociedad, su condición de vigilante que ve “el mundo” destaca un aislamiento que consiste en no compartir las formas de vida de “todos”, no conformarse con la ritualización de la vida en su talante más bestializado y elemental: “todos defecan y mastican”. Se puede notar en estos dos últimos poemas la visión del poeta como sujeto apartado del mundo, como ser forjado de otra materia vital, relacionado con una trascendencia simbolizada en la “noche”, mientras que los otros se resumen a la satisfacción de las necesidades elementales. Desde la revolución romántica, el poeta se revelará como un individuo que habita las noches, como espacio en el que se desdibujan los linderos entre la vigilia y el sueño, la realidad y la ficción, pero también como ámbito que habitará como un excluido: “Esa creación de un mundo arbitrario en que pueda dilatarse el yo, lastimado por la dura realidad, será el primer movimiento del alma romántica”⁸⁵⁷; lo será también “esa comunicación con el infinito cósmico”⁸⁵⁸, visible en esos “cuatro gatos” que, en el poema de Pereira, ven el mundo de noche.

Estas figuras autómatas que habitan las ciudades emergen de nuevo en “Mural con ciudadanos” de *Oficio de partir*, pero ahora, el sujeto poético se fundirá de un modo más compasivo con este conjunto humano, acotando de un modo diferente el destino de rebaño que posee:

Apretujados desandamos andenes
cafés
cinematógrafos

 Corremos
balbucimos

⁸⁵⁷ Albert Béguin: *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 65. Justamente por considerar que no tiene un lugar en la sociedad burguesa, el artista se escudará tras la evasión onírica, en la búsqueda de conexiones con lo más distante, como el cosmos.

⁸⁵⁸ *Ibid.* p. 205.

[...]
Todo lo vemos pero nada miramos.⁸⁵⁹

En una serie de gestos inútiles y vacíos de sentido, se revela el impulso de buscar algo que une a todos los hombres en un viaje diario en el que se recorren lugares y tiempos, que sólo ponen de relieve la ceguera de la mirada. Sin embargo, ahora, la voz poética se ha incluido significativamente dentro de ese “nosotros” tácito que enuncia en el poema, lo cual señala una cercanía, una proximidad con los otros seres que no es habitual de su poesía. También destacan los versos ese carácter masivo de los movimientos de los hombres en las grandes ciudades, que empuja hacia la indefinición, por lo que se muestra la visión de un conjunto indeterminado y, además, ciego. Por último, “Somari del periódico” de *Sentimentario*, se adentrará en las entrelíneas de ese hábito burgués tan generalizado que es la compra del periódico, que se designa en el texto como el más falaz vocero de desgracias:

Cada mañana recojo el periódico en la esquina
¿Cuánta mala noticia abatirá
las esperanzas del día?
¿Cuánta basura enterrará
los sueños del
amanecer?
Los diarios viven como buitres
de muerte y de carroña.⁸⁶⁰

Señalado como pieza portadora de infames presagios, el diario⁸⁶¹ completa este mosaico de materias y tiempos que componen la

⁸⁵⁹ Gustavo Pereira: *Oficio de partir*, op. cit. p. 27.

⁸⁶⁰ Gustavo Pereira: *Sentimentario*, op. cit. p. 32.

⁸⁶¹ El periódico, como el medio de comunicación más influyente durante la primera mitad del siglo XX, representa a su vez la cotidianidad más rutinaria, un hábito propio del hombre urbano, no en vano formará parte del conjunto de discursos que atraviesan la literatura contemporánea, y aparecerán fragmentos de noticias de periódicos y de radio en novelas como las que componen la *Trilogía USA*(1938) y *Manhattan Transfer*(1925) de John Dos Passos.

sustancialidad cotidiana vista desde la poesía de Pereira, lúgubre objetualidad que nos acompaña y en la que hacen espejo la memoria, la tristeza; pintura, en suma, de una desesperanza que a ratos se viste de ilusión, o bien de aceptación. La variedad de registros que condensa esta vida cotidiana en sus versos se distancia así de la visión de lo cotidiano alegada por Alvira, filósofo más benévolo y conforme, de unas rutinas y costumbres que aunque nos constituyen y conforman, no dejan de hallarse impregnadas, como lo revela la poesía, de tonalidades que nunca alcanzan la intensidad ni el brillo, ya que lo suyo es la opacidad y el color mate.

El fenómeno contemporáneo de la sociedad de masas, así como cierto “desencanto” proveniente del

Desplazamiento del espacio de las profecías y las certezas al ámbito de las experiencias de la más diversa índole – interiores o sensoriales, íntimas o impersonales, colectivas o individuales, actuales o memoriosas- que no buscan exponerse, mucho menos imponerse como verdades históricas⁸⁶²

explicarían el sentido de estas conformaciones de la cotidianidad en la poesía de Gustavo Pereira, ya que el primero estaría estrechamente vinculado al crecimiento de las ciudades y, por tanto, a la expresión de vivencias individuales o colectivas en las que se observan muy de cerca los hábitos y cotidianidades de una sociedad constituida por millones de seres hormigueantes que, a pesar de las singularidades culturales que las diferencian unas de otras, poseen una fisonomía semejante dada por la economía globalizada. Por otro lado, lo que Isava designa como el

⁸⁶² Luis Miguel Isava: *“La desbordante pulsión de la palabra poética”*, loc. cit. p. 210.

“desencanto” visible en la obra de muchos poetas venezolanos de los años setenta u ochenta, es el resultado natural de un proceso social que pasa de una euforia esperanzada, a la clausura de estos sueños. Este posterior escepticismo, se evidenciará en la sustitución de los grandes sueños (la revolución, el proyecto político), por aproximar el lente a los engranajes de la vida más inmediata y constante, segura dentro de sus pequeñas inestabilidades y vibraciones tonales.

2.2.6. Lo indígena como saber re-conocido

Como bien lo afirma Luis Miguel Isava, la coyuntura histórica occidental de la década de los sesenta, en un plano macro político, y la situación particular de Latinoamérica y Venezuela, en lo micro político, propician la emergencia de proyectos artísticos alineados con proyectos más amplios de búsqueda de una transformación social. Para Isava, los diversos “metarrelatos” que se plantea la modernidad, se sostienen en ideas totalizadoras y revolucionarias, tales como la comprensión del mundo y la interrogación existencial, entre otros⁸⁶³. Dentro de la poesía de Gustavo Pereira, uno de estos proyectos vitales totalizadores será el discurso alusivo a la visión de los indígenas⁸⁶⁴. Cinco obras de diferente talante darán cuenta de la importancia de la problemática indígena en la

⁸⁶³ En Luis Miguel Isava: *“La desbordante pulsión de la palabra poética”*, loc. cit.

⁸⁶⁴ Como bien afirmará el poeta ante Luis Alberto Crespo “durante toda mi vida quise averiguar en hondura lo que se decía acerca de la historia de América y acerca de sus aborígenes”, en “De Colón al colonialismo: el paraíso perdido de Gustavo Pereira”, [http://www. Venezuela analítica](http://www.Venezuelaanalitica.com), Bitblioteca, [miércoles 31 de marzo de 2004]

literatura de Gustavo Pereira: *El peor de los oficios*, de 1990, compendia textos ensayísticos en los que ya se revela el interés del autor por la cultura azteca, pero será en *Escrito de salvaje*, de 1991, donde su poesía recupere la fuerza creadora de esta voz que posteriormente ampliará sus espacios en su discurso; en 1997, con los tres tomos de *Historias del paraíso*, contará la historia de la conquista americana desde el ángulo de los vencidos y los vencedores alternativamente, ahondando en los entresijos de la historiografía oficial, porque “era una deuda que tenía pendiente conmigo mismo desde cuarto grado, cuando leía en el Hermano Nectario María la historia de la navegación de Colón y su encuentro con los habitantes de este continente”⁸⁶⁵. Con *Costado indio*, de 2001, selección de poemas y textos indígenas venezolanos y en el que él mismo escribe *eremuk*⁸⁶⁶ o cantares en lengua pemón, continúa armando los fragmentos que intentarán completar su mapa interior de las culturas indígenas en el país⁸⁶⁷, y con *El legado indígena* de 2004, obra también en prosa, donde conjuntará extractos de textos indígenas,

⁸⁶⁵ Luis Alberto Crespo: “De Colón al colonialismo: el paraíso perdido de Gustavo Pereira”, en [http://www. Venezuela analítica](http://www.Venezuelaanalitica.com), Bitblioteca, [miércoles 31 de marzo de 2004]

⁸⁶⁶ *Eremuk* es un vocablo de origen pemón, que hace referencia a creaciones poéticas para ser cantadas. Para más información, véase, de Fray Cesáreo de Armellada: *Panatosan eremuk (cantares de los antiguos)*, Montalban, 1975, *Leyendas de los indios pemones*, Caracas: Editorial Instituto Nacional de Cooperacion Educativa, 1972 y *Cuentos y no cuentos pantón, pantón Neke-Ré: cuentos y relatos de los indios pemones*. Caracas: Editorial Instituto Venezolano de Lenguas Indígenas, 1988.

⁸⁶⁷ Para profundizar en las culturas indígenas venezolanas véase, de Fernando Arellano: *Una introducción a la Venezuela prehispánica. Culturas de las naciones indígenas venezolanas*, Caracas, Universidad Católica “Andrés Bello”, 1986.

poemas y testimonios, destacando el valor de estas culturas frente a las que se nos imponen actualmente⁸⁶⁸.

Para esta capital indagación, la investigación doctoral realizada en La Sorbona (París) y dirigida por Saúl Yurkievich entre 1980 y 1982, le posibilitará la inmersión en los textos de la conquista. Será fundamental, pues le permite desarrollar “la influencia de los Cronistas de Indias en la narrativa latinoamericana”⁸⁶⁹; pero como bien destaca José Balza,

Estos estudios de doctorado no solamente lo pondrán en contacto con los fascinantes y disímiles prosistas de la conquista, con sus fantasías, verdades, exaltaciones y prejuicios, sino que ampliarán, como lo sugiere el lejano verso de los petroglifos, sus vínculos con las culturas originales de América.⁸⁷⁰

El acercamiento prolongado y amoroso a las culturas indígenas de Latinoamérica le aportará el conocimiento de las lenguas pemón, warao⁸⁷¹ y wayú⁸⁷², de Venezuela, así como su ulterior participación en 1999 en la Asamblea Nacional Constituyente, desde la que preside la Comisión de la Cultura e integra la de Asuntos indígenas. Luego, en el discurso de recepción del Premio Nacional de Literatura en 2000, afirmará que:

⁸⁶⁸ Otras investigaciones relativas a las etnias indígenas venezolanas son, la de Jordi Benería Surkin: “Indigenous perspectives on development policies: A casa Study of the Warao”, en Julio Ortega (Comp.): *Venezuela: fin de siglo, op. cit.* La de Maurice Belrose: “Presencia del aborígen en la novela venezolana: del indianismo al indigenismo”, y la de José Enrique Finol: “Etno-semiótica del mito: la transición naturaleza cultura en el relato mítico wayu”, en *XXIV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, Memorias, op. cit.*

⁸⁶⁹ José Balza: *Ensayos crudos, op. cit.* p. 152

⁸⁷⁰ *Ibíd.* p. 152

⁸⁷¹ Más información relativa a los Waraos o Guaraos se encuentra en las obras de Basilio del Barral: *Los indios guaraunos y su cancionero. Historia, religión y alma lírica*, Madrid, 1964 y *Guarao A-Ribu (Literatura de los indios guaraos)*, Caracas, Universidad Católica “Andrés Bello”, 1969.

⁸⁷² Se trata de tres de las lenguas indígenas más importantes de Venezuela, las dos primeras, pemón y warao, son de etnias ubicadas en el oriente del país (Estado Bolívar, Delta Amacuro) y la última, wayú, en el extremo occidental, en la frontera con Colombia. (Estado Zulia)

Cuando en la Asamblea Constituyente se discutían los derechos de los pueblos indígenas venezolanos, los constituyentes indígenas y los miembros de la Comisión hubimos de librar una batalla de comprensión y convencimiento ante lo que algunos tenían por aberración o por conjura: otorgar a nuestros pueblos originarios los derechos que a lo largo de la historia republicana venezolana les habían sido negados, entre ellos uno vital para su supervivencia y desarrollo: el derecho constitucional a sus lenguas y territorios.⁸⁷³

La construcción de un discurso poético, prosístico y ensayístico sobre el problema indígena en la obra de Gustavo Pereira pasará por la revaloración y el redescubrimiento de estas culturas que durante mucho tiempo han sido negadas y marginadas, primero por el colonialismo español, y luego por lo que el autor denomina el “neocolonialismo” que en el presente prevalece en nuestros países y que continúa el proceso de rechazo y degradación de estos grupos. La manera en la que adquiere forma esta apreciación viene a través, fundamentalmente, del lenguaje, de la poesía que utilizan cotidianamente estas etnias para enunciar desde lo más sencillo hasta lo más complejo, como se puede notar en el poema “Sobre salvajes”:

Los pemones de la Gran Sabana llaman al rocío Chiriké Yetakú, que significa Saliva de las Estrellas; a las lágrimas Enú Parupué, que quiere decir Guarapo de los Ojos, y al corazón Yewán Enapué: Semilla del Vientre. Los waraos del delta del Orinoco dicen Mejokoji (el sol del pecho) para nombrar al alma. Para decir amigo dicen Ma Jokaraisa: Mi Otro Corazón. Y para decir olvidar dicen Emonikitane, que quiere decir perdonar.

Los muy tontos no saben lo que dicen
Para decir tierra dicen madre
Para decir madre dicen ternura
Para decir ternura dicen entrega

Tienen tal confusión de sentimientos
que con toda razón

⁸⁷³ Gustavo Pereira: “Discurso en la recepción de los Premios Nacionales”, en [http://www.Venezuela analítica](http://www.Venezuelaanalitica.com/bitbliblioteca), bitbliblioteca, [miércoles 31 de marzo de 2004]

las buenas gentes que somos
les llamamos salvajes.⁸⁷⁴

A través de la ironía se desplaza el sentido de la palabra “salvajes” para revelar el imaginario de estos seres habitualmente minusvalorados. El poema parte de la mirada convencional, el que habla es el ‘hombre civilizado’, las “buenas gentes”, que desde su lógica o entendimiento miran con displicencia la profunda y sensible cosmovisión que se expresa en el lenguaje indígena y que, de esta manera, destacará la ceguera generalizada ante la evidencia de sabiduría que estas culturas manifiestan.

Por otro lado, no será casual la elección de tres epígrafes puntuales que anteceden los poemas de *Vivir contra morir*, un fragmento de una canción piaroa, un fragmento de un poema de Louis Aragon y un poema africano dogon⁸⁷⁵: las tres raíces (indígena, occidental y africana) que componen el mestizaje latinoamericano. Como anuncio de lo que viene, el primer poema del libro, “No es cuestión de tristezas”, dice:

No es cuestión de tristezas Es la más
prolongada escalada del alma hasta su hueso⁸⁷⁶

⁸⁷⁴ Gustavo Pereira: *Escrito de salvaje*, Caracas, Fundarte, 1993, p. 23.

⁸⁷⁵ Los Dogon son una tribu africana ubicada en Malí, su mitología se comenzó a estudiar por los antropólogos franceses Marcel Griaule y Germaine Dieterlen durante la década de 1930 y se caracterizan por poseer un conocimiento complejo sobre el universo. Para mayor información, véanse los libros de Genevieve Calame-Grialule: *Etnología y lenguaje: la palabra del pueblo Dogon*, Madrid, Editora Nacional, 1982, y de Palau M. Monserrat: *Les Dogon*, Saint Germain, Presses Universitaires de France, 1957, y las páginas web www.africaclub.com/dogon.htm [31/10/08] y

www.aforteanosla.com.ar/Colaboraciones/chile/articulos/valdivieso%20dogon.htm [31/10/08]

⁸⁷⁶ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, Caracas, Fundarte, 1988, p. 11.

Como indicación del viaje interior realizado, los versos hablan de “la más prolongada escalada del alma hasta su hueso”, señalando un proceso de revelación de las esencias, de los orígenes, de la historia que desemboca en el sujeto presente. Un primer apartado se intitula “Cubierta occidental”, y en él, la “Carta de (Des) identidad” enuncia:

*Vengo de tres sombras
pero sólo conozco
el desprecio que marcó la calzada que me conducía a las otras
[dos.]⁸⁷⁷*

El poema, estructurado en letras cursivas, marca formalmente un giro hacia fondos de la subjetividad, hacia capas de introspección, y al respecto de este primer acercamiento despreciativo hacia las fuentes indígenas y africanas, se referirá también en *El legado indígena*: “En el proceso de mixtura, aculturación y transculturación ¿cuánto criollo o mestizo se asumirá en la desidentidad, renegará de sus ancestros indios y negros e intentará parangonarse con las clases y valores dominantes de ascendencia europea?”⁸⁷⁸; abrevando en los textos de José Martí⁸⁷⁹ y Fray Bartolomé de las Casas⁸⁸⁰, entre otros, Pereira vuelve la mirada hacia las sendas originarias indígenas y africanas en una búsqueda de integrar poéticamente los tres aportes, igualados en su valor y prestigio.

⁸⁷⁷ *Ibíd.* p. 16

⁸⁷⁸ Gustavo Pereira: *El legado indígena*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, 2004, p.12.

⁸⁷⁹ Las alusiones al escritor cubano José Martí en la obra de Pereira remiten específicamente al ensayo “Nuestra América”, publicado por primera vez en el diario *La reforma*, de México en 1891 y del que destaca la necesidad de conocer nuestras características propias como pueblo por encima y primero que cualquier otro saber foráneo.

⁸⁸⁰ El Padre de Las Casas y su defensa de los pobladores originarios de América son referencia obligada en *Historias del paraíso*, como evidencia de una corriente de pensamiento diferente a la del saqueo y avasallamiento de la mayoría de los conquistadores y colonizadores que llegaron a las costas americanas.

como individuo forjado desde tres culturas. Constantemente, en sus ensayos y textos en prosa, Pereira afirmará la pervivencia de estas culturas originarias en el presente, en los latinoamericanos de hoy: “venida de un tiempo ignoto que sin embargo nos pertenece porque se negó y se niega a morir, su verde resonancia palpita, latente o manifiesta, en nuestros más pequeños gestos, haceres y estares”⁸⁸². En definitiva, el autor realizará una operación de reconocimiento al traer a la conciencia actual la presencia de este componente de identidad.

Como saber redescubierto y rescatado, el indígena se planteará en su obra como una visión y unos modos de vida que se contraponen al mundo actual, fundamentalmente occidental:

El invasor europeo [poseía] una ideología de individualismo a ultranza, fundando en la libre empresa, [...] generalizadora de regímenes coloniales de exterminio, esclavitud y avasallamiento [mientras que] la del aborígen americano [es] producto de sociedades de convivencia o intensivas, las cuales alcanzaron diversos grados de desarrollo coexistiendo con su entorno natural y en armonía y equilibrio con el cosmos.⁸⁸³

Para Pereira, la diferencia inicial entre estos dos mundos ha dado paso a distancias aún mayores, pues mientras occidente ha desembocado “en permanente conflagración, destrucción, esclavización y vasallaje de otros, en agresiones continuas y en muchos casos irreversibles contra la naturaleza o en desconocimiento e irrespeto hacia culturas distintas a las suyas”⁸⁸⁴, los amerindios, en cambio, han “mantenido una calidad de vida y una integración del hombre con su

⁸⁸² Gustavo Pereira: *El legado indígena*, op. cit. pp. 9-10.

⁸⁸³ *Ibíd.* pp. 15-16.

⁸⁸⁴ *Ibíd.* p. 17.

medio ambiente y consigo mismo, durante miles de años”⁸⁸⁵. Para Pereira la brecha abierta entre ambas visiones privilegia, como saber y como cultura comunitaria y cercana a la naturaleza, la de los indígenas, que fundamentalmente encuentra espacio en su obra por formar parte de esos grupos “humillados y ofendidos”, minorías que son redimidas en el contexto de una literatura concebida como acción social y de lucha, ya que aspira a “contribuir cuanto pueda para que en el ancho mundo el reino de la necesidad pueda ser suplantado por el de la libertad”⁸⁸⁶.

Lo esencial de esta problemática expresada de modo patente dentro del discurso de Gustavo Pereira, es que se origina por una toma de conciencia, respecto a la idea inculcada por la educación oficial⁸⁸⁷ y los prejuicios sociales, sobre estos grupos que en Venezuela hacen una vida contigua pero marginada de la mayor parte de los beneficios de la sociedad. En un fragmento de *El legado indígena* se aludirá a este rechazo cotidiano: “pareces un guaikerí”, reprendía una madre al hijo, y con ello, sin saberlo, enmascaraba familiarizadas humillaciones, [...] Guaikerí quería decir sucio, tosco, ignorante”⁸⁸⁸. El poeta, a través de su proceso vital, irá adquiriendo una conciencia respecto a la condición de estos pueblos, lo que le conducirá a una necesidad de profundizar en sus lenguas, sus literaturas, su historia, su filosofía, para concluir con la

⁸⁸⁵ *Ibíd.* pp. 17-18.

⁸⁸⁶ Adhely Rivero: “Entrevista con Gustavo Pereira”, *op. cit.* p. 2.

⁸⁸⁷ En las palabras preliminares del primer tomo de *Historias del paraíso*, el autor afirmará: “La imagen brutal e inhumana que sobre los pueblos indígenas los manuales oficializaban sin recato se hacía en mi corazón, por simple contravención que generaba sospecha, causa por la que bien valía la pena insubordinarse, tanto más cuando en cada uno de nosotros una parte de la sangre, de la piel o de los sentimientos, en poco o en mucho, provenía de aquellos a quienes se humillaba”, *op. cit.* p. XIII.

⁸⁸⁸ Gustavo Pereira: *El legado indígena*, *op. cit.* p. 11.

incorporación racional y sensible de este legado a la mixtura de todos los venezolanos. Así, su viaje personal de percepción, finaliza convirtiéndose, a través de la palabra poética, en experiencia de reeducación común a todos los hombres.

2.2.7. Oriente y su filosofía alternativa

La percepción de lo denominado como “Oriente” por el mundo occidental ha estado delimitada, en el transcurso del tiempo, por las diversas circunstancias de esta compleja relación⁸⁸⁹. Edward Said muestra en *Orientalismo* los varios contenidos y sentidos asignados a dicho ámbito geográfico y cultural. Así, desde un principio “la elección del término ‘oriental’ era canónica, lo habían empleado Chaucer, Mandeville, Shakespeare, Dryden, Pope y Byron. Designaba Asia o el Este desde un punto de vista geográfico, moral y cultural⁸⁹⁰”, pero el autor sugiere que la concepción de lo oriental, su genealogía como término y como especialidad, ha estado definida por dos hechos fundamentales: “uno fue que Europa adquirió unos conocimientos sistemáticos y crecientes acerca de Oriente que fueron reforzados por el choque colonial [y] el otro elemento que marcó estas relaciones fue que Europa mantuvo siempre

⁸⁸⁹ Sobre los vínculos culturales entre Oriente y Occidente, ver “El Occidente se vuelve hacia el Oriente al final de la historia”, de Octavio Paz, en *VVAA: Fin de siglo. Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*, México, Mac Graw Hill, 1996.

⁸⁹⁰ Edward Said: *Orientalismo* (1ed. 1997) Debate, Barcelona, 2002, p. 58. Esta es una de las obras teóricas fundamentales para un abordaje profundo de las diferentes imágenes que sobre el Oriente se han planteado en el ámbito de la cultura occidental.

una posición de fuerza, por no decir de dominio”⁸⁹¹, con respecto a Oriente. Se constata en la obra de Said la diferenciación habitual preestablecida entre el “nosotros” occidental, referido como lo familiar, lo conocido, y el “ellos” oriental, señalado como lo extraño, diferente y distante, racional y geográficamente. Texto profundamente político, *Orientalismo* demuestra cómo la visión occidental de Oriente ha estado definida por la certeza de la diferencia extrema y la voluntad de “controlar, dominar y gobernar a lo otro”⁸⁹². Profundizando en la fase inicial de esta relación, se encuentra que el comienzo del estudio sistemático de Oriente ocurre en 1312, con el establecimiento de las cátedras de árabe, griego, hebreo y siríaco en París, Oxford, Bolonia, Aviñón y Salamanca. Estas investigaciones primeras, sobre todo de manuscritos y textos, enfatizaban “el período clásico de la lengua o de la sociedad que estudiaban”⁸⁹³, excluyendo el Oriente moderno o contemporáneo, lo que condujo a una recepción mitificadora y deformante de lo oriental, como se puede notar en “obras de Hugo, Goethe, Nerval, Flaubert, Fitzgerald y otros. [...] en este género de obras inevitablemente aparece siempre una mitología fluctuante de oriente”⁸⁹⁴. Se constituye así toda una serie de inferencias, prejuicios y presuposiciones arbitrarias y parciales sobre el amplio ámbito de Oriente.

Dicho acercamiento, aclara Said, estuvo definido por dos impulsos, el del menosprecio hacia lo familiar y el del placer o miedo hacia la novedad, por lo que la especialización en Oriente se construyó sobre la

⁸⁹¹ *Ibíd.* p. 68.

⁸⁹² *Ibíd.* p. 78.

⁸⁹³ *Ibíd.* p. 84.

⁸⁹⁴ *Ibíd.* p. 85.

conversión de Oriente en algo conocido y la consecuente disminución del temor hacia él, pero por medio de la transformación de Oriente en algo parecido a Occidente, aceptando “que tuvieron sus grandes momentos en el pasado, pero [que] su utilidad en el mundo moderno se debe a que los imperios poderosos y modernos les han sacado de la miseria y del declive y les han convertido en habitantes readaptados de colonias productivas”⁸⁹⁵, por mucho tiempo esta va a ser la idea del Oriente predominante en Occidente. Sin embargo, el ángulo desde el cual se expresará el cúmulo de literatura, esencialmente clásica, que de la India, China, Japón y Persia se verifica en la poesía de Gustavo Pereira, tiene más que ver con esa búsqueda poética de referentes procedentes de otras latitudes y su recepción de Oriente estará delimitada por el manejo textual de una poesía distante en el espacio y en el tiempo. Pero dichas lecturas o influencias no están revestidas de la connotación colonialista o distanciadora habitual del discurso orientalista occidental, y sí por un elemento designado por Said como esencial para la conformación del orientalismo moderno: la identificación por simpatía. Se observa en el discurso de Pereira una voluntad de aprehensión y reescritura de la poesía oriental, así como también una percepción por afinidad de muchos de estos autores, algunos de los cuales defendieron valores de justicia social que se conectan con las ideas expresadas por el venezolano de compromiso con la realidad en su escritura. No obstante, a ratos su reescritura da cuenta de la analogía con el pensamiento occidental, como

⁸⁹⁵ *Ibíd.* p. 62.

mecanismo de legitimación y valorización, también utilizado por Eugenio Montejo en algunos textos de sus heterónimos.

Los rastros de la poesía oriental abundan en los libros de Gustavo Pereira, tanto los poéticos como los ensayísticos, aunque específicamente la poesía delimitada como de la cuarta y última etapa es la que desarrolla ideas e imágenes sobre el vasto y rico ámbito de la literatura clásica oriental⁸⁹⁶. Este saber diverso ha creado dentro de su obra un espacio y un modo de nombrar que lo marca hasta la producción de una forma poética propia, el somari, que condensa el aprendizaje de estas culturas, su inserción e irrigación dentro de su proceso literario personal. Sobre las circunstancias de este acercamiento a Oriente, Pereira afirma que es en los años sesenta cuando se cruza en su horizonte intelectual este vasto saber, pues es cuando tiene posibilidad de apropiarse de:

“Unos alimentos terrestres mucho más amplios, ahí es el descubrimiento de la gran poesía de Asia, por ejemplo los poetas de la Dinastía Tang china, los viejos poetas de la India como Kalidasa, los poetas clásicos árabes, poetas persas como Omar Kayyam, fue realmente una absorción de la poesía universal a la que tuvimos acceso en esos años⁸⁹⁷.”

⁸⁹⁶ Entre los autores que en Hispanoamérica revelan el poderoso influjo de la literatura oriental, específicamente japonesa y china, se cuentan los mexicanos José Juan Tablada (1871-1945) y Octavio Paz (1914-1998), y en el caso de Venezuela, es muy patente la filosofía Zen y el budismo en la poesía y el discurso ensayístico de Rafael Cadenas. El primero, luego de un viaje de tres meses al Japón crea una poesía inspirada en los haikus o haikai de la poesía Zen, como se puede observar en sus libros *Un día...poemas sintéticos* (1919) y *Li-Po y otros poemas* (1920), Octavio Paz, por su parte, revela entre sus lecturas orientales, textos hindúes, chinos y japoneses, como se constata en sus obras *Chuan-Tzu* (1957), *Vislumbres de la india* (1995) y *Sendas de Oku* (1991). Rafael Cadenas revela estas lecturas en sus libros *Falsas maniobras* (1966), *Intemperie* (1977), *Memorial* (1977) y *Amante* (1983).

⁸⁹⁷ Véase Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, p. 566.

Cinco líneas de literatura oriental concretamente se localizan en la obra del venezolano: la de poesía clásica china, la de poesía japonesa, la de poesía árabe, la de poesía persa y la de poesía hindú.

En el libro *La niebla antigua y amarilla, notas sobre poesía clásica china*, (1988), el poeta se sumerge en esta escritura milenaria que encuentra semejante a “algunos cantos de nuestra antigüedad aborigen”⁸⁹⁸. No es casual que el prólogo al libro se designe bajo el título de “deberes”, pues plantea que son tal vez estas:

Las primeras muestras de poesía comprometida de que tengamos noticia [pues] aunque en el principio fueron conjuros, cantos rituales, primitivas manifestaciones de afirmación o duda ante lo prodigioso. Después con los años, el arraigo de las desigualdades trajo la protesta velada o el grito armado contra la injusticia⁸⁹⁹.

Desde la perspectiva planteada, es deber de la poesía cantar las diferencias, las desigualdades, las injusticias, como ya en su momento lo cantaron los remotos poetas clásicos chinos. Teniendo como base *El libro de los cantos*, que es la primera antología de poesía china conocida (escritos antes del siglo VI a.c.), el autor en sus notas se detiene en unos pocos nombres de los que brevemente pincela historia y escritura. Cada uno de los poetas es leído desde su singularidad, pero el hilo conector entre ellos es el ángulo de protesta social en el que todos coinciden. Se comenta así a Chu Yuan (340-278 a.c.), que según Guojian Chen, es el “primer poeta chino importante [pues] antes de él todos los poemas eran anónimos”⁹⁰⁰, quien fue funcionario del Rey Chu, y desterrado al chocar

⁸⁹⁸ Gustavo Pereira: *La niebla antigua y amarilla, notas sobre poesía clásica china*, Maracay, La espada rota, 1988, p. 5.

⁸⁹⁹ *Ibíd.* p. 5.

⁹⁰⁰ Guojian Chen: *Poesía Clásica China*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 95.

contra las fuerzas conservadoras de la nobleza, por lo que es enviado a tierras salvajes lejanas, desde las que escribe sus poemas. Gustavo Pereira enfatiza que sus búsquedas como funcionario fueron: “trazar planes de reformas, proponer alianzas con otros Estados para mitigar el peligro de Ching y elaborar leyes que hiciesen menos duras las miserias del pueblo”⁹⁰¹; su poema más conocido es el “Li sao” o “El caído en desgracia”. De la Dinastía Tang⁹⁰² alude a Tu Fu (712-770) y a Li Po (701-762), el primero llevó una vida de estrecheces y pobreza, y apunta Pereira que “En la China actual [...] es recordado como [...] un gran poeta erudito que condenó las miserias padecidas por el pueblo y cantó al porvenir justiciero”⁹⁰³, hace referencia a la amistad que unía a ambos escritores, y señala a Li Po como uno de los más importantes cantores del periodo clásico, en quien Tu Fu admira “su espíritu libre y despreocupado”⁹⁰⁴. El otro poeta chino en el que se detiene es Tao Yuanming (365-427), del periodo Wei, Jin, Sur y Norte, escritor que ejercerá gran influjo sobre los poetas del Tang. Se apodaba a sí mismo “el caballero de los cinco sauces”, y dejó su trabajo de funcionario para volver a trabajar como granjero en las tierras de su infancia. De él dice

⁹⁰¹ Gustavo Pereira: *La niebla antigua y amarilla*, op. cit, p.9.

⁹⁰² Señala Chen que el Periodo Tang, comprendido entre 618 y 907 y su dinastía es la más próspera y la más poderosa de la historia china, pues fue la época en que se reunificó al país, se promueve la producción agrícola, se construyen obras hidráulicas, “se crean y mejoran los sistemas de comunicación y transporte, se incrementan las relaciones con el extranjero y junto a la pujanza económica vino la prosperidad cultural y la tolerancia religiosa”, en *Poesía Clásica China*, op. cit. p. 24. Para más información véanse los libros de Kanru, Lu: *Breve historia de la literatura clásica china*, Beijin, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1986 ,de Feng Yuan Chun: *Breve historia de la literatura clásica china*, Buenos Aires, Juárez Editor, 1969 y de Odile Kaltenmark Ghequier: *La literatura china*, Barcelona, Salvat Editores, 1952.

⁹⁰³ Gustavo Pereira. *La niebla antigua y amarilla*, op. cit. p. 23.

⁹⁰⁴ *Ibíd.* p. 27.

Pereira que “prefirió el retiro labriego, la convivencia con campesinos y la gente sencilla”⁹⁰⁵.

El grupo de poetas escogido responde a la óptica de la poesía comprometida, en la que todos coinciden, y sólo Li Po se distancia del conjunto por su poesía de corte más hedonista. Este breve libro de notas que es *La niebla antigua y amarilla* define analogías, correspondencias entre el venezolano y los poetas chinos antes señalados, pero en su poesía pueden rastrearse las huellas concretas de Li Po y de Tu Fu. En *Escrito de salvaje* (1992), se recoge el poema “Con Li Po en el Festival de la Luna de Octubre”, texto en prosa que enuncia:

Con el correr del tiempo los Emperadores chinos, antaño poderosísimos príncipes, bajaron al fondo de la historia y fueron pasto del olvido. Porque temieron conocer el rostro de la verdadera soledad, se hicieron enterrar con sus ejércitos y sus sirvientes, pero todo fue inútil. [...]

Una escultura de jade, un farol palaciego orlado en oro, una taza de marfil, un bajorrelieve con dragones, la cabeza de un Buda o un fénix de bronce sobrevivieron sin embargo al polvo y a las sombras, como Li Po al olvido. Ebrio de vino y poesía, irremediable como la mañana él emerge de la página del libro como otrora de las aguas del lago Tung-t'ing, alza su copa rebosada y nos convoca al Festival de la luna de Octubre.

¿Recuerdas cómo en Lo-yang hace tiempo

Tung Tsao-ch'in nos hizo una torre para ir a beber

al sur del puente de T'ien-ching?

Con oro amarillo y trozos de blanco jade compramos canciones
[y risas]

y ebrios meses y meses

nos burlamos de reyes y príncipes.⁹⁰⁶

El texto establece un contraste entre el olvido que el tiempo otorga a los otrora poderosos emperadores y príncipes chinos, y la inmortalidad y permanencia de un conjunto azaroso de objetos de las esplendorosas y

⁹⁰⁵ *Ibíd.* p. 16.

⁹⁰⁶ Gustavo Pereira: *Escrito de salvaje*, op. cit. p. 37.

sucesivas épocas pasadas, junto a los cuales se encuentran la palabra y la figura del poeta Li Po: “Ebrio de vino y poesía, irremediable como la mañana, él emerge de la / página del libro”; el autor realiza la operación de insertar al sujeto poético en la temporalidad del poeta chino: “¿Recuerdas cómo en Lo Yang hace tiempo / Tung Tsao Ch’in nos hizo una torre para ir a beber al sur del puente de T’ien-ching?”, respondiendo así a la invitación que desde sus páginas le hace el inmortal: “alza su copa rebosada y nos convoca al Festival/ de la luna de Octubre”; este yo poético se une a Li Po para burlarse juntos “de reyes y príncipes”, gesto éste de desprecio a los poderosos en el que se conectan ambos cantores, diluyendo, por la escritura, las barreras espacio-temporales⁹⁰⁷.

La imagen de Tu Fu es recuperada en *Poesía de bolsillo*, en la que el poema “Para un retrato de Tu Fu”, representa y revive la figura del antiguo y doliente cantor:

Porque no conocí ni	pude oír tu sombra
si no el tímido andar de	tus sandalias entre el
eco de las ramas de	los lejanos pinos
	que
	cobija-
	ron tu po-
	breza en las
	frías noches
	[...]
	Te imagino
	en este rincón de mi libreta como un
	viejo y pobre desdentado sin sombrero
	[...]
	mientras la hogueras de la guerra y la desesperación
	de la desventura oprimen su pecho que apenas tiene fuer-
	zas para cantar Cantar como se debe Como se tiene que
	cantar

⁹⁰⁷ Una obra que recorre el mundo antiguo chino a través de sus costumbres sexuales, pero que proporciona también abundante información cultural, política y social es el de R.H. Van Gulik: *La vida sexual en la antigua China*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

[...]
De tus largos cabellos grises
quedan apenas hojas secas en
tu barba Los otros se solta-
ron tras las desolaciones
del exilio tras las mu-
chachas que ya no te
verán sino después
cuando el barco
de la muerte
deje tu peque-
ño cuerpo
frío en
brazos
de la in-
mor-
tali-
dad.⁹⁰⁸

Formalmente el poema configura una imagen, una forma visual urdida de palabras, compuesta por la historia de Tu Fu, y nuevamente, como en el poema anterior sobre Li Po, se trazan vínculos con el lector y sujeto poético que lo va imaginando desde los versos: “porque no conocí ni pude oír tu sombra / sino el tímido andar de tus sandalias, entre el / eco de las ramas de los lejanos pinos”, “te imagino / en este rincón de mi libreta como un / viejo y pobre desdentado sin sombrero”; el texto va conformando la faz histórica de Tu Fu, sus percances, su tiempo, su poesía, su canto: “mientras la hogueras de la guerra y la desesperación / de la desventura oprimen su pecho que apenas tiene fuerzas para cantar Cantar como se debe Como se tiene que cantar”; no es gratuita la alusión en estos últimos versos al canto como deber, considerando la visión imperante en Pereira de poesía como deber, como acto que manifiesta la injusticia, entre otras misiones. Finaliza el texto, al igual que el de Li Po,

⁹⁰⁸ Gustavo Pereira: *Poesía de bolsillo*, op. cit. p. 129.

con la referencia a la inmortalidad de los autores: “cuando el barco / de la muerte/ deje tu peque/ ño cuerpo/ frío en / brazos/ de la in/ mor/ tali/ dad”. Por otro lado, pero no de menor importancia, la forma visual como está estructurado el poema habla de la experiencia pictórica de Pereira, pero también de los experimentalismos formales de las designadas por Yurkievich, primera y segunda vanguardia latinoamericana⁹⁰⁹. Así, la geometría añadirá una nueva significación al relato poético.

La poesía china es una de las más antiguas y prolíficas del mundo, sus primeros textos se remontan al siglo IX a.c., como bien afirma Guojian Chen: “Hay una gran popularización de la poesía en la población, sobre todo, en las Dinastías Tang, Song y Qin, además desde 684 la composición poética se incluyó en las oposiciones oficiales para optar a un puesto de funcionario”⁹¹⁰. La poesía clásica está delimitada entre el siglo XV a.c. y 1911, y tiene dos estilos, el shi, que es la poesía propiamente dicha, y el ci o los poemas cantados.

Pereira se identifica con el canto social de estos autores, con su sensibilidad para condolerse de la suerte de los pobres y el desprecio a los ricos y poderosos. También conecta en la visión de la fugacidad del

⁹⁰⁹ La poesía experimental se desarrolla en Latinoamérica desde la primera mitad del siglo XX, dos casos referenciales son José Juan Tablada y Vicente Huidobro. El primero elabora una obra de gran ludismo, fundada en los caligramas de Apollinaire, pero que él designará como “poemas ideográficos”, apunta Juan Calzadilla que su libro “*Li-Po y otros poemas* se inscribe [...] en la tendencia ludicista de la poesía de vanguardia, dentro de la cual el manejo de la síntesis verbal, la consición del sentido y el uso expresivo y dinámico del espacio, en el cual la escritura se organiza plásticamente, son valores comunes a las poéticas más representativas de la preguerra europea”, en el prólogo a José Juan Tablada: *Poesía experimental*, Caracas, Ministerio de la Cultura, Fundación El perro y La rana, 2006, p. XVII. A Huidobro lo señala Yurkievich como nuestro primer vanguardista, y le destaca la aplicación de recursos ideográficos, así como la influencia del cubismo y del dadaísmo. En Saúl Yurkievich: *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

⁹¹⁰ Guojian Chen: *poesía clásica china*, op. cit. p. 13.

tiempo, manifestada en muchos de estos versos, junto al afecto por los amigos, el amor hacia la naturaleza y su manera sintética y pictórica de expresar.

La corriente filosófica y de pensamiento que impera en Li Po y Tu Fu es el taoísmo, movimiento religioso que hace su aparición en China en la época de los “Reinos combatientes” (403-221 a. c.), y viene a sustituir la sencilla fe patriarcal en el Dios Shang Ti. El tratado sobre el tao, *Tao te ching*, es atribuido a Lao Tse, pero el término tao, en sí mismo, no es de fácil ni simple conceptualización. Carmelo Elorduy lo describe como el “autor de los seres, su razón, su verdad y su vida”⁹¹¹, apuntando, a su vez, que tanto Lao Tse y Chuang Tzu “señalan el misterio de su trascendencia, pero se detienen respetuosamente en el umbral”⁹¹². Intencionalmente, la palabra “tao” alude a un sentido informe, poco asible, amplio, del que se muestran cualidades más que definiciones. Se afirma que Lao Tse fue contemporáneo y algo mayor que Confucio, y Chuang Tzu en su obra *Nan hva ching* “cuenta muchas anécdotas en las que hace a Confucio discípulo sumiso y admirador de Lao Tse”⁹¹³, según Elorduy, con la intención de “decir, implícitamente, que el taoísmo comenzaba allí donde el confucianismo había acabado”⁹¹⁴. Por ello ambas corrientes filosóficas son contrarias.

En la literatura de Gustavo Pereira el tao se enuncia diluido entre las líneas de sus somaris, que, por momentos se zambullen en los

⁹¹¹ Lao Tse /Chuang Tzu: *Dos grandes maestros del Taoísmo*, Edición preparada por Carmelo Elorduy, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 13.

⁹¹² *Ibíd.* p. 13.

⁹¹³ *Ibíd.* p. 168.

⁹¹⁴ *Ibíd.* p. 168.

misterios de este camino hacia la verdad. En *Poesía de bolsillo* (2002), se encuentra el “Somari de las aguas del tao”:

Gota de agua del Tao mientras la voz lenta canta
al son de un metal desconocido

Agua mansa del Tao mientras la vida pasa
y yo veo en el fondo del pozo de mí mismo en vano.⁹¹⁵

Como filosofía del vacío y de la inacción⁹¹⁶, de la búsqueda interior de la verdad y de la unión de los opuestos⁹¹⁷, el Taoísmo indaga desde la pasividad. Por ello, el somari que Pereira genera sobre el Tao, está construido desde una aproximación, desde asedios a su naturaleza esquiva y escurridiza: la imagen del agua resulta acertada por sus cualidades de ser materia pero inapresable: “Gota de agua del Tao”. La presencia de la música, del canto, produce una atmósfera de silencios y contrastes, de ritmos pausados, contenidos: “la voz lenta canta al son de un metal desconocido”. A partir de la inmovilidad propugnada por el Taoísmo, el sujeto poético intenta encontrar su camino, su verdad: “Agua mansa del Tao mientras la vida pasa / y yo veo en el fondo de mí mismo en vano”, pero inútilmente. La alternativa taoísta de la contención, del control sobre uno mismo, de la aceptación y vinculación armoniosa con lo que nos rodea: “el cielo y la tierra han nacido conmigo y todos los seres son una cosa conmigo”⁹¹⁸, conllevan una distancia considerable con las

⁹¹⁵ Gustavo Pereira: *Poesía de bolsillo*, *op. cit.* p. 127.

⁹¹⁶ En el *Tao Te Ching* Lao Tse apunta que “Su vacío es para el Tao su eficacia” y “el hombre perfecto se aplica a la tarea de no hacer nada y de enseñar callando”, en Lao Tse y Chuang Tzu, *Dos grandes maestros del Taoísmo*, *op. cit.* p. 103.

⁹¹⁷ En un relato de Chuang Tzu se dice que los Taoístas “A las cosas diferentes [...] las juntan en la *Unidad*”, *Ibíd.* p. 337.

⁹¹⁸ *Ibíd.* p. 197.

religiones occidentales, mayoritariamente el catolicismo, que es una religión de la culpa y el pecado, conceptos éstos ajenos al Taoísmo.

El interés por la literatura japonesa⁹¹⁹ que se constata en la poesía de Gustavo Pereira, remite puntualmente a la obra de Matsuo Basho (1644-1694). Le toca al escritor asistir al surgimiento de una nueva clase urbana que impone en Japón “un nuevo estilo de vida, más libre y espontáneo, menos formal y aristocrático”⁹²⁰. Como bien destaca Octavio Paz en la introducción al libro de viajes *Sendas de Oku*, “una burguesía próspera y refinada protege y fomenta los placeres del cuerpo y del espíritu”⁹²¹. Pero la poesía forjada por Basho contrastará con esta circunstancia: “ante ese mundo vertiginoso y colorido, el haikú de Basho es un círculo de silencio y recogimiento”⁹²². Acogido bajo la religiosidad del Budismo Zen, que postula la búsqueda de la iluminación a través de la percepción de la irrealidad del yo, Basho hace de sus versos ejercicios de meditación, que aspiran a despertar del sueño de la vida para alcanzar la liberación definitiva. Apunta Paz que “aunque las buenas obras, la compasión y otras virtudes forman parte de la ética budista, lo esencial consiste en los ejercicios de meditación y contemplación”⁹²³; resulta ésta una corriente filosófica cercana al taoísmo (están vinculadas), por intentar la búsqueda de la iluminación por medio del uso de las paradojas: los

⁹¹⁹ Una obra referencial que ubica acertadamente en el proceso de la poesía Japonesa Clásica es el de Fujiwara Teika: *El hyaku-nin isshu, cien poemas de cien poetas*, Caracas, Angria, 2001, debido al extenso y detallado estudio preliminar que realiza Douglas Palma. También es valioso el texto *Haiku de las estaciones, antología de la poesía zen*, cuya selección y versión en castellano está a cargo de Alberto Manzano y Tsutomu Takagi, Barcelona, Visión, 1985.

⁹²⁰ Matsuo Basho: *Sendas de Oku*, Barcelona, Barral, 1970, p. 35.

⁹²¹ *Ibíd.* pp. 35-36.

⁹²² *Ibíd.* p. 36.

⁹²³ *Ibíd.* p. 40.

maestros enseñan a sus discípulos valiéndose de relatos absurdos y sin sentido, que tienen la finalidad de romper la lógica para acceder a nuevas significaciones. Pero estos sentidos no son expresables verbalmente, “apenas el humor, la poesía o la imagen pueden hacernos vislumbrar en qué consiste la nueva visión”⁹²⁴.

Para Octavio Paz hay dos momentos claves de recepción de la cultura Oriental en Occidente: uno, iniciado en Francia a finales del siglo XIX, genera “el ‘imaginism’ de los poetas angloamericanos”⁹²⁵, y el segundo ubicado a mediados del siglo XX, menos estético, y más moral y religioso, porque “no sólo nos apasionan las formas artísticas japonesas sino las corrientes religiosas, filosóficas o intelectuales de que son expresión, en especial el budismo”⁹²⁶. Pero, fundamentalmente, la aproximación a la cultura japonesa muestra la exploración de “otro estilo de vida, otra visión del mundo”⁹²⁷. El acercamiento de Pereira a los poetas de Japón coincide con su absorción de un gran conjunto de autores procedentes de Asia, y la inmersión en estas escrituras abundantes, nuevas y profundas, se verifican en libros como *Vivir contra morir* (1988), donde el influjo de Basho genera el poema “Variante de Basho”:

Canta la cigarra
Estalla el día⁹²⁸

Siguiendo los preceptos formales del haikú, el autor estructura su poema en dos partes: “una es descriptiva y casi enunciativa; la otra

⁹²⁴ *Ibíd.* p. 41.

⁹²⁵ *Ibíd.* p. 9.

⁹²⁶ *Ibíd.* p. 9.

⁹²⁷ *Ibíd.* p. 10.

⁹²⁸ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir, op. cit.* p. 57.

inesperada”⁹²⁹. La mezcla de contrastes logra el impacto poético, pues “el pequeño haikú es un mundo de resonancias, ecos y correspondencias”⁹³⁰, y en sus escasas dimensiones produce la súbita imagen del canto de la cigarra. En esta iniciación que implica “perdernos en lo cotidiano para encontrar lo maravilloso”⁹³¹, el autor propone penetrar los instantes diminutos y sonoros de la naturaleza para percibir su grandeza y belleza, su incidencia en lo que lo rodea. La poesía de Basho funciona dentro de la obra de Pereira como una senda de indagaciones formales y filosóficas, que le permiten establecer nuevas conexiones con el mundo que lo rodea: natural, humano, social. Destaca Octavio Paz, la poderosa corriente filosófica opuesta a la visión occidental que sostiene la poesía del japonés:

Al leer a Basho, nuestra sonrisa es de comprensión y [...] piedad. No la piedad cristiana sino ese sentimiento de universal simpatía con todo lo que existe, esa fraternidad en la impermanencia con hombres, animales, plantas, que es lo mejor que nos ha dejado el budismo. Para Basho la poesía es un camino hacia una suerte de beatitud instantánea y que no excluye la ironía ni significa cerrar los ojos ante el mundo y sus horrores⁹³².

En este impulso de armonía con el todo, no se deja de lado el mundo y sus infamias, por lo que son movimientos creadores en los que se vinculan ambas obras, pues al igual que para Basho el “haikú no sólo es poesía escrita [...] sino poesía vivida”⁹³³, para Pereira el poema es acción, acto de conciencia, gesto ante la realidad que procede de vivirla

⁹²⁹ Matsuo Basho: *Sendas de Oku*, op. cit. p. 45.

⁹³⁰ *Ibíd.* p. 46.

⁹³¹ *Ibíd.* p. 49.

⁹³² *Ibíd.* p. 14.

⁹³³ *Ibíd.* p. 14.

intensa y dolorosamente, y que se mezcla en el verso estrechamente con ella.

La literatura de Omar Khayyám incide en la poesía del venezolano desde el espíritu que impregna al *Rubaiyat*: las dudas, la desesperación por la fugacidad del hombre, el amor por el vino, los placeres, el instante, la incredulidad ante cualquier forma de trascendencia, el descreimiento religioso y racional. Khayyám nace en Nisapur, no se sabe con certeza si en 1040 o en 1062, y muere en Persia a los 85 años. Matemático y astrónomo, practica la medicina, escribe sobre alquimia y metafísica, construye fortificaciones y conoce la lengua y la filosofía griega. Luego, descrea de todo saber científico (así lo mostrará en sus poesías⁹³⁴), y se dedicará a escribir sus versos y a dejarlos sin ningún orden ni fin, en los lugares por donde pasa. Es considerado uno de los mayores rapsodas de Oriente y “el más grande sabio de su tiempo”⁹³⁵. En 1850 su obra es conocida en el mundo occidental por las traducciones que el irlandés Edward Fitzgerald, Cónsul entonces de Inglaterra en Irán, hace del *Rubaiyat*. Christovam de Camargo lo describe acertadamente como un “desencantado amante de la vida”⁹³⁶, frase que a primera vista puede resultar paradójica, pero que, bien entendida, supone una actitud de descreimiento y a la vez de apego por la vida terrenal, apego éste, aumentado, acrecentado por la conciencia de su caducidad, de su brevedad.

⁹³⁴ El persa en el *Rubaiyat* 12 afirma “Aquellos que se esclavizan / a los axiomas de la ciencia / y se dejan guiar por la razón, / proceden como si intentasen / extraer leche de un toro”, en Omar Khayyám: *Las rubaiatas*, Losada, Buenos Aires, 1961, p. 39.

⁹³⁵ Omar Khayyám: *Las rubaiatas*, *op. cit.* p. 9.

⁹³⁶ *Ibíd.* p. 13.

En la escritura de Gustavo Pereira la figura de Omar Kayyám emerge lúdicamente, pues se juega poéticamente con algunos de sus temas recurrentes, pero a éstas posiciones o actitudes vitales se les suman las propias del autor. Como en las anteriores recepciones de poesía oriental, acá también el sujeto poético enuncia en plural:

EPÍSTOLA APÓCRIFA DE OMAR JAYYAM AL IMÁN DE
NISHAPUR

Los poetas no somos inmutables Amamos
la impura carne
y su licor eterno
No erigimos mezquitas ni verdades

Nada estatuímos
pero morir nos tiene sin cuidado
A nadie despreciamos
excepto a los indignos
(llamados mamacallos)
Por lo demás somos más bien heréticos
y esta sola virtud nos justifica.⁹³⁷

Los versos construyen, en plural, la distancia entre el que escribe poemas y los otros, mostrados éstos otros desde la negación o el cuestionamiento hacia los que “erigen mezquitas [y] verdades”; el poeta, por contraste, será el que se coloca al margen, el que ama “la impura carne”. Su intervención, al estilo de Khayyám⁹³⁸, reproduce con bastante legitimidad el estilo del persa: prosaico, directo, pero en la referencia a “los indignos” agrega el humorístico enunciado “llamados mamacallos”⁹³⁹,

⁹³⁷ Gustavo Pereira: *Cuaderno terrestre*, op. cit. p. 55.

⁹³⁸ Un trabajo valioso sobre la poesía de Khayyam lo constituye el de Raúl Ruiz: *El jardín de Omar Kheyam*. Caracas, La espada rota, 1990.

⁹³⁹ Así se designa en Venezuela, popularmente, a los que se deshacen en elogios ante otros por obtener algún beneficio. Es un término de uso coloquial que, aunque no aparece reflejado en ningún Diccionario de venezolanismos, encuentra sentidos análogos en las palabras “Chupamedias: persona que se esfuerza por agradar a alguien por conveniencia” y “Jalabola: persona que adula

que, señalado entre paréntesis y comillas, destaca su carácter de apéndice, de variación libre, y se cuela entre líneas la sonrisa burlona de Pereira conectando con Khayyám. Pero en las últimas líneas, de alguna forma, se justifica ese desvío y rechazo habituales de los poetas hacia las convenciones, su hieratismo que es su virtud, el deslindarse de lo comúnmente aceptado y abrigar ideas que se ubican en los linderos de lo socialmente aceptado.

Khayyám es una madriguera, un espacio por el que Pereira sigue líneas de fuga fuera de Occidente, de su razón, de sus significados. Aquí la figura nómada y a contracorriente del persa, posibilita el trazado de otras líneas significantes, propias del Oriente; bajo la máscara de Khayyám, Pereira puede cantar el paso del tiempo, desde los tonos del antiguo poeta, desde sus frases lanzadas al desgaire desde las tabernas y los vinos:

Gota de agua que cae jardín que se marchita nada
significó
la ilusión de este mundo El desierto y
las fuentes se buscan en las sombras Por las
calles de piedra las
arenas recobran sus arenas
[...]
¿Me llamo Omar o me llamo Razón Insurrecta?⁹⁴⁰

Como materias que encuentran la realización en el final, el enmascarado Khayyám-Pereira muestra imágenes de destrucción, de dinamismo: “Gota de agua que cae jardín que se marchita”, es un verso que se articula desde una sintaxis disconexa y fragmentaria, sin signos

continua y persistentemente para obtener sus fines”, en Rocío Núñez y Francisco Javier Pérez: *Diccionario del habla actual de Venezuela, op. cit.* pp. 176 y 283.

⁹⁴⁰ Gustavo Pereira: *Sentimentario, op. cit.* p. 38.

de puntuación, lo cual crea una forma poética flotante, abierta, para enunciar el desencanto: “nada / significó / la ilusión de este mundo”. La fusión de los opuestos, su complementariedad, apunta a misterios universales, a designios de cosmos, como movimiento desintegrador: “El desierto y / las fuentes se buscan en las sombras por las / calles de piedra las / arenas recobran sus arenas”; y el verso que delimita el margen de la rebeldía, de la ruptura, de la desviación, sería aquel en el que el nombre del persa se suplanta por uno de sus sellos ideológicos, por una de sus huellas más preponderantes: “¿Me llamo Omar o me llamo Razón Insurrecta?”; colocados en mayúscula, resaltados, los epítetos sustituyen con mayor fuerza lo que identifica al rapsoda, lo que lo designa más que su nombre, su carácter de hombre separado de la razón, alejado y en pugna con sus preceptos.

La presencia de la literatura hindú se observa en la elaboración de textos en los que se escribe a la manera de los sabios hindúes y utilizando sus figuras fundamentales, así como en relatos que intentan mostrar las formas y contenidos de estos saberes. En *Escrito de Salvaje* (nuevamente el “otro”, es asumido y señalado por Occidente como lo diferente, y el bárbaro, el inferior, es incorporado por el autor dentro de este conjunto de pensamiento que trasciende y se distancia del occidental), dos “Bodhidharmas” revelan el proceso retórico para alcanzar el conocimiento, la verdad, de los hinduistas:

Bodhidharma I

Preguntó un monje a su maestro “¿qué sentido tiene que el Bodhidharma venga del oeste?”, queriendo significar “¿Qué es la verdad?”

El maestro contestó: “El caracol que se sube a un palo”

El día anterior, a otro, le había respondido: “la rana lame el humo de las cigüeñas”.⁹⁴¹

Este modo de buscar la verdad por medio de enunciados aparentemente absurdos y enigmáticos intentan producir una reformulación de los esquemas de pensamiento habituales, para conseguir una ruptura con la lógica convencional y acceder a otros caminos de sabiduría, desde lo aleatorio o indirecto. Siendo las orientales literaturas muy vinculadas a sistemas religiosos, (como también gran parte de la literatura occidental), en este caso, los textos clásicos de hinduistas y budistas, muestran sus verdades a través de libros como el *Mahabharata*⁹⁴², y el extracto más conocido de este texto en Occidente, el *Bhagavad Gita*⁹⁴³, así como las ya nombradas por el autor obras de Kalidasa⁹⁴⁴. Toda esta literatura subyace a la reelaboración libre realizada por Gustavo Pereira, que busca enunciar desde los preceptos budistas como la “Dukkha”, que significa dolor:

DUKKHA

⁹⁴¹ Gustavo Pereira: *Escrito de salvaje*, op. cit. p. 25

⁹⁴² Gran poema épico del hinduismo, elaborado probablemente en torno al 600 a.c., consta de dieciocho cantos o parvas que contienen unos doscientos mil versos y revela la línea esencial de la investigación upanisádica, que es la unidad del ser del hombre (atman) con el ser absoluto (Brahman). Para más información véase de Khode, Teresa: *La india literaria: Mahabarata. Bagavad gita, los vedas*. México, Editorial Porrúa, 1974.

⁹⁴³ El *Bhagavad Gita* corresponde a los versos del 25 al 42 del sexto libro, Bishma parva, del *Mahabharata*, “la historia que se narra en este inmenso poema se desarrolló en el reino de Hastinapura, junto al Ganges, el principal reino de la antigua Barata. Contiene las luchas de los príncipes kurus [para] gobernar tan preciado trono”, y “se ha dicho que en sus setecientos versos se sintetizan las principales filosofías y doctrinas religiosas nacidas de los Vedas, el conjunto de escrituras hindúes” en *Bhagavad Gita*, Trotta, Madrid, 1997, edición de Consuelo Martín, pp. 12-10

⁹⁴⁴ Kalidasa fue un renombrado poeta indio, que vivió en Ujjayani, “formando parte de la corte de los reyes Kumaragupta I y Skandagupta, aproximadamente entre los años 390 y 460”, en Kalidasa, *Kumarasambhava*, edición de José Virgilio García Trabazo, Akal, Madrid, 2003, p. 11, dejó dos dramas, dos poemas lírico descriptivos y dos poemas épicos.

Cuerpo cantó y bailó para él hasta que exhausta desapareció, fundida finalmente en la imagen venerada.⁹⁴⁶

El texto muestra la ruta de la comunión hinduista al señalar, que es por medio del “Conocimiento de la Verdad”, que se puede unir el todo con la parte. La figura de Krishna representa simbólicamente el espacio ilimitado del universo, pero en el caso de *Bhagavad Gita*, asume la forma de un sabio que orienta al guerrero Arjuna sobre los misterios de la Verdad: así se afirma que “Krishna no es el héroe de la épica, es un sabio, sencillo en su actuar”⁹⁴⁷. En el relato narrado en prosa poética de Pereira, se revela sintéticamente el proceso para llegar a la deseada unión con lo divino, a través del “maestro divino” que inicia a Mira Bai en el “Conocimiento de la Verdad”, y, finalmente, la conduce a la posibilidad de fundirse con “la imagen venerada”.

Cada una de estas apropiaciones de la literatura clásica oriental revela en la poesía de Gustavo Pereira la búsqueda de un saber existencial que involucra lo espiritual y lo carnal, lo trascendente y lo terrestre, unas verdades entendidas como más profundas y complejas que las occidentales. De esta manera, en la poesía clásica china encontrará unas figuras y unos valores muy afines con su sensibilidad, en la japonesa unas formas y unos sentidos a través de los cuáles explorar nuevas miradas y relaciones con el universo y con la poesía, a través de la hindú, unas historias en las que el ser humano se conecta por vías enigmáticas con lo divino, con lo absoluto, y en el caso del Persa Khayyám, el vitalismo respecto a los placeres terrestres y el canto a la

⁹⁴⁶ *Ibíd.* p. 28.

⁹⁴⁷ *Bhagavad Gita, op. cit.* p. 16.

vida que se escapa velozmente serán las líneas significantes a partir de las cuales desarrollará textos de homenaje. Cada uno de estos saberes le proporcionará referentes, alusiones, capas de sentido por los que su poesía accederá a nuevos ámbitos de exploración vital y literaria.

2.3. Registros del mar

El mar y sus múltiples y constantes referencialidades señalan en la poesía de Gustavo Pereira un ámbito de amplios registros y significaciones⁹⁴⁸, que dan cuenta, a su vez, de la importancia de este mundo en su proceso vital y escriturario. Desde las primeras enunciaciones de este elemento, en su época más beligerante, tremendista y surreal, hasta las expresiones más contenidas y reflexivas del somari, en las que aparece asociado a la infancia, a lo amoroso y lo mitológico, el mar resulta un espacio proteico, dable de mostrar lo trágico y la paz, el dolor y la plenitud, el amor o la muerte.

Como habitante de la costa oriental venezolana, Pereira, aunque nace en la Isla de Margarita, se establecerá en Puerto la Cruz, específicamente en la región de Lechería, no en vano afirmará: “He

⁹⁴⁸ Un estudio inicial sobre este tema en la poesía de Pereira es mi trabajo: “Líneas de enunciación y significación del paisaje marítimo en la poesía de Gustavo Pereira”, Maylen Sosa, presentado en el *XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana* (UNA, Porlamar, 24-27 de Noviembre de 1999. Memoria. Caracas, Universidad Nacional Abierta, 2000. Sobre el mar en la literatura oriental venezolana de comienzos del siglo XX, véase, de Tito Balza Santaella: “Regreso al mar de Andrés Eloy Blanco”, en *XXIV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana* (LUZ, Maracaibo, 23-27 de noviembre de 1998. Memoria. Maracaibo, Universidad del Zulia, 1999.

pasado en esta costa toda mi vida”⁹⁴⁹. Este paisaje marítimo va a tener una presencia fundamental en su vida y en su obra, por eso en el libro infantil de reciente data *Todos los viajes, todos los faroles*, el autor señalará en tono autobiográfico: “Nací en un pequeño pueblo a orillas de la mar (la mar, en femenino, decían los viejos navegantes de Margarita), he vivido casi toda mi vida en este puerto y todavía sueño con barcos”⁹⁵⁰; no es casual, entonces, el estrecho vínculo que se establecerá entre su poesía y el mar, junto a los diversos elementos de su entorno, pues como bien apunta Pilar González, ya refiriéndose de una manera más general a la significación de esta potencia natural en el imaginario humano: “la mar [...] ha sido un elemento provocador de ensueños y aventuras, a lo largo de los tiempos”⁹⁵¹.

Desde cuatro puntos de vista aparecerá el paisaje marítimo en la poesía de Gustavo Pereira: uno, en la vinculación con un espacio urbano que circunscribe esta obra a la respiración y diversas objetualidades de la ciudad; otro ángulo será el referido a una identidad que es imposible separar de un paisaje marítimo definitorio; una tercera perspectiva manejará la imagen del mar para el desarrollo de reflexiones de talante filosófico, sobre la existencia, la muerte o el tiempo, y el último punto de vista presentará el mar conectado con la experiencia del amor.

El mar que aparece en esta literatura es un mar urbano, ubicado frente a la ciudad, y cercado por constructos de civilización, tales como muelles, puertos y faros. Así lo encontraremos enunciado en el libro *En*

⁹⁴⁹ Entrevista con Gustavo Pereira, Anexo 4, pp. 553.

⁹⁵⁰ Gustavo Pereira: *Todos los viajes Todos los faroles*, Caracas, Fundación Provincial, 2004, p. 1.

⁹⁵¹ Isabel Rodríguez López: *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*, Madrid, Aldebarán, 1999, p. 12.

plena estación, 1965, forjado en un discurso de claras resonancias oníricas y con matices sacrílegos:

LA HERMOSA noche del puerto con olas como
calles blancas sobre las que andan descalzas monjas
la hermosa noche del puerto poseída por el fraile
[...]
La hermosa noche del puerto me duele
tan hondo que con labios morados no alcanzo a
[nombrarla.]⁹⁵²

El puerto es una imagen que se enuncia en el texto para la conformación de una atmósfera de opresión, de tragedia, que se intensifica por los contrastes entre belleza y dolor que se establecen, como la paradoja reiterada por la anáfora, de una naturaleza libre, la de la “hermosa noche del puerto” en oposición al hombre que padece: “La hermosa noche del puerto me duele / tan hondo que con labios morados no alcanzo a nombrarla.” En la misma línea enunciativa se inscribe *Hasta reventar*, libro de la misma época compositiva que el anterior, como se puede observar en “Únicamente sus narices”, en el que se hace referencia a un ahogado:

EL desastre de las embarcaciones en el puerto
con sus altos mástiles traspasados por las sogas.
Nadie a lo lejos pide socorro
los ojos fríos piden la boca fría
miles de ahogados se mueven flotando, únicamente
se ven sus narices⁹⁵³

La escena, que da cuenta de un naufragio, y donde se manejan procedimientos discursivos como el uso de un verso breve, lapidario, contundente, muestra la situación del desastre marino en toda su crudeza, pero desde un lirismo oscuro: “los ojos fríos piden la boca fría”;

⁹⁵² Gustavo Pereira: *En plena estación*, op. cit. p. 27.

⁹⁵³ Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, op. cit. p. 57.

aquí, las palabras van configurando una a una las imágenes de la tragedia, que se enfatiza por la abstracción absurda de un elemento corporal: las narices, lo único que se ve de los ahogados sobre el mar. En *El interior de las sombras*, 1968, la exploración enunciativa de los referentes marítimos se orientará hacia la figura del faro⁹⁵⁴, que desde su sentido habitual de punto de orientación se desvía hacia la significación de un elemento que flota sobre la nada, alejado de cualquier otra connotación: “la calle que va directo a todas las luces se pierde y sólo / desde lejos el faro sin ruido parece agarrado al aire”⁹⁵⁵. En un extremo de sin razón semántica, el verso “desde lejos el faro sin ruido parece agarrado al aire” modifica las perspectivas habituales y lógicas, para sumergir al lector en un ángulo de visión nueva: “la calle va directo a todas las luces”; el modo fragmentario y absurdo que impera en el texto se acentúa por el fluir de las palabras sin conexión, sin signos de puntuación. El lector ve desde una mirada de alucinado, desde el tono de pesadilla que es común a todo el libro, como acontece en el poema “El invierno los días de perros”: “Faros avanzando una estrangulada boca visible perfuma toca [...] Mi hermana tenía un puerto sin barcos con un largo muelle / cuando se precipitaba en las aguas el chasquido penetraba sinceramente / sus pobres huesos”⁹⁵⁶. Nuevamente la ausencia de signos

⁹⁵⁴ Según la *Enciclopedia de los símbolos* de Udo Becker, el simbolismo del faro está asociado al cristianismo: “Simboliza en el arte paleocristiano el puerto celestial adonde arribará el alma después de esa travesía de peligros que es la vida mundanal; en el barroco simbolizó la vida del cristiano ejemplar (porque ha enseñado a los demás el rumbo a seguir)”, Barcelona, ediciones Robinbook SL, 1996, p. 140. Pero resulta evidente que esta simbología no se corresponde con el sentido de esta imagen en la poesía del venezolano.

⁹⁵⁵ Gustavo Pereira: *El interior de las sombras*, op. cit. p. 29.

⁹⁵⁶ *Ibíd.* p. 52.

de puntuación activa la recepción de un discurso que fluye como río continuo, sin pausas, mostrando una serie de imágenes inconexas, y los referentes como “faros”, “puerto”, “barcos”, “mar”, se conjugan para expresar el envés absurdo y desesperanzado de una realidad evidente, en sonoridades disonante tales como “chasquidos”, o en adjetivaciones como “pobres huesos”. Todos estos textos propios de su segunda etapa poética, evidencian la ruptura estética respecto a unas lenguas de poder que nos rigen, por ello se elabora una poesía descoyuntada, agónica, separada de lo racional, que activa la intuición y lo irracional, que busca enunciar desde una suerte de lengua murmullo⁹⁵⁷ sin intención de “comunicar”, pero que en su gesto de rebeldía renueva y reafirma la concepción del arte como espacio de libertades, en el que son posibles nuevas rearticulaciones con la realidad y sus sentidos. Así, “el mar”, “los faros”, el “puerto” y los “barcos”, se manejarán como elementos esenciales de una escenografía urbana que se enfoca de un modo distorsionado, ya que la visión que impera es la de un universo rompecabezas que la palabra desarma, porque su orden agrade al ser humano, lo vulnera, conduce al dolor.

En la misma línea de intimismo y subjetividad recurrente del tercer momento poético, *El libro de los somaris*, 1974, posibilitará la expresión de nuevas facetas sobre el tema con variaciones del mar⁹⁵⁸. En esta

⁹⁵⁷ Por lengua murmullo aludimos a ese “chasquido” que se enuncia en el poema, y que va a señalar una significación, aunque de un orden paralelo al racional, al igual que va a sugerir un quiebre, una ruptura o bien una impresión de carácter físico en el sujeto que expresa el texto.

⁹⁵⁸ Respecto a la presencia del elemento marítimo en la poesía del oriente venezolano, véase también, de Ramón Ordaz: “Periplo de la poesía en Nueva Esparta: esa lengua de mar”, en *XXV Simposio de Docentes e Investigadores de*

poesía, la contemplación apacible de un paisaje de inmensidad propiciará un imaginario urbano, que se dibujará en contraste con la naturaleza marítima:

El aire fresco alivia la frente y el mar oscuro late
y la yerba se oculta doblándose sobre la tierra
Desde lejos las luces de la ciudad parecen
 Guiños de putas pintarrajeadas en la noche
 Por la mañana se calma el viento y la marea desciende
 y la costa entera se llena de pájaros marinos
El mar ha traído los residuos de la muerte el pasto de las
 olas y latas vacías⁹⁵⁹

Se constata en los fragmentos de este poema la vitalidad poderosa asociada al mar, como naturaleza enérgica que puede generar intensidad o calma: “El mar oscuro late”; los dos ámbitos de referencialidad y oposición propuestos, mar y tierra, o mar y ciudad, se muestran marcadamente diferenciados, pues mientras “las luces de la ciudad parecen / guiños de putas pintarrajeadas en la noche”, el mar en sus movimientos y transformaciones, es todo ritmos y profundidades, “Por la mañana se calma el viento y la marea desciende”; el poeta es una voz que enumera imágenes como los residuos de una tormenta, y da cuenta también de los objetos que vienen con el mar: “ha traído los residuos de la muerte el pasto de las / olas y latas vacías”; mar y ciudad se opondrán como naturaleza y despojos humanos, pureza y vicio. Contenedor de percepciones sobre un mar cercano al hombre y a su acción civilizadora, *Sumario de somaris*, 1980, insistirá en mostrar los elementos marítimos

la Literatura Venezolana (UNA, Porlamar, 24-27 de Noviembre de 1999. Memoria. Caracas, Universidad Nacional Abierta, 2000.

⁹⁵⁹ Gustavo Pereira: *Libro de los somaris*, op. cit. p. 85.

como escenarios o partículas que forman parte de un entorno, complementarios al espacio de la ciudad:

Somari del corazón alado

Abro el corazón para que vuele como un ibis
Lo cierro para que sea puño de la noche
[...]
A veces cruza la ciudad donde habito
este pájaro gastado
de volar
Pasa la orilla del mar el puerto
las azoteas de los hoteles
Amarra su latigazo en mi pecho⁹⁶⁰

Los versos imbuidos de oscuridad, oscilan entre la visión panorámica del vuelo y el gesto de separación que supone cerrar el corazón, “para que sea puño de la noche”; con el matiz de agresividad que evidencia, el texto muestra los diferentes fragmentos de la ciudad, y lo mirado resulta un “latigazo”, planteándose así una suerte de relación amor-odio con la ciudad: de nuevo mar y ciudad serán dos espacios estrechamente conectados por la poesía de Pereira. Estas variaciones sobre el espacio urbano y el paisaje marino continuarán en *La fiesta sigue*, 1992, libro que enfatizará las distancias entre ambos ámbitos, las separaciones insalvables: “A diez millas de la costa qué importan las ciudades [...] los giros por pagar las noticias del día”⁹⁶¹; el territorio inmenso y líquido funciona como una barrera que aleja el mundo rutinario de la vida en la costa, del entorno de diferente orden del mar, espacio de evasión en el que no caben las preocupaciones del hombre de ciudad.

⁹⁶⁰ Gustavo Pereira: *Sumario de somaris*, op. cit. p. 7.

⁹⁶¹ Gustavo Pereira; *La fiesta sigue*, op. cit. p. 19.

Durante el viraje literario de la tercera etapa, junto al cambio de registros que apertura la línea raigal de enunciación de la identidad, las imágenes asociadas al mar funcionarán para explorar los entresijos de una historia personal estrechamente vinculada a este espacio dinámico y sugestivo. Por ello, en *Los cuatro horizontes del cielo*, 1970, se impondrá un tono general de remembranza, de nostalgia, y el discurso se reorganiza hacia una vertiente escrituraria más intimista: “Otra vez los pómulos del abuelo salían a buscarme / cuando sólo me reconfortaba sus cuentos de mar [...] y otra vez la travesía a la minúscula estrella caída / a mis pies de tarde en tarde cuando como un hachazo todo volvía / a ser real”⁹⁶². En estos poemas los versos se expanden y dan cabida a percepciones melancólicas, enunciadas en tiempo pasado, aunque el “otra vez” del comienzo señale una suerte de temporalidad abierta o espacio del recuerdo al que se regresa sin cesar. Aquí se separan claramente los hechos de diferente naturaleza: unos de raigambre onírica, los de la “travesía a la minúscula estrella caída”, y los provenientes de la realidad traídos por un “hachazo”, gesto que corta violentamente ambas experiencias.

Esta inmersión en el origen encuentra en el mar un sentido esencial, que se asocia, en el caso particular del desarrollo de esta línea enunciativa, al hogar, a la infancia, al pasado:

LAS HUELLAS dejadas los pies descalzos
El pelo espeso rubio aleteando sobre una cabeza
[melancólica]
Las calles del pueblo que se metían como
[diablos en mí cada mañana]
La orilla del mar con botes blancos y azules

⁹⁶² Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo*, op. cit. p. 13.

Incitándome a vagar
[...]
Detrás de mí la tía cargaba los juguetes⁹⁶³

La memoria reconstruye para el texto sensaciones que son recuperadas junto a imágenes y espacios: “las calles del pueblo”, “la orilla del mar”, inscritas en una atmósfera de remembranza que supone un retorno al pasado estructurado desde cabos como el marítimo, que se reconstruye a partir de una perspectiva mitológica, imbuida de rasgos sobrenaturales:

Las precipitaciones inundaban mis pobres calzadas
[y el charco subía para mí]
hasta la cama y me traía sus ranas cantoras [...]
Era el resurgir del mar sobre la tierra que le pertenecía [...]
Cortadas mis manos por los hilos del agua me empapaba por
[noches]
y me sentaba a escribir con el ruido arriba
Y mi refugio me hacía invulnerable Allí entre mis libros
[buscaba las verdades].⁹⁶⁴

El hallazgo de una respiración diferente a la instituida por los signos de puntuación, se impone en estos versos, en los que una frase da paso a otra y sólo las mayúsculas marcan la aparición del nuevo enunciado. Pero el poema sitúa al lector en un entorno de realidad desdibujada, intencionalmente esbozada, delimitada por el uso verbal en pasado y en el que se enlazan el poder incontrolable del mar, sus desbordadas fuerzas, sobreabundantes con la experiencia de la escritura y su búsqueda de “verdades”. De la visión de un paisaje, en cierta forma “exterior”, como “mares” y “ranas”, el texto conduce a un mundo de perfil metafísico, trascendente, delimitado por esa búsqueda de “verdades”. En

⁹⁶³ *Ibíd.* p. 21.

⁹⁶⁴ *Ibíd.* p. 59

el caso del poema antes visto, la línea de enunciación de la identidad se mezclará con la de la indagación filosófica, ya que no se trata de puntos de vista separados absolutamente: el imaginario poético expresa sus imágenes y saberes, y será el crítico quien, por motivos de organización, deberá después deslindar y agrupar, con el objetivo de analizar. Serán constantes en la poesía de Gustavo Pereira los “Diarios de mar”, una suerte de juego escriturario entre los límites de una bitácora de travesía y el poema como constructo híbrido de un marino poeta. El primero de estos diarios aparece en el *Libro de los somaris*, y el elemento marítimo se expresará como el espacio del hogar, huella de identidad esencial:

A casa

De vuelta a casa Otra vez el cielo y las aguas
Nuevamente el movimiento de la marea frente a mi
[ventana empañada]
No hay reloj
que pueda acortarme las horas⁹⁶⁵.

El viaje por mar se enuncia como el regreso a la “casa”, y el ritmo de los versos define la configuración de un espacio idealizado. Así mismo, la estancia cerca de la entidad natural señala también la aparición de una nueva temporalidad diferente a la terrestre, pues en el mar: “no hay reloj / que pueda” acortar las horas. El sujeto poético en este primer texto que abre el diario precisa la significación que este paisaje natural posee dentro del discurso, al nombrarlo como el espacio originario al que se retorna en reiteradas ocasiones, como se evidencia en el uso de términos como “De vuelta”, “Otra Vez”, “Nuevamente”, pero en este primer *Diario de mar* se entrelazan las líneas de enunciación forjadas previamente

⁹⁶⁵ Gustavo Pereira: *Libro de los somaris*, op. cit. p. 90.

alrededor del tema: la de la identidad, la de la expresión amorosa, la de la meditación filosófica, en un concierto de registros en los que se impone el tono de la intimidad y la exploración de mundos interiores.

Fundamental para la estructuración global de la línea de identidad que desarrollará esta literatura, es el poema “señas de identidad”, que forma parte de *Sentimentario*, último poemario publicado por Pereira⁹⁶⁶, y en el que se manifiestan de modo patente y diáfano los vínculos esenciales establecidos entre el sujeto poético y en entorno marino: “Yo nací en una isla a la que el océano dio ternura / El limo de las orillas arrojado a la arena y el / invisible vagón de las mareas / fueron mi primera visión del mundo”⁹⁶⁷; desde el título que apunta la significación de unas marcas identificatorias que aluden al ámbito del mar y sus diversos referentes, hasta la enunciación de relato originario articulado al “océano”, se observa la profunda relación construida y expresada por el lenguaje entre el sujeto poético y el mar, pues ya en sus últimos libros es el “océano” y no el “mar” el elemento enunciado, así también es patente en “Cadena del océano”:

Gran marea del océano ¿por qué me atas
a tu orilla
[...]
cada fulgor tuyo sabe a golosina de la infancia y a
pecho de mujer
y aunque me deje llevar por la sed de otra tierra
implacablemente llegas y golpeas
mi ventana hora tras hora
y me reclamas como una amante que duda de mi amor

⁹⁶⁶ Como poeta vivo, es necesario aclarar que el corpus textual de las obras de Pereira manejadas para esta investigación, se cerró con este libro, aunque luego ha publicado el poemario *Equinoccial*, Caracas, El Perro y la Rana, 2007 y el libro de ensayos y pensamientos *Cuentas*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 2007.

⁹⁶⁷ Gustavo Pereira: *Sentimentario*, *op. cit.* p. 28.

Yo quisiera ser como algunas enredaderas misteriosas
cuya
secreta virtud penetra el centro de las sombras

para conocer a qué sabe la vida sin ti.⁹⁶⁸

De esta forma se constata la presencia del océano como referente y noción de mayor inmensidad que la del mar en sus connotaciones significativas, como un elemento asociado a la nostalgia de la infancia y a sus vivencias entrañables y queridas: “cada fulgor tuyo sabe a golosina de la infancia y a / pecho de mujer”; pero también coligado a experiencias de madurez, por lo que resulta una noción que recorre las diferentes etapas del poeta mostrando cada vez nuevas facetas y sentidos, siendo un eje de significación que revela de la misma manera una articulación profunda, de “cadena” con el sujeto poético: “me reclamas como una amante que duda de mi amor”.

No en pocas ocasiones, el mar y sus elementos estarán asociados al sentimiento amoroso, pues, en la poesía de Pereira, este paisaje siempre se vincula a las experiencias más íntimas, más profundas: “COMO lograr partir y quedarme a un tiempo si estos reencuentros me atrapan / y me lanzan de cabeza a tus mareas [...] los muelles vacíos / se despojaron de corrientes y sombras / para abrirte paso”⁹⁶⁹. La paradoja planteada entre “partir” y quedarse revela un punto de tensión que se delimita desde el inicio del texto, forjado desde la dificultad de manifestar el sentimiento amoroso. Por ello, tanto el “mar” como “los muelles” resultan metáforas que se corresponden para la elaboración de un

⁹⁶⁸ *Ibíd.* p. 30.

⁹⁶⁹ Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo, op. cit.* p. 45.

constructo sobre un hecho de tan escurridiza aprehensión como el avasallamiento amoroso. Esta otra línea de enunciación fundada en la combinatoria entre los afectos del amor y el espacio marítimo aparecerá constantemente en la literatura de Pereira, a la que aportará tonalidades y matices de gran especificidad. La enunciación de lo amoroso se perfila como el núcleo de sentido en textos como “No son estos barcos de altos mástiles”: NO son estos barcos de altos mástiles estos enormes vientres / No son estos maderos enterrados estas ramas flotando / Eres tú la que regresa en la noche descendiendo de un suelto / brazo de luz blanca”⁹⁷⁰. En este fragmento del poema se puede notar, junto al habitual recurso de la ausencia de signos de puntuación y el efecto que se consigue de un discurso que fluye sin pausas pero sin prisas, la enumeración de elementos relacionados con el entorno marino: “barcos”, “maderos”, “ramas flotando”, que se enuncian para luego ser negados, pues dichas presencias denotan en el texto una ausencia, funcionan como realidad que desaparece ante los imperativos de lo que persiste en un ambiente de interioridad: “Eres tú la que regresa en la noche descendiendo de un suelto / brazo de luz blanca”.

Pero también este mismo *Libro de los somaris* apertura una variación sobre el tema del mar de raigambre más filosófica, una línea de enunciación más erudita que conecta con la visión mitológica de un mar que se cruza cuando se muere, como pensaban los antiguos griegos y egipcios:

Hay una página
en que nada está escrito

⁹⁷⁰ Gustavo Pereira: *Libro de los somaris*, op. cit. p. 101.

en que todo ha sido librado a la vida

Hay un mar
que se navega en la muerte
hacia el principio o hacia el fin⁹⁷¹.

Frente al planteamiento de una escritura que se queda en latencia, en posibilidad, se establece la imagen del mar: “que se navega en la muerte”; pero el espacio a donde conduce este viaje, permanece ambiguo: “hacia el principio o hacia el fin”, no obstante las dos sendas suponen un origen y un destino, conceptos estos estrechamente vinculados al mar. Poesía y vida, así como mar y muerte, serán las dos analogías que establece el poema, la “página” sugiere un espacio de potencialidades en las que la experiencia vital será determinante, y el “mar” que conduce a la muerte, se expresará como un “principio” o un “fin”, por lo que podría ser cualquiera de los dos.

La indagación filosófica aparece planteada por medio de preguntas sobre lo trascendente, y a partir de una serie de imágenes sueltas se llega a márgenes de sentido en los que se manifiestan secretas hipótesis o dudas:

El viento que
Eriza la
Piel
Del agua
El viento que eriza la piel del agua
El pedazo de madera húmeda que flota
El cangrejo en la hendidja
de los peñascos a pleno sol
¿Son el lenguaje que siempre he esperado
La respuesta que nunca quise oír?⁹⁷²

⁹⁷¹ *Ibíd.* p. 87.

⁹⁷² *Ibíd.* p. 109.

Así como Montejo buscará en el “Alfabeto terrestre” y en el “canto de los pájaros”, los sentidos que intuye, que intenta registrar, Pereira, como poeta regido por una polaridad diferente, buscará en los signos marinos, el lenguaje “esperado”, la “respuesta”. La sucesión de imágenes conduce a la emergencia de interrogantes afines a la posibilidad de la conformación de un lenguaje, pero el texto evade las certidumbres, las evidencias, y así como pregunta poética, la indagación abre puertas a sendas de significación, pero las deja suspendidas en una amplitud de respuestas.

Los registros de este tercer periodo poético incorporan formas como la breve imagen cercana al haiku del “Somari”: “La solitaria cresta del mar / apura su último sorbo de sol”⁹⁷³; fundada en una percepción de un instante del dinamismo marino, el poema da cuenta de un paisaje en perpetuo movimiento, y puede ser leído como ejercicio espiritual de penetración, fusión con la naturaleza, así como de esfuerzo poético de concentración y esencialización verbal.

Un nuevo *Diario de mar* concluye *Tiempos oscuros Tiempos de sol*, 1981, compuesto de textos urdidos alrededor de temas como ahogados, huellas en la arena, solitarios oleajes, momentos de la vitalidad del mar, partes de un universo natural al que se retorna una y otra vez para leer y descifrar las señales que emiten sus signos sobre lo humano, lo cósmico, la inmensidad. El tema de las partidas y las despedidas se expresa desde la perspectiva de los viajes por mar, que apuntan a metáforas sobre tránsitos interiores, como se puede notar en “Somari de la despedida”:

⁹⁷³ Gustavo Pereira: *Sumario de somaris*, op. cit. p. 111.

[...] “Las incandescencias de la noche me devolverán a otros puertos [...] por ahora, debo sumergirme / y ser musgo errante / mano que dice Adiós desde algún muelle en sombras”⁹⁷⁴; los elementos del mar, en este caso “puertos”, “musgo”, “muelle”, funcionan como alegorías de un proceso interior que se dibuja desde los escenarios cambiantes y proteicos de lo marítimo, y son referencialidades de una movilidad incesante, partes de una naturaleza más diferente y misteriosa que la terrestre. Las variaciones sobre temas de ahogados exploran la posibilidad de enunciar desde la fusión con ese cuerpo flotante que pertenece al mar:

En el fondo Bajo el dominio de la arena deseo hallar
mi remoto regreso
Entre la oscura noche del océano bajo el légamo
y las fosforescencias
deseo conocer de qué extraña materia saqué mis alas
[...]
Y yo deseo volver a mi principio
para tratar de hallar el secreto de
los hechos y la poesía.⁹⁷⁵

La imagen del ahogado será el umbral a través del cual el poeta se adentra en los orígenes de un comienzo mítico, hacia la exploración de una identidad formada a partir de la vinculación con el mar, pero el texto también sugiere que es a través de este elemento que se accede o se busca: “el secreto de los hechos y la poesía”.

Como principio determinante de la indagación poética, los asedios al eje semántico marítimo derivan por momentos hacia exploraciones de índole filosófica, como se puede notar en “Por el cerro en la noche con mi

⁹⁷⁴ Gustavo Pereira: *Tiempos oscuros Tiempos de sol*, op. cit. p. 71.

⁹⁷⁵ *Ibíd.* p. 73.

linterna”, poema en el que el sujeto poético parece análogo al Diógenes griego:

De pie en la penumbra
Al aire libre
 cuento estrellas
Paso con mi linterna
 [...]
¡Hermoso es dejarse llevar por el aire entre la noche
cuando sobre la tierra sólo existen
 un cielo abierto
 un solitario insomne
 y una ola que cae!⁹⁷⁶

La ausencia de signos de puntuación produce en estos versos la impresión de un continuo de imágenes que se suceden para rehacer una vivencia, y la semejanza con Diógenes y sus búsquedas, cesa en la coincidencia de la linterna, pues es un texto exento de cinismos, diáfano en su expresión de la paz y la plenitud, conseguidas por la conexión con el escenario marítimo: “¡Hermoso es dejarse llevar por el aire entre la noche / cuando sobre la tierra sólo existen / un cielo abierto / un solitario insomne / y una ola que cae!”. Los signos de exclamación enfatizan estos versos finales, destacándolos por encima de los previos en intensidad y la sintaxis escalonada sugiere un avance que se aleja, que se va perdiendo en la distancia del horizonte de la página, lo que sugiere a su vez un juego espacial significativo con el componente de la página como hogar y entorno del poema.

Aunque este nuevo *Diario* tiene unos pocos poemas en común con el primero, la mayoría de los textos son nuevos y en los mismos se

⁹⁷⁶ *Ibíd.* p. 74.

verifican las líneas de enunciación constantes en el discurso de Pereira: las de la identidad, la de la expresión de lo amoroso y las de la indagación filosófica. Así, “Pasajero”, repite las claves para la construcción de la noción de viaje por barco como última travesía, donde el principio y el final se encuentran en un texto de claras resonancias míticas: “Un barco me espera en la noche [...] cuando las máquinas apuran / su paso y todo yo me vuelvo / un pasajero absoluto / y dorado”⁹⁷⁷.

La cuarta y última etapa poética de la poesía de Gustavo Pereira retomará, de un modo más esquivo, indirecto y alegórico, las imágenes relacionadas con el ámbito marítimo, ahora para configurar percepciones específicas, por ejemplo, caricaturizando sujetos o personajes de la vida cotidiana a través del relieve de ciertos rasgos, como en el caso de “Propietarios”, de *Vivir contra morir*, 1988: “¿Qué son estos rostros sino piedras / filosas de la orilla / toda la noche golpeadas por la marea?”⁹⁷⁸; pero, además, a partir de la aparición de los somaris en la obra de Pereira, surgen también breves textos como el antes citado, con un tono marcadamente narrativo y prosaico, en los que una frase o una interrogante componen todo el poema, y que funcionan como una especie de pensamientos o reflexiones insertados en un contexto poético.

La imagen del marino como sujeto diferenciado del hombre de la tierra, resurgirá en *Escrito de salvaje*, 1991, y se enunciará como un ser separado por sus hábitos y proceder, como se expresa en “Somari del hombre de mar”, precedido por un epígrafe de Robert Louis Stevenson:

⁹⁷⁷ *Ibíd.* p. 79.

⁹⁷⁸ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, *op. cit.* p. 85.

“Strange is the sea man’s Heart⁹⁷⁹”, que prefigura, condensado, lo que el texto explora con más amplitud y que resulta un punto de partida hacia pensamientos misteriosos:

Extraño es el corazón del marino
Duendes insaciables y crueles sus espejismos
Sus ansias
 Inmortales
¿Ignora que todo lugar
bajo el cielo
 es siempre el mismo
y sólo son otros en el sueño y la imaginación?⁹⁸⁰

Los versos reflejan al marino como un ser asediado por realidades de índole fantástica, que funcionan como metáforas del universo que se crea alrededor de un hombre cercado por días de mar. No obstante, este punto de partida se desvía en los últimos versos del poema, en los que se regresa a la noción del viaje, pero ahora constatándose la inutilidad de todo trayecto. A menos que se trate de los viajes realizados por “el sueño y la imaginación”, nuevamente el autor superpone lo irracional, lo onírico y lo mágico a la razón y al plano de realidad del que la poesía se sustrae. Los límites entre lo real y lo soñado o imaginado vuelven a flanquearse en “Somari con galeones”, texto de tonalidades urbanas que se adentra en el pasado: “Recostado en la barra frente al mar / mientras apuro una cerveza / veo los antiguos barcos que retornan”⁹⁸¹; el espacio del mar, su entorno, posibilita la confluencia de tiempos que se entremezclan en el texto como lugar en el que el transcurrir temporal ha dejado un légame de huellas que muestran épocas vetustas. La ciudad funciona así como

⁹⁷⁹ Este verso pertenece al poema “ To N. V. de G. S.”, del libro *Underwoods* (1907) de Robert Louis Stevenson, para más información ver la página web http://www.poetrylovespage.com/poets/stevenson/stevenson_ind.html [1/11/08]

⁹⁸⁰ Gustavo Pereira: *Escrito de salvaje*, op. cit. p. 16.

⁹⁸¹ *Ibíd.* p. 18.

ventana desde la que se otea una densidad histórica que se vislumbra con asombro. Desde la perspectiva del haiku, *Oficio de partir*, 1999, mostrará algunos escritos en los que la inspiración japonesa marca su impronta, pero los elementos conformadores serán: la noción del mar como escenario de historias y relatos mínimos, y los personajes que se insertan en abstracción, sólo hombre y mar componiendo una sinfonía efímera:

Haiku

Salí a ver las estrellas y hallé dos solitarios entretenidos en
lanzar piedras al mar
No podía ver sus rostros en medio de las sombras ni las piedras
sobre el agua tranquila

Sólo breves chasquidos llenando la noche.⁹⁸²

La escena de carácter urbano remite, como en muchos de sus poemas referidos al mar, a una costa de ciudad. Pero aquí el texto destaca, fundamentalmente, la sonoridad de la piedra en el agua como absoluto de un instante definido por lo sonoro, que sería otro matiz del referente marino. Constituido por siete partes, los registros marinos de este libro oscilan entre las indagaciones sobre el pasado, como tamiz que se superpone al presente del mar y lo modifica, o bien hacia las exploraciones sobre navegaciones, enlazadas a la línea de enunciación de lo amoroso, hilo constante que enhebra todos sus textos. Se combina también en sus libros el verso poético con el poema en prosa, hecho que apunta un desenfado y una libertad expresiva que se corresponde con la discursividad del venezolano. La línea de errancia reflexiva se decanta, en

⁹⁸² Gustavo Pereira: *Oficio de partir*, op. cit. p. 43.

lo referente al ámbito de la navegación, por el acercamiento al ángulo de visión de los antiguos viajeros o descubridores, como se puede notar en “Sobre descubrimientos”:

El océano se encontraba en el camino de todos los descubrimientos. [...] Antiguos fenicios, cretenses, polinesios, normandos y caribes habían cruzado esta agua y dejado sus huesos en el lúgamo de las profundidades. [...] Apertrechados de teologías y menosprecio hendieron, cuando lo hallaron, todo sello que no pudieron descifrar, todo arrullo extraño a sus oídos. Así se hizo minuciosamente el tiempo del escarnio, el tiempo de la postración, el tiempo del arrebató. Pero también el de la revelación, el de la investidura, el del intrincado persistir que somos⁹⁸³.

La noción de “océano” que funciona en estos versos, señala un espacio de búsqueda, un camino de riesgos e incertidumbres, territorio en el que se han mezclado hombres de diferentes procedencias, pero el texto se centra en las dos facetas o posibilidades que entrañan estos “descubrimientos”: por un lado, el acto de hendir lo que no se puede “descifrar”, por otro, el gesto articulado de experimentar el asombro por lo nuevo, “la revelación” y “la investidura”, senda por la que se llega a lo que somos, que conecta y conduce al presente y sus múltiples amalgamas étnicas y culturales. El mar, en este caso, es un agente que propicia la lectura en profundidad de la diversidad temporal y cultural, la perspectiva de una continuidad conflictiva, y de unas relaciones y unos encuentros enriquecedores y complejos en matices. Los textos del apartado “cenizas del camino”, ahondan en las huellas o restos que posibilitan la mirada en retroceso, o bien, se adentran en la experiencia de la navegación, como es el caso de “Sobre navegantes solitarios”:

⁹⁸³ *Ibíd.* p. 105.

Los dispositivos de los barcos para la navegación solitaria funcionan con frecuencia a destiempo. Las técnicas de recepción, por ejemplo, no identifican sino a sombras. [...] En alta mar, cuando los lugares son siempre los mismos, el navegante solitario es el único ser que en el planeta, fuera de la gran ballena, se alimenta de resonancias: cada andrajo del océano puede ser su última visión⁹⁸⁴.

La meditación sobre los mecanismos de navegación o las situaciones del marino, como sujeto que recorre el mar y adquiere vivencias de diferente orden de las que posee el hombre terrestre, resulta un tema que resurge constantemente en esta poesía, como ámbito de misterio o punto de partida para reflexiones poéticas, para la divagación lírica.

Desde el principio de los tiempos, el mar ha sido un elemento asociado a su opuesto polar, la tierra, y ha generado en pueblos como el sumerio, particulares mitos de creación: “este origen del cosmos a partir de una extensión acuosa, es una concepción que concuerda con la tradición bíblica, y hallaría eco en el mito babilonio de la Creación, en el cual es el mar, [...] el elemento que dio origen al cielo y a la tierra”⁹⁸⁵; por ello, no resulta descabellada la constatación en el poesía de Gustavo Pereira de la referencia al mar como espacio del principio y del fin, así como también la concepción del mar como ámbito de tránsito o paso hacia la muerte, idea presente a su vez en las culturas antiguas: “sería razonable pensar que el mar, o el elemento líquido en general, jugara un papel predominante en las creencias sobre la vida futura, a la que se llegaba tras un viaje a través del agua, considerada como ‘pasaje

⁹⁸⁴ *Ibíd.* p. 109.

⁹⁸⁵ Isabel Rodríguez López: *Mar y mitología*, *op. cit.* p. 25.

simbólico' de los más remotos tiempos"⁹⁸⁶. Es el caso, por ejemplo, del pueblo helénico y el etrusco, que compartían estas creencias con unas pocas variaciones. No obstante, en la antigüedad, la imagen que prevalece del mar, como bien enfatizaba Rodríguez López, es la de su carácter violento y destructor, mientras que la percepción del mar que muestra la poesía de Pereira se encuentra imbuida de connotaciones positivas, como se puede notar en "Cadena del océano". Coincide, sin embargo, el poeta en la impresión del mar señalada por Rodríguez López, en la que apunta que "el primer sentimiento que inunda el espíritu de un hombre ante la contemplación del mar es el de su insondable grandeza, el sobrecogimiento que produce el infinito misterio de su abismo, o la admiración hacia la belleza que en él se encierra"⁹⁸⁷. Estas tres percepciones son comunes a los diversos registros del elemento que se verifican en el discurso de Pereira, pues en todas las ramificaciones en las que se muestran estas líneas de enunciación, se comprueba la presencia de un caudal de imágenes y vivencias, de proximidades y experiencias asociadas de modo fundamental y profundo con la cercanía del mar⁹⁸⁸. El simbolismo del mar se encuentra asociado, según Juan Eduardo Cirlot, "al de las aguas en movimiento, agente transitivo y

⁹⁸⁶ *Ibíd.* p. 29.

⁹⁸⁷ *Ibíd.* p. 122.

⁹⁸⁸ Haciendo un balance (que incluye a Pereira) de la manera como se ha planteado la figura del mar en la poesía oriental venezolana, específicamente en la Isla de Margarita, Ramón Ordaz afirma: "Inferimos de este breve recorrido cómo los registros del mar en la poesía isleña van desde el sustrato mítico, histórico, mágico, impresionista, hasta el mar de los diarios oficios, mar de pueblos y ciudades en su lírico esplendor, y mar también del desarraigo, del desasosiego y de la pérdida", en "Periplo de la poesía en Nueva Esparta: esa lengua de mar", en *XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana*, *op. cit.* p. 108.

mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma⁹⁸⁹, en consecuencia, podemos afirmar que en muchos sentidos va a coincidir la manera de plantear este elemento en Pereira, con el simbolismo más general del mar.

⁹⁸⁹ Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos, op. cit.* p. 305.

CAPÍTULO 3: DE LA PULSIÓN TERRESTRE AL RITMO MARÍTIMO: APROXIMACIONES Y DISTANCIAS ENTRE EUGENIO MONTEJO Y GUSTAVO PEREIRA

La noción fundamental que condensa la voluntad poética de Eugenio Montejo es la de “terredad”, como instancia de sentido que enhebra toda su obra en un movimiento de exploración y reflexión que ha escogido como núcleo generador los elementos de la polaridad terrestre. En contraposición, los registros del mar en la poesía de Gustavo Pereira funcionan como categorías flexibles que confieren unidad y diversidad, a un mismo tiempo, a una enunciación asediada por la sensibilidad social y la interrogación de índole filosófica.

El neologismo fundado por Montejo revela una poderosa inclinación, un impulso profundo hacia la materialidad terrestre, esencialmente los árboles expresados como entidades naturales contenedoras del misterio y el enigma, forjadoras de un lenguaje que el poeta no puede aprehender, aunque lo muestre, y los pájaros, como suerte de alter ego de una voz poética que canta en un mundo ajeno a la poesía.

En Pereira, primero el mar y luego el océano, son los ejes semánticos alrededor de los cuales se estructura una visión poética que da primacía a la justicia social, a la crítica irónica sobre un entorno centrado en lo utilitario, a la indagación de raigambre filosófica junto a la expresión del sentimiento amoroso, estos dos últimos ya en el tono más intimista y breve del “somari”.

Coinciden ambos poetas, por otra parte, en la reificación del sentimiento por encima de la razón, es la sensibilidad la instancia escogida por ambos como fuente y motor de la inspiración poética, en desmedro de una razón que aporta conceptos, provee certezas, pero que limita una visión que aspira a la mayor amplitud, lucidez y penetración.

La categoría del tiempo también conecta ambas discursividades, aunque en Montejó, de un modo más obsesivo y persistente, que varía en el discurrir de su obra, mientras que en la poesía de Pereira es a partir de su tercera etapa escrituraria, cuando aparece la reflexión sobre el tiempo.

Las dos poesías permiten la constatación de una presencia de lo religioso entendido como vivencia vinculada a la contemplación de la naturaleza, en el caso de Montejó, con la sombra de duda propia de las formas de espiritualidad contemporáneas, y en lo que respecta a Pereira, manifiesto en un impulso que se interroga sobre la trascendencia y que pregunta más que afirma, y relacionado, a su vez, con la noción acrisoladora del mar, como sentido mutable y persistente.

3.1. La presencia de Vallejo

Nacido en Perú a finales del siglo XIX, y muerto en París, en 1938, César Vallejo significó un hito en la poesía de habla hispana por el carácter profundamente realista y a la vez renovador de su poesía. Indigenismo, modernismo y vanguardia, inciden con mayor o menor importancia en un discurso que muy pronto se desvincula de cualquier

marca literaria para iniciar la búsqueda “de una expresión que se adhiera íntimamente a las raíces de la sensación, del sentimiento elemental y oscuro, del malestar del cuerpo y del espíritu, discontinua y libre de toda lógica impuesta por normas exteriores”⁹⁹⁰.

Ubicado en un contexto de modernización del país, común a todas las naciones hispanoamericanas durante comienzos del siglo XX, Perú intensifica el tráfico comercial con occidente y surge una burguesía adinerada “que enlaza directamente con la aristocracia criolla”⁹⁹¹, apropiándose de sus privilegios y lugar social, del mismo modo que aparecen las primeras industrias y trabajadores proletarios, con los que el poeta entrará en contacto “conociendo de primera mano las condiciones de vida de los trabajadores en las minas de Quirulvica, de propiedad norteamericana”⁹⁹². Es el momento en el que la economía peruana se subordina económicamente al imperialismo norteamericano, en una alianza entre burgueses, industriales y pequeños comerciantes, lo que supone también el ingreso al país de una literatura rusa e ideas comunistas, socialistas y anarquistas, articuladas a la formación de partidos que se consolidan durante los años veinte, y que incidirán en la obra del escritor peruano, como individuo comprometido con un instante histórico y social, e imbuido de solidaridad con los otros y de necesidad de justicia social.

Américo Ferrari deslinda tres etapas en la poesía de Vallejo, visibles en sus obras: *Primeras composiciones*, (1911), *Los heraldos*

⁹⁹⁰ Américo Ferrari prologa a César Vallejo: *Obra poética completa*, Alianza, Madrid, 1999, p. 19.

⁹⁹¹ Antonio Merino prologa a César Vallejo: *Poesía completa*, op. cit. p. 7.

⁹⁹² *Ibíd.* p. 7.

negros, (1919), *Trilce*, (1922), y los poemas póstumos agrupados bajo los títulos *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. La primera abarcaría los dos primeros conjuntos poéticos, y se caracterizaría por la combinatoria entre una expresión propia y original y una aún cercana al movimiento modernista. La segunda y más radical, comprende *Trilce*, y supondría una ruptura con los códigos literarios establecidos hasta ese entonces, y la consecución de un lenguaje de los límites, próximo por instantes al hermetismo y al balbuceo; y la última etapa, correspondería a un estadio poético de mayor concreción y tono existencial, como es evidente en *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*.

Sus núcleos temáticos se organizan alrededor de ejes de sentido como el tiempo, la muerte y el dolor, así como también el sentimiento de orfandad generado por la desaparición de la madre y las ideas de contenido social y político asociadas a un contexto de religiosidad cristiana conflictiva. Analizándolo desde la huella señera de su autonomía poética, afirma Ferrari:

En la encrucijada de los años veinte-treinta y entre la estridencia y los manifiestos de las vanguardias, es quizá Vallejo quien encarna de la manera más cabal la libertad del lenguaje poético: sin recetas, sin ideas preconcebidas sobre lo que debe ser la poesía, el poeta peruano bucea entre la angustia y la esperanza en busca de su lenguaje, y el fruto de esa búsqueda es un lenguaje nuevo, un acento inaudito.⁹⁹³

Su influjo sobre la poesía latinoamericana, junto a las voces también fundamentales de Jorge Luis Borges y Pablo Neruda, interesa

⁹⁹³ César Vallejo: *Obra poética completa*, op. cit. p. 10.

estudiarlo en dos poetas a ratos tan disímiles como Eugenio Montejo y Gustavo Pereira.

Los tres podríamos afirmar que se vinculan, como muchos otros poetas de la contemporaneidad, en el hecho de que abrevan de las fuentes de la poesía romántica, por la percepción oscura y trágica que constantemente se manifiesta en sus versos, pero también en la conciencia “del valor simbólico que puede encerrar una imagen: signo visible que nos remite a lo invisible”⁹⁹⁴, como pueden ser considerados la objetualidad de lo hueco en el peruano, las imágenes naturales en Montejo y los registros del mar en Pereira.

La duda ontológica, a su vez, resulta un elemento presente en la escritura de los tres poetas, como marca de una existencia meditativa y solitaria, que se constata en la frecuente afirmación vallejiana: “yo no sé”, y en el caso de los venezolanos, en el uso de signos interrogantes que asoman inquietudes y cavilaciones de difícil respuesta, que permanecen en pregunta que ausculta el misterio, sin posibilidad de desvelarlo.

Por otra parte, los tres son autores que aspiran a “romper los tabiques que se interponen entre la vivencia y el discurso”⁹⁹⁵, desde la exploración y búsqueda de un lenguaje que anhela la condición de acto, de hecho, motivo también propio del movimiento romántico.

El tema indígena, del mismo modo, aparece en Vallejo, en Montejo y en Pereira: en el peruano como símbolo del hombre universal, pues se alude a través de sus voces indígenas a una condición humana genérica, en Montejo transmutado como mitología fundacional y evidencia de

⁹⁹⁴ *Ibíd.* p. 11.

⁹⁹⁵ *Ibíd.* p. 42.

valores distantes de los actuales, y en Pereira como cantera de lenguas y visiones que se contraponen a los saberes imperantes occidentales.

La muerte y el tiempo, como núcleos de sentido fundamentales en Vallejo, se encuentran también presentes en la poesía de Eugenio Montejo, ahora planteados como elementos que refieren a una nostalgia del hogar y a las atmósferas de la infancia, de igual forma la muerte y el tiempo se constituirán en ejes gravitacionales alrededor de los cuales se van a mezclar las temporalidades, en una suerte de presente que va a suspender el tiempo para hacer colindar vivos y muertos en un espacio abstraído por la palabra poética. En *Algunas palabras*, Montejo confirma la influencia de Vallejo alegando que “en mis primeros poemas se percibe la huella de Vallejo [...] una cercanía en el tono y también en la atmósfera”⁹⁹⁶, y sobre esta presencia del poeta peruano en su obra *Elegos*, afirmará Ferrari que “la temática de *Élegos* se centra con insistencia en la casa y el hogar, como sucede en el Vallejo de la última sección de *Los heraldos negros* y de un buen puñado de poemas de *Trilce*. Se centra, digamos con más propiedad, en la memoria del hogar y de los muertos que en él vivieron, igual que Vallejo”⁹⁹⁷.

En Montejo son las cosas, los objetos, los que en su designación proporcionarán una conciencia del tiempo y de la cotidianidad, como también será habitual en la poesía de peruano, quien urde, desde la agonía del tiempo, poemas que dan cuenta de esta obsesión y de esta inquietud.

⁹⁹⁶ Daniuska González, “Eugenio Montejo”, *Revista de Literatura y Arte*, (1999) Ateneo de Los Teques, nº 9, p. 18.

⁹⁹⁷ Américo Ferrari: “Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo”, en *Alfabeto del mundo*, *op. cit.* p. 15.

Con Gustavo Pereira los vínculos son aún más abundantes, por la coincidencia en una poesía de compromiso social y político, apoyada en una ideología de izquierdas que se verifica en el discurso de Vallejo por una “impaciencia de redención colectiva, de justicia para todos los hombres⁹⁹⁸”, y que resulta visible en la totalidad de la obra de ambos poetas, como preocupación acuciante por un entorno capitalista e industrial definido por las diferencias sociales y económicas entre los hombres, aunque en Vallejo esta preocupación esté impregnada de compasión cristiana, matiz que no es tan evidente en Pereira.

Ferrari también diferencia, dentro del proceso poético del peruano, el tránsito entre la expresión más abstracta de los grandes temas nucleares: la muerte, el dolor y el tiempo, en su primera etapa, y la enunciación de “hombres de carne y hueso y alma lidiando con su muerte, su dolor y su tiempo”⁹⁹⁹, en sus últimos poemas, momento en el que la cercanía de Pereira con Vallejo se hace patente, pues para ambos “el desgarramiento del hombre en la existencia no es nunca considerado desde un punto de vista intelectual, sino en lo precario y oscuro de su vida física”¹⁰⁰⁰; así, ambos forjan escrituras en las que el cuerpo y sus partes funcionan como elementos de realidad palpables, huellas de una existencia que siempre se muestra en su radical empiricidad. De la misma manera, los alimentos tan presentes en la obra de César Vallejo como símbolos del hogar perdido, de la familia disgregada, pasan a componer dentro del sistema poético de Pereira una extensión de la vitalidad

⁹⁹⁸ *Ibíd.* p. 18.

⁹⁹⁹ *Ibíd.* p. 43.

¹⁰⁰⁰ *Ibíd.* p. 46.

tangible del cuerpo, una imagen de las diferencias sociales, de los abismos entre las clases. Así pues, van a poder señalar tanto un elemento que sugiere la opulencia, como uno que muestra la miseria, dependiendo del contexto de sentido en el que se inserta.

La percepción oscura y en tono menor, resulta también una constante en Vallejo, como “visión de lo negativo, de la falta, de la carencia”¹⁰⁰¹, y del mismo modo aparecerá en Pereira, aunque ambos en su etapa final la alternan con visiones más esperanzadoras y claras, en un contrapunteo de luz y sombras que suponen una mayor complejidad perceptual.

Así pues, la presencia del poeta peruano se percibe de manera insoslayable en la literatura de los dos venezolanos, como escritura modélica en su praxis de riesgo lingüístico, por intentar la búsqueda de un lenguaje que se acerque lo más posible a las ideas que se aspira aprehender, y también como territorio discursivo en el que se manifiestan temas fundamentales para el ser humano, aunque esta influencia resulte más evidente en la forma de los primeros poemas de ambos autores y que, ya luego, permanecerá como matiz que incide sobre unos lenguajes ya constituidos y que ya han encontrado su propia entonación.

¹⁰⁰¹ *Ibíd.* p. 13.

3.2. Imágenes de lo urbano

La manera como se muestra la ciudad en la poesía de Eugenio Montejo no pocas veces difiere sustancialmente de la referencialidad urbana desarrollada por Gustavo Pereira. No obstante, como bien señala Montejo, la poesía de ambos es deudora de una idea de ciudad que antes de esta generación, en Venezuela, no era posible:

Es visible en la poesía de Pereira, en la mía y en toda la poesía de la Generación del 58, nosotros pertenecemos a una generación marcada por el quiebre en Venezuela del país agrario al país minero, que se inicia en la década del 30 y se afirma en la del 40, es un cambio veloz que se lleva las ciudades por delante, y con el dinero del petróleo cambian las ciudades y se hace toda una modernidad no pensada, no meditada, pero lo que se logra es una memoria falsamente construida¹⁰⁰².

Por consiguiente, al ser los dos autores testigos de esta vertiginosa mutación material de los entornos rurales a las ciudades modernas, la presencia de este escenario se constata en sus discursos como un elemento de percepciones encontradas, a veces opuestas en sus sentidos.

En Eugenio Montejo lo habitual es una ciudad que niega el campo, la naturaleza, “los gallos”, como símbolos de una infancia provinciana y contemplativa; el espacio urbano se muestra así como un territorio de desapariciones, pues al destruirse los lugares que representan la niñez, lo que queda es un caparazón urbano sin vida, sin aliento, deshumanizado, como se observa en “Están demoliendo la ciudad” de *Terredad*: “Están

¹⁰⁰² Véase Entrevista con Eugenio Montejo, Anexo 2, p. 534.

demoliendo la ciudad /donde tanto viví, / donde al final, sin percatarme / los ojos se me unieron a sus piedras”¹⁰⁰³. El reclamo por esta demolición indiscriminada que abre paso a una arquitectura de frías líneas geométricas, sin pasado, genera así la certidumbre de orfandad que se constata en la visión de las ciudades que permea los versos de Montejo: “Tan altos son los edificios / que ya no se ve nada de mi infancia. Perdí mi patio con sus lentas nubes [...] perdí mi nombre y el sueño de mi casa. [...] Perdí mi sombra y el tacto de sus piedras”¹⁰⁰⁴. Pero junto a la demanda constante por un espacio urbano perdido que lleva consigo, en su desaparición, la historia y la identidad propia, se expresa también la pulsión poética que aspira a concretar, por medio de la escritura, una ciudad ideal, utópica, urdida con fibras de deseo: “Escribo para fundar una ciudad / donde las piedras tengan nombres propios / y el sol las llame siempre / al alba, despertándolas”¹⁰⁰⁵. El espacio literario contiene y da forma a una imagen de ciudad en la que se encarna la voluntad del poeta, que se rebela persistentemente contra la ciudad moderna que debe habitar: el sujeto poético construye su propia urbe, que viene a contraponerse y superponerse a la ciudad “real”. *Terredad* resulta de este modo el libro en el que se visualizan, mayoritariamente, estas figuraciones urbanas que se estructuran desde la inconformidad y el contraste con otros entornos urbanos conocidos que se ven velozmente desplazados, aunque el autor matiza bien que: “Este país rural no se va de la noche a la mañana, esas son cosas muy lentas y la desaparición acontece al cabo

¹⁰⁰³ Eugenio Montejo: *Terredad, op. cit.* p. 40.

¹⁰⁰⁴ *Ibíd.* p. 55.

¹⁰⁰⁵ *Ibíd.* p. 61.

de un lento crepúsculo, y a nosotros nos acompaña esta desaparición del país agrícola, un país de calmas, de canciones más sentimentales, y el nuevo país que aparece es ya moderno”¹⁰⁰⁶. De esta manera, se observa cómo el referente de ciudad presente en el discurso de Montejo posee tres rasgos definitorios: es una ciudad que se coloca sobre la destrucción de la ciudad conocida; es un espacio que se lleva consigo las huellas del pasado y la identidad profunda; y por último, es una ciudad que se rehace desde el deseo y la imaginación poética, aunque excepcionalmente en el poema “Nocturno”, de *Algunas palabras*, se verifique una idea de ciudad más benévola y menos lúgubre de la habitual: “Noche de compasiva geometría / donde los ecos van y vuelven / entre edificios rectos”¹⁰⁰⁷. Pero se trata de un texto en el que se impone el estado anímico momentáneo del yo poético, que impregna el ámbito urbano de su interioridad calma y contemplativa.

En Gustavo Pereira, la ciudad conforma un espacio de contrastes en el que la técnica y la materialidad urbana constituyen los elementos por los que se muestra esta territorialidad moderna. También el estilo desde el que se construyen los textos difiere de manera importante del de Montejo, más clásico y mesurado tonalmente hablando, pues el discurso de Pereira resulta de un talante más experimental y vanguardista, en el sentido de que se inclina hacia la escritura surrealista y del sin sentido por la que puede mostrar las sensaciones e impresiones de violencia, sin razón y absurdo que su poesía muchas veces necesita enunciar. Por consiguiente, la ciudad que se registra en estos versos posee un carácter

¹⁰⁰⁶ Véase Entrevista con Eugenio Montejo, Anexo 2, p. 535.

¹⁰⁰⁷ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 29.

apocalíptico, pero sobre todo esencial, pues va ser el entorno privilegiado en el que acontecen relatos e historias, como se observa en “Mientras camino” de *En plena estación*: “Estoy preparado a caminarte otra vez, ciudad mía / Te gastaré / o me consumiré”¹⁰⁰⁸; la relación que se establece con la ciudad también es muy diferente a la que se verifica en la poesía de Montejo, pues se trata de un sujeto poético que lucha, que se enfrenta activamente a este entorno difícil no desde el rechazo abierto, sino más bien desde las acciones que se ejercen sobre la ciudad.

No en pocas ocasiones, la ciudad que prevalece en el discurso de Gustavo Pereira se delinea desde una visión admirativa que pone de relieve el aprecio por una tecnología del presente, mirada que no identifica, por ejemplo, la poesía de Eugenio Montejo y, en muchas ocasiones, esta urbe se dibuja como escenas de una película que pasan veloces ante la mirada del lector, como ocurre en “Toma del poder”, también de *En plena estación*: “El simple murmullo del auto deslizándose conduciéndome [...] Estas calles que amo asustadas y levadizas, [...] Un cauce de gente se agitó, voló, compró mercancías / Los buhoneros gritan hoy más fuerte que nunca / Por el cielo acaban de pasar cuatro aviones”¹⁰⁰⁹. El elogio de la velocidad, de este rasgo de la modernidad propio del movimiento futurista, se constata en los versos, en los que prevalece una imagen de la ciudad moderna y dinámica, de una vitalidad exultante. Pero en otros momentos, la ciudad, como también en el “Nocturno” de Montejo, aparecerá impregnada de las emociones del sujeto poético, aunque en este caso, el sentimiento registrado sea la

¹⁰⁰⁸ Gustavo Pereira: *En plena estación*, op. cit. pp.45-46.

¹⁰⁰⁹ *Ibíd.* p. 57.

desolación y la tristeza: “Los alrededores de la ciudad / ocultan todos los horizontes. / Me paseo por las avenidas con mi rojo cigarro y mi pluma y mi angustia que comienzo a enterrar”¹⁰¹⁰. Los linderos entre la ciudad que se enuncia en los libros de la segunda etapa poética de Pereira, y los de la tercera y cuarta, se determinan por el hecho de que, en el segundo periodo, la ciudad tiene una presencia preponderante y más amplia, mientras que en los dos últimos ya se percibe a partir de rasgos o elementos fugaces, es decir, que viene a formar parte de un conjunto expresivo más centrado en procesos de interiorización, y se maneja para mostrar sentidos puntuales, así como también pierde sus significaciones más agresivas para insertarse en contextos marcados por la melancolía y una manera de rebelión y crítica más profunda, como resulta evidente en “Por sobre los autos”, de *Tiempos oscuros tiempos de sol*: “Haber nacido en una loca carrera / Escalar tristemente pisos / Somos los alpinistas de las ciudades viendo todo con ojos en venta / somos los saludos que se dan las campanas perdidas entre bloques de cemento armado”¹⁰¹¹.

Así pues, las miradas de Montejo y Pereira se encuentran en el cuestionamiento de una fisonomía urbana definida por la frialdad, las rutinas acuciantes, y un paisaje visual que enfatiza la desolación del hombre contemporáneo, y en el que no deja de notarse la ausencia de conexión con el hombre, que debe habitarlas en una lucha constante contra el medio. Pero se distancian en el hecho de que lo que impera en los versos de Montejo, es una perspectiva abiertamente enfrentada ante los mecanismos modernizadores que predominan en las ciudades

¹⁰¹⁰ *Ibíd.* p.

¹⁰¹¹ Gustavo Pereira: *Tiempos oscuros tiempos de sol*, op. cit. p. 55.

contemporáneas, mientras que la visión de Pereira oscila entre el rechazo a las atmósferas grises y opresivas, en las que le es dado respirar al hombre actual, y el elogio por las formas de belleza que también ostentan las ciudades modernas.

3.3. El ritmo marítimo en Eugenio Montejo

Muy diferente del manejo de los registros del mar y sus elementos en la poesía de Gustavo Pereira, será la imagen de esta figura natural en Eugenio Montejo. En principio, la recurrencia de dichos referentes es menor en éste último, y sus significaciones son de otro talante, mientras en Pereira el mar funciona como un escenario habitual para la enunciación de sus diversas percepciones o experiencias, como el amor o la identidad, en Montejo este elemento, más que señalar un entorno natural libre y desconocido, aparece casi siempre enunciado como un espacio visto desde la racionalidad y la técnica humana, en el sentido de que es un mar poblado de barcos, percibido desde ciudades, marcado por la intervención y el tránsito del hombre, o bien, que se maneja como elemento analógico o recurso para la configuración de lúdicas escenas de marcado talante intelectual, por la alusión a libros y autores. Otra significación de esta imagen marítima en Montejo, señalará la semejanza con los procesos de la creación literaria, de tal manera, se puede afirmar que la articulación del referente marítimo y sus elementos acontece asociada, fundamentalmente, a la idea del viaje en barco, aunque de

manera episódica se muestren otras relaciones, pero casi todas ellas estructuradas bajo una óptica eminentemente cultural y racional.

Las primeras huellas del referente marítimo en el discurso de Eugenio Montejó se perciben en *Muerte y memoria*, y señalan, de modo indirecto, el espacio del mar a través de un elemento cercano y complementario: los barcos. La noción se maneja desde la asociación analógica, pues son embarcaciones que sugieren el paso del tiempo, como es notorio en “despertar”: “Temblábamos solos en el medio del mundo / y abrimos la ventana / para que el día pase en su barco”¹⁰¹²; aludiendo a la transición entre el dormir y el despertar, el poema se funda en la imagen de las dos realidades interpenetradas, distintas y, no obstante, cercanas, y el gesto de abrir “la ventana”, se continua en el movimiento dinámico de “el día” como instante del tiempo que avanza en su “barco” dentro del espacio de intimidad creado. El siguiente rastro revelará un manejo semejante del referente, ya que funciona como elemento que posibilita la conformación de una atmósfera: “Seré un cadáver fácil de llevar / a través de los bosques y los mares; / en una carroza, en un blanco navío, / con lamento de corno o de fagot, / al monótono croar de los sapos”¹⁰¹³. La fantasía funeraria que urden estos versos de “Salida”, se organiza desde la visión de un cuerpo que realiza su último viaje de un modo ritual, y dicha travesía mortuoria se concibe “a través de bosques y mares”, lo que enfatiza la escena de tránsito, junto a la enunciación de elementos de carácter material. Vehículos sugerentes de otra temporalidad distante del presente, como la “carroza” y el “blanco

¹⁰¹² Eugenio Montejó: *Antología*, op. cit. p. 43.

¹⁰¹³ *Ibíd.* p. 47.

Al sumergir al lector en el ritmo del mar y en la naturaleza de sus diversos componentes, los versos señalan una acción civilizadora, notoria en el hecho de aludir tanto a barcos como a instrumentos musicales¹⁰¹⁵, “los acordeones”; así, el poema revelará un universo de sonidos, movimientos y tiempo que supone, en principio, una duración distinta a la de las experiencias terrestres. Pero si bien la poesía de Pereira destacará este alejamiento de la tierra como una vivencia positiva, Montejo lo enuncia como algo negativo: “vamos enfermos de llegar”; la llegada a la tierra es el fin del viaje, lo que se anhela de modo imperioso. Los versos aluden, igualmente (en las “noches de altamar”), a la presencia humana en esos espacios de inmensidad, al trazo civilizatorio de los barcos “que lejos se saludan”. El espacio marítimo constituido funciona como un territorio de aislamiento poblado por la música del océano: “nada se sabe aquí del mundo, / sólo se oye el lamento de los fados”, pero aún esa música de la naturaleza, al insertarse en el espacio del poema, lo hace bajo la figura de un instrumento forjado por la mano del hombre, “los acordeones”. No en pocas ocasiones los mares que se enuncian en *Algunas palabras*, señalan un ámbito manifiestamente delimitado por la huella cultural, como también es el caso de “Los mares de Turner”: “Mares de Turner, honda zozobra de naufragios, / olas que rompen en la tela”¹⁰¹⁶; la visión pictórica actúa como el hilo conductor gracias al cual el poeta avanza dentro de una referencialidad marítima particularizada por la

¹⁰¹⁵ Ambos se muestran en el discurso como construcciones de la maestría y de la técnica humana.

¹⁰¹⁶ *Ibíd.* p. 45.

mirada de Turner¹⁰¹⁷, y observamos cómo el referente proviene de una tela, por lo que el mar de estos versos es un elemento natural transfigurado por la percepción del artista, que se conecta, a través del poema, al espectador. Por otra parte, la alusión a la “honda zozobra de naufragios”, sugiere, sin nombrarlos, barcos que han sido destruidos por el ímpetu marítimo creado por el pintor inglés. Las referencias al mar se amplifican notoriamente en *Algunas palabras*, pues se expanden las variaciones y las asociaciones posibles, y así aparece la alusión al trópico, como ámbito privilegiado de las aguas y de la naturaleza, pero a su vez como espacio poblado nuevamente de cultura y civilización, por el tipo de asociaciones que se establecen: “El horizonte es intuitivo / pero las palmas a la orilla del mar / se sirven té y hablan de los clásicos”¹⁰¹⁸; la articulación paisaje-cultura genera una escena lúdica urdida desde personificaciones tanto del “horizonte” como de “las palmas”, que ejecutan rituales cortesés ante un mar que funciona como ambiente, como entorno para una situación más urbana que natural que el poeta busca expresar.

Se retomará en este mismo libro la analogía antes desarrollada en *Muerte y memoria*, entre los barcos y los días, referentes que se enlazan a la imagen de las nubes para la configuración de escenas imprecisas, desvaídas, sobre el transcurrir temporal:

Las nubes me dispersan por el mundo,
de país en país, de un puerto a otro,
[...]

¹⁰¹⁷ Joseph M. William Turner (1775-1857) es uno de los más importantes artistas del romanticismo inglés, y sus cuadros expresarán de manera recurrente paisajes campestres, urbanos y marítimos, además de ir acompañados en las exposiciones de poemas del pintor o de otros autores. Para más información véase la página web <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/3492.htm> [2/11/08]

¹⁰¹⁸ Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, op. cit. p. 77.

se va el año, cada vez somos menos,
los día encallan en sus barcos rotos,
despertamos en remotas ciudades.¹⁰¹⁹

Los versos organizados alrededor del eje de sentido de lo temporal persisten a lo largo de toda la obra de Montejo, como imaginario asociado a una rutina, a una cotidianidad que conlleva también cambios, alteraciones, como puede ser visible en esta idea de los viajes desarrollada en el poema a partir del paso de las “nubes”, que se enuncian bajo la imagen de “barcos rotos”, por lo que aquí la presencia de los elementos del mar se encuentra muy diluida, y se maneja más bien como semejanza sugerente de una atmósfera de tristeza y melancolía. En particular, el adjetivo “roto” confiere a la imagen sobre el paso del tiempo, un matiz de tragedia.

En otros versos, el viaje por mar se encuentra relacionado con escenarios oníricos, territorios de cualidades sustancialmente diferentes a los terrestres, poseedores de un ritmo, procreadores de sensaciones de aislamiento y soledad: “Dormir, pero en los viejos camarotes, / junto al flotante maderamen, / por los aires salinos, / mar adentro”¹⁰²⁰; el texto muestra el registro de una vivencia, la huella de una experiencia, en la que se enlazan sensaciones, visiones, percepciones de un entorno enunciado con un ritmo semejante al del oleaje del mar, por la sucesión de frases como olas, una detrás de la otra, en una persecución monótona e interminable. Y, de nuevo, la imagen de “los viejos camarotes” sugiere, sin enunciarlos, los barcos tan presentes en el mar de Montejo.

¹⁰¹⁹ *Ibíd.* p. 63.

¹⁰²⁰ *Ibíd.* p. 69.

En esta literatura también será recurrente la imbricación entre el mar y el sueño, como nociones que se sostienen y entrelazan en atmósferas de parsimonia y lentitud, como se observa en “Ciudades marinas” de *Terredad*: “Ciudades marinas, flotantes, entrevistas, / a merced del hastío que dobla el horizonte. Ciudades que respiran como una durmiente, mueven una mano, levantan montañas azules, / siguen durmiendo”¹⁰²¹. Al vincularlos como sentidos complementarios, mar y sueño sugieren formas de vitalidad contenida, intensiva, distantes de la celeridad habitual del mundo contemporáneo, y en esta escritura son imágenes asociadas a pausados procesos de creación: “Ciudades que respiran como una durmiente, / mueven una mano, levantan montañas azules, / siguen durmiendo”¹⁰²²; como ninguna, esta imagen alusiva a la formación de la superficie terrestre, permite visualizar el acontecimiento de lo que emerge luego de constituirse después de mucho tiempo en el interior de la tierra, pero además del sentido, de nuevo los versos se suceden en un movimiento que intenta aproximarse al ritmo de un mar calmo y sinuoso. Pero, sin duda, son ciudades imaginadas como barcos, como cuerpos que descansan, fantasmales, sobre el lecho del mar.

Se explora del mismo modo, otro elemento estrechamente relacionado a la idea de mar: la noción de “islas”, como espacios diferentes de los peninsulares, que van incidiendo en sus habitantes hasta re-crearlos según sus límites y territorios:

¡Qué arduo
cuando por fin partimos de las islas,
de sus gélidas costas sin palmeras,

¹⁰²¹ Eugenio Montejo: *Terredad*, op. cit. p.18.

¹⁰²² *Ibíd.* p. 18.

borrárnoslas del cuerpo!

El lento mar que nos rodeó por todas partes,
las soledades insulares
y el pensamiento girando en tantas vueltas
a la espera de un barco.¹⁰²³

La insularidad como experiencia de aislamiento proporciona un núcleo de sentido alrededor del cual se colocan los varios componentes estructurales del texto, tales como el viaje, el frío, el pensamiento, y el mar sugiere más bien una situación de inmensidad que acentúa la sensación de soledad generada por la estadía en “las islas”. Los versos enfatizarán el deseo de partir de las islas, la “espera de un barco”, lo que confirmaría aún más el talante profundamente terrestre de esta poesía de Eugenio Montejo.

En coincidencia con Pereira, también por momentos, en Montejo, mar y sentimiento amoroso aparecerán entremezclados para la conformación de una atmósfera que aspira a explorar la sensibilidad amorosa y sus matices: “Cada cuerpo con su deseo / y el mar al frente. / Cada lecho con su naufragio / y los barcos al horizonte. [...] Cada cuerpo desnudo en su noche / y el mar al fondo, inalcanzable”¹⁰²⁴; la alternancia de la situación humana concreta y el espacio de amplitud e inmensidad del mar confronta dos hechos de naturaleza y temporalidad diferente y, en este poema, la analogía marítima y el manejo de sus diversos elementos, el “naufragio” y los “barcos”, funcionan para la configuración de una experiencia amorosa que se muestra fronteriza entre la vivencia particular y la universal: por un lado se expresará el amor como abstracción y por

¹⁰²³ *Ibíd.* p. 46.

¹⁰²⁴ Eugenio Montejo: *Antología*, p. 115.

otro su concreción puntual, en un intento de asediar la consistencia misteriosa del fenómeno del amor desde dos ángulos distintos a la vez que complementarios.

El barco como imagen asociada a los viajes reaparece en *Alfabeto del mundo*, articulado a entornos otra vez particularmente culturales, por la vinculación, en el caso de los siguientes versos, con el personaje homérico de Ulises: “Barcos que veo allá a lo lejos, balanceándose, / cerrados como libros hace mucho leídos. / ¿Qué dicen, qué no dicen? – hoy hablo griego / a bordo del primero que parta. Soy Ulises”¹⁰²⁵. Dentro de la poesía de Montejó la asociación paisaje y cultura, como ya se ha dicho en otros apartados, es habitual, ya que posibilita la percepción de una naturaleza alejada de cualquier bucolismo o inocencia, y que se muestra, en cambio, como ámbito impregnado de civilización, de racionalidad. Así, desde la elección de las imágenes (barcos “cerrados como libros”), hasta las máscaras que se superponen sobre la faz del sujeto poético: “hoy hablo griego [...] Soy Ulises”, se delinean los contornos de un horizonte natural definido por la acción creadora humana.

La referencialidad del cuerpo como imagen análoga a la del barco, volverá a aparecer en *Adiós al siglo XX*, en unos versos que revelan una variación poética sobre la idea de los viajes, figura nuclear asociada al entorno marino en este discurso. No obstante, “Vísperas de viaje” tiene el énfasis enunciativo en la idea de partida, matiz de diferencia con las anteriores visiones, ya que supone una nueva conciencia de la relación con el mundo, dada por la certeza del paso del tiempo:

¹⁰²⁵ *Ibíd.* p. 149.

De nuevo un viaje moviendo de raíz
mi cuerpo como un barco.
De nuevo el grito de otro ignoto horizonte.
[...]
Quisiera decir adiós con una sola sílaba,
la menos dolorosa,
la más breve.¹⁰²⁶

El uso anafórico del adverbio de tiempo “de nuevo”, señala el vínculo de sucesión que conecta los versos alrededor del impulso motor de los tránsitos, de los desplazamientos físicos, tema que ya hemos visto constantemente en la poesía del venezolano. De este modo, se va a privilegiar el viaje en barco como modo de avance determinado por la lentitud, ritmo que posibilita mayores conexiones con el entorno, en este caso, del mar, que funciona como elemento definido por ser un territorio de amplitud e inmensidad. Lo que distanciará esta nueva enunciación de las anteriores articuladas a la idea de los viajes, será el acento colocado sobre las despedidas, ahora asociadas al sentimiento del dolor, por el apego que se expresa respecto al espacio de lo conocido, de lo familiar, de lo habitual. La necesidad de buscar otro lenguaje que consiga sintetizar la complejidad del sentimiento de pérdida se enlaza así a la voluntad, ya explícita en *Alfabeto del mundo* y *El cuaderno de Blas Coll*, de alcanzar un lenguaje más cercano a la naturaleza de las vivencias, más afín con sus tonalidades específicas: “Quisiera decir adiós con una sola sílaba, / la menos dolorosa, / la más breve”.

Así pues, observamos que más que el mar, que aparece de modo indirecto como espacio, el elemento marítimo de mayor recurrencia en Montejo son los barcos, aunque su referencialidad es amplia y variada:

¹⁰²⁶ Eugenio Montejo: *Adiós al siglo XX*, op. cit. p. 20.

así en “Trieste”, el sujeto poético muestra una relación fundada desde el deseo, con la ciudad italiana:

Recuerdo siempre a Trieste,
esa ciudad donde no he estado nunca,
[...]
en cada gesto, en cada rostro,
la voz de Saba se concreta,
con ese acento fraternal, ya tan antiguo,
que es parte del Adriático.
Y toda Trieste
vuelve a rodearme con su portuaria música,
mis pulmones sorben sus aires lenitivos
y me uno a ella con cada barco que se acerca
o que parte.¹⁰²⁷

La naturaleza marítima, constante en estos versos, se enuncia como un cabo más dentro de un conjunto urbano que se define por las construcciones humanas relacionadas con este ámbito. Así, la ciudad de Trieste se configura desde la poesía de Umberto Saba¹⁰²⁸, poeta italiano claramente asociado a la imagen del mar “Adriático”, y la ciudad emerge del poema como espacio portuario marcado por el viento del mar, “sus aires lenitivos”, y es el deseo el impulso imaginario que construye la visión de una ciudad que surge de los sueños, a partir de una serie de cabos concretos ilatorios: La poesía de Saba, el puerto, los barcos y el mar.

¹⁰²⁷ *Ibíd.* p. 24.

¹⁰²⁸ Umberto Saba (1883-1957) será, junto a Pavese, Montale, Quasimodo y Ungaretti, uno de los más destacados poetas de la contemporaneidad italiana. Sus poemas son muchas veces serenas oraciones que celebran la vida, en sus paisajes más cotidianos, entre los que destacará el de la ciudad portuaria de Trieste, para más información véase Umberto Saba: *Casa y campo Trieste y una mujer*, Barcelona, La poesía, señor hidalgo, 2003. (Edición y traducción de Carlos Vitale)

Podemos afirmar, entonces, que el barco¹⁰²⁹, como transporte generado por la mano del hombre en su búsqueda de conquistar el espacio del mar para alcanzar nuevos territorios, como símbolo de creación y de rebeldía humana ante la naturaleza indomable, reaparece una y otra vez en los versos de Eugenio Montejo junto a un mar que casi nunca se plantea como simple paisaje que se contempla desde la tierra. Lo recurrente es la tríada barcos-viajes-mar, como aparece en “Noches de trasatlántico”: “Noches de trasatlántico, / para quien va, para quien vuelve / a bordo, oyendo crujir el maderamen”¹⁰³⁰, de tal manera, que la experiencia marítima se encuentra asociada en este discurso al viaje por barco, mostrado en su especificidad y singularidad, y el mar funciona como un territorio que mezcla los impulsos, el de partir con el regresar, en sus densidades, dinamismos y complejidades.

En la última etapa poética del venezolano, el referente marítimo seguirá asociado a la idea de las despedidas, adioses que se revelan lúcida y claramente, percibidos y delineados desde una conciencia nueva de su significación, como se puede notar en “Sílabas para un adiós”, de *Partitura de la cigarra*: “Frente a la niebla de tus muelles, / el barco amargo que no sé dónde me lleva / ya leva el ancla”¹⁰³¹; el sentimiento de indeterminación aparece en el poema como rasgo de una nueva fase vital, en la que la sugerencia del viaje ya implica el tránsito hacia lo desconocido, es decir, que el espectro de sentidos se amplifica hasta

¹⁰²⁹ Los barcos han sido desde la antigüedad, compañeros inseparables del espíritu conquistador humano, y en la literatura tendrán una presencia preponderante, es el caso de *La Ilíada* homérica, el *Moby Dick* de Herman Melville y *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, por citar sólo tres casos de relatos donde los viajes por barco tienen una importancia insoslayable.

¹⁰³⁰ *Ibíd.* p. 28.

¹⁰³¹ Eugenio Montejo: *Partitura de la cigarra*, *op. cit.* p. 10.

abarcas posibilidades menos precisas y discernibles, más bien cercanas al misterio. Y otra vez, es la imagen del barco, ahora “amargo”, la que permite vislumbrar este espacio de desgarramiento que puede ser también el mar, pero que siempre es un referente definido por la construcción humana. “Muelles” y “barco” confirman así la presencia de elementos relacionados con una naturaleza marcada por el hombre, reconfigurada desde las coordenadas de la civilización, estructurada desde unas funciones y necesidades. En este mismo libro el texto de un heterónimo, “El adiós de Jorge Silvestre”, recogerá nuevas percepciones de este simbolismo de mares y barcos asociados al olvido, como nuevas variantes del tema de los viajes aludiendo a situaciones que abarcan permanencias y partidas, expresadas en un intrincado nudo significante:

Para partir me quedo ahora,
Para alejarme parto.
¿Desde qué espacio miran mis ojos esta tarde?
Quizá no queda tarde sino olvido,
el olvido que traen las olas a estos muelles...
también el mar se va y retorna,
móvil, inmóvil, siempre inalcanzable,
mi viejo mar de azul polisilábico.¹⁰³²

La atmósfera en la que se muestran los elementos marítimos revela melancolía, nostalgia, una tristeza que proviene del sentimiento de transcurrir. Estar y partir funcionan en el texto como nociones intercambiables que dan cuenta de la complejidad de significaciones que conlleva la idea del viaje, y el mar dentro de este ambiente, se maneja como una visión más, que confirma la infinita movilidad del mundo: “También el mar se va y retorna, / móvil, inmóvil, siempre inalcanzable”, y

¹⁰³² *Ibíd.* p. 76.

de nuevo la idea persistente de asociar la naturaleza al lenguaje define la mirada de este elemento: “mi viejo mar de azul polisilábico”.

Casi siempre los registros del mar que se manifiestan en esta obra privilegian la referencialidad tangencial, es decir, se inscriben dentro de una enunciación centrada, fundamentalmente, en otra idea, esencialmente la imagen proteica de los barcos, pero también la de la escritura, como es el caso de los siguientes versos de *Alfabeto del mundo*, alusivos a la creación poética: “Escribe claro, Dios no tiene anteojos. / No traduzcas tu música profunda / a números y claves, / las palabras nacen por el tacto. / El mar que ves corre delante de sus olas, ¿para qué has de alcanzarlo?”¹⁰³³; las señas que ofrece el poema sobre la praxis de la escritura, se articulan claramente a la concepción del mundo como logos, como un lenguaje, ámbito entendido como gran texto que el poeta lee y revela sin intención de traducir este universo, más bien asumiendo con humildad la labor de rehacer con palabras este amplio ámbito de descubrimientos. Desde la posición del que contempla sin interferir, sin alterar, el sujeto poético vislumbra y registra la orquestación del universo como acontecer inabarcable en su perpetuo dinamismo. Y el mar es apenas una imagen referida a una actitud, “El mar que ves corre delante de sus olas, ¿para qué has de alcanzarlo?”, por lo que funciona como un elemento que direcciona hacia otro sentido, que en este caso sería el de una enseñanza vital.

Sobre todo en *Alfabeto del mundo*, aparecerá la perspectiva metadiscursiva que busca explorar la escritura poética explicándola a

¹⁰³³ Eugenio Montejo: *Antología*, op. cit. p. 112.

través de la analogía marítima, manejada como fértil recurso que proporciona sentidos sugerentes:

Cuanto quisiera al menos un instante
que esta plana febril de poesía
grave en su transparencia cada letra:
la o de ladrón, la t de santo,
el gótico diptongo del cuerpo y su deseo
con la misma escritura del mar en las arenas,
la misma cósmica piedad
que la vida despliega ante mis ojos.¹⁰³⁴

Desde la voluntad de enunciar, de registrar las diversas letras que constituyen el mundo, *Alfabeto del mundo* irá construyendo visiones que confirman la vocación de humilde artesano del autor, que manifiesta su deseo de conseguir, a través de las palabras, un lenguaje que se asemeje a las conformaciones que forja la naturaleza, dentro de la cual, la imagen del mar destaca como ejemplo más nítido de esa manera de decir sencilla y constante: “con la misma escritura del mar en las arenas”.

Así pues, los mares de Montejó vienen a ser espacios atravesados por barcos, enunciados desde una referencialidad definidamente cultural y urbana, por lo que será por medio de esta lente mediante la cual se muestre el ámbito natural, y si en los primeros libros su alusión señalaba ideas como la conciencia del tiempo, (que de nuevo se manifiesta en la última etapa), en sus obras de madurez se conecta a visiones pictóricas y lectoras y a experiencias de viajes. En sus libros más recientes su presencia casi siempre apunta a la noción de viaje como último viaje, tránsito hacia el misterio que supone la separación de lo conocido, así

¹⁰³⁴ *Ibíd.* p. 139.

como situaciones en las que la referencialidad a partidas y llegadas revela una conciencia diferente, más honda del hecho. Por otra parte, la imagen de los barcos será una constante expresiva que cada vez señalará el sentido que la imaginación poética le otorgue, junto a la no menos importante asociación del mar con la invención literaria.

3.4. El impulso terrestre en Gustavo Pereira

Como bien resalta Alejandro Rossi en su ensayo “Plantas y animales”, las relaciones del hombre contemporáneo con la naturaleza están definidas por la distancia: “lo usual ya no es ver el pollo vivo, sino dividido en pechugas y muslos y el pescado siempre está sobre unas barras de hielo”¹⁰³⁵, nos referimos a una “naturaleza muerta” que se ve acentuada por un manejo técnico que profundiza esta lejanía:

En la ciudad la naturaleza se presenta como parque o jardín, espacios limitados que intentan reproducir una imagen de ella [...] el jardín [...] es una interpretación, el resultado y a la vez el promotor de nuestras concepciones y sentimientos acerca de la naturaleza¹⁰³⁶.

Como apropiación de lo natural mediada por el pensamiento y las construcciones urbanas, se trata de entornos que no son “naturaleza a secas, sólo árboles, prados, colinas. Es además historia, ilusión, estados de ánimo; allí no hay ‘pureza’, sino escenario, memoria, persuasión”¹⁰³⁷, y,

¹⁰³⁵ Alejandro Rossi: *Manual del distraído*, (1 ed. 1978) Barcelona, Círculo de lectores, 1997, p. 88.

¹⁰³⁶ *Ibíd.* p. 89.

¹⁰³⁷ *Ibíd.* p. 90.

justamente, las imágenes naturales¹⁰³⁸ presentes en la poesía de Gustavo Pereira, poseerán esta previa modificación técnica y utilitaria humana. En la segunda etapa de su poesía, elementos como rosas, nubes, pájaros, así como imágenes asociadas con la alimentación, aparecerán insertadas en atmósferas citadinas y modernas, como elementos de una naturaleza servil al dominio humano. El lenguaje de talante experimental, surrealista y de gran dinamismo, dibujará situaciones críticas, trágicas, cotidianas, donde lo natural funcionará como un componente más del sincopado rompecabezas poético. Ya en la tercera y cuarta etapa, estas alusiones naturales cobrarán un nuevo sentido, generalmente referido a maneras de pensar en las que se delata la presencia enunciativa y los saberes de la poesía oriental, o conocimientos más profundos y críticos sobre la conquista española en América.

Si hay un rasgo que define la presencia de los elementos terrestres en esta escritura, es el hecho de que es una naturaleza intensamente urbanizada y, si se quiere, tecnificada, por lo que casi siempre funcionará como huella natural insertada en un espacio de ciudad, rodeada de máquinas, aunque en ocasiones se revista de figuraciones simbólicas, como se puede observar en “Golpe desnudo”, de *En plena estación*: “Te mando tres rosas, tres rosas / tengo derecho a enviarte rosas, a ti a quien amo / te envió un par de gozosos latidos”¹⁰³⁹; como imagen fragmentaria, las “tres rosas” sugieren una procedencia que delata las flores que se

¹⁰³⁸ Dos estudios significativos para visualizar en sentido de lo natural en la literatura venezolana son, el de Gregory Zambrano: “El paisaje y la palabra creadora: (h)ojeada sobre la poesía fundacional”, en Carlos Pacheco (Comp.): *Nación y literatura, op. cit.* y respecto a la narrativa, el de Felipe Massiani: “El hombre y la naturaleza en Rómulo Gallegos”, en Gabriel Jiménez Emán (Comp.): *El ensayo literario en Venezuela, Tomo III, op. cit.*

¹⁰³⁹ Gustavo Pereira: *En plena estación, op. cit.* p. 29.

venden en las ciudades, por lo que sería un rastro natural conectado a un ámbito citadino. También notamos la alusión a una intermediación, pues las rosas son enviadas, lo que señalaría una manera común de enviar flores en las ciudades por medio de mensajeros.

Impregnados de la poética violenta y surreal, propia de la segunda etapa poética de Pereira, los poemas de *En plena estación* privilegian la visión dinámica, la narración de escenas, casi siempre marcadas por el tono agresivo, como se percibe en “Luz colgando gritos”:

[...] Cuando no sabía reír
me acordaba de todo en la tierra
mi pala mecánica hizo huecos en el jardín furiosa y bella
una rosa se abrió, cayeron las cerezas
yo no entiendo, no comprendo
sencillamente no comprendo¹⁰⁴⁰.

Como versos fundados en la sinrazón y el desconcierto vital, registran una referencialidad natural diversa, pero que comprende, en primera instancia, una noción de naturaleza delimitada por la intervención, la mirada y la estructuración humana. El “jardín” condensa el mejor símbolo, como ya lo apunta Rossi, de lo que será la incorporación de lo natural en la ciudad, un espacio imbuido de sentidos sobre la evasión, el escape y la ilusión respecto a un territorio que ya no posee rastro alguno de descontrol o misterio, por tanto, sustancialmente diferente de la naturaleza presente en la poesía de Montejó, que más bien preservará un sentido de enigma que se puede contemplar pero no comprender. Las imágenes naturales, dentro de cada sistema poético, funcionarán asociadas a ideas diferentes, propias de la concepción existencial coherente con el proceso vital y literario de cada poeta. Pero en este

¹⁰⁴⁰ *Ibíd.* p. 49.

poema, “el jardín” no casualmente es violentado por una “pala mecánica” que le hace “huecos”, y así, de nuevo, la instrumentación técnica se superpone a la esencia más frágil y pasiva de lo natural, aunque ya la idea de “jardín” suponga una concepción de lo natural artificiosa. El verso “Una rosa se abrió, cayeron cerezas”, apunta a la conformación de una atmósfera de movimiento casi cinematográfico, en el que se aceleran las transformaciones naturales, que en su ámbito acontecen de un modo lento y ceremonioso, pero que por la escritura se expresan de manera abrupta y veloz, con las prisas del medio urbano. En particular, la referencia a “la rosa”, que se verifica constantemente en estos versos, aunque no se desvincula del sentido lírico y romántico asociado a esta imagen, se encuentra a su vez insertada en atmósferas urbanas que le superponen otras significaciones, como se nota en “Toma de poder”, texto alusivo a la vestimenta de ciudad: “Toda la dicha del mundo en el ojal con la rosa¹⁰⁴¹”; símbolo de la conjunción de la ciudad con “la rosa”, el “ojal con la rosa” señala también el orbe de servilidad en el que se coloca lo natural dentro de los sistemas urbanos establecidos por el hombre moderno. Así, la flor funciona como elemento de ornato, a la vez que, por la enunciación, deviene en símbolo de alegría y euforia.

Del mismo modo aparecerá episódicamente la alusión a la noción de “rosa”, ahora como símbolo de las aproximaciones inconexas que se establecen en los poemas, a la manera de las instalaciones artísticas lúdicas y trasgresoras de un Marcel Duchamp¹⁰⁴²: “Al final y al principio

¹⁰⁴¹ *Ibíd.* p. 57.

¹⁰⁴² Marcel Duchamp (1887-1968) es un artista francés que revolucionó el arte del siglo XX con sus “ready made”, que consistían en la colocación arbitraria de objetos de uso cotidiano, como un urinario o un porta botellas, que pasaban a

del camino al final / del encuentro de una rosa aplastada y un zapato sin dueño¹⁰⁴³”; la figura de la “rosa” se inscribe en un contexto urbano hostil y agresivo, definido por este “zapato” que señala una fracción de la indumentaria moderna civilizada, de tal manera que la combinatoria de ambos elementos sugiere el entrelazamiento desde la polaridad alto-bajo, si entendemos la rosa como símbolo de belleza, lirismo y trascendencia, mientras que el zapato apunta a una imagen de lo terrestre y bajo, y de nuevo las imágenes se relacionan desde una jerarquía de poder que otorga preponderancia a la noción de “zapato” que ejecuta la acción de aplastar. Debido a la ampliación del espectro de registros enunciativos que se constata en la tercera fase poética de Pereira, el *Libro de los somaris* presenta una visión más furtiva y espaciada de los referentes naturales, como se advierte en estos versos de “Se regalan amores”: “Se regalan / rosas coaguladas”¹⁰⁴⁴. Acá las “rosas” funcionan como noción que se desdibuja para adquirir los contornos de una imagen corporal, desviándose de su sentido habitual relativo al mundo vegetal, y resulta semejante la enunciación presente en el siguiente “somari”, en el que se alude a un atributo del pájaro, pero no al ave: “Si aprendí a sonreír fue porque entre la podredumbre hallé alas”¹⁰⁴⁵. La naturaleza que ahora aparece se expresa desde fragmentariedades, atributos, cualidades, rasgos captados al desgaire y que se manejan desde las pautas

convertirse en obras de arte debido a la intención del artista. Para más información véanse los libros de Naim Abel: *Marcel Duchamp*, 1980, de Octavio Paz: *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid, Alianza, 1991, y de Mouré, Gloria: *Marcel Duchamp. Notas*, Madrid, Tecnos, 1989, y la página web <http://www.epdlp.com/pintor.php?id=235> [3/11/08]

¹⁰⁴³ Gustavo Pereira: *El interior de las sombras*, op. cit. p. 33.

¹⁰⁴⁴ Gustavo Pereira: *Libro de los somaris*, op. cit. p. 13.

¹⁰⁴⁵ *Ibíd.* p. 45.

significantes que articulan el poema, pero que son también elementos circunscritos a espacios de intimidad y que posibilitan visibilizar una intuición o una percepción determinada.

De la misma manera, la enunciación de lo amoroso se apoya, en ocasiones, en una referencialidad natural que proporciona imágenes y visiones necesarias para la configuración expresiva del sentimiento: “La rosa roja cae mutilada / El ave perdida en el vacío / Tú te desplomas sobre mis ojos / Sobre mis tibias esperanzas / Paloma breve paloma espuma”¹⁰⁴⁶. Las nociones recurrentes de “rosa” y “aves” resultan figuras privilegiadas por la estética de Pereira, que manifiesta a través de ambas imágenes tanto el carácter lírico del impulso amoroso, como las cualidades de tibieza, suavidad y trascendencia, atributos en suma de los dos símbolos naturales.

De igual forma, la “nube” será otra de las huellas naturales que aparecerán con frecuencia en el discurso de Gustavo Pereira, y se manejan, esencialmente, para establecer un sistema de correspondencias que va desde la ciudad hasta el cosmos, hablamos del: “Simple gesto de asociar el humo de mi cigarro con la nube”¹⁰⁴⁷, lo que en este caso expresa un sentimiento de exaltación y felicidad, que va a ser el tono imperante del poema “Toma de poder”, pero que en “La nube sólida” se transmuta en agonía y pesadumbre:

La nube sólida cinematográfica escapando apresurada
Aporreada y sufrida y dolorosa y hundida hasta el codo
[...]
Mi pobre nube
Acabaron de ordeñarla y ella se echó a gemir

¹⁰⁴⁶ Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo*, op. cit. p. 70.

¹⁰⁴⁷ *Ibíd.* p. 57.

Ya los ojos le arden y se traslada casi ciega
Vengan a verla cómo mueve el rabo como una vaca
Mientras mastica cuidadosamente y se despereza en el cielo.¹⁰⁴⁸

La sucesión de adjetivos enfatiza la impresión de celeridad en la que se apoya el poema y, junto a imágenes irracionales y lúdicas, proporcionarán una sensación de onirismo y fantasía. Luego, la figura de “la nube” adquiere los rasgos de una animalidad doméstica, pues la semejanza con la “vaca” apunta a un constructo natural específico en su recurrencia a una intervención humana general, como lo es la domesticación de animales y plantas para su consumo. Los diversos simbolismos asociados a la imagen de las nubes¹⁰⁴⁹ no coinciden con el sentido de estas formas naturales en la poesía de Pereira, pues vienen a funcionar como materias naturales flexibles, que señalan dependiendo del poema, una trascendencia o una animalización.

Por otra parte, “Ejercicio vegetal” señala, desde su título, la intención de realizar un experimento poético fundado en la noción de naturaleza alimenticia: “Yo tenía una lechuguita cerca de aquí / un tractor desenterró tesoros donde las piedras se asoleaban”¹⁰⁵⁰; la combinatoria de los referentes “lechuga” y “tractor” proporciona aún más luz a la visión de unos elementos naturales que conviven violentamente con las máquinas y la tecnología, en una relación que permite constatar el desequilibrio de poder, evidenciado por la dominación de las máquinas que avasallan e intervienen este espacio de lo natural que sería el campo

¹⁰⁴⁸ *Ibíd.* p. 63.

¹⁰⁴⁹ Según Biedermann, “las nubes son en Occidente símbolos del ocultamiento, [o bien] portadoras de lluvia y con ello de la fertilidad”, en *Diccionario de símbolos*, *op. cit.* p. 323.

¹⁰⁵⁰ Gustavo Pereira: *En plena estación*, *op. cit.* p. 37.

agrario, también aludido como paisaje ya transformado por la mano humana.

Dentro de la línea de enunciación de escenarios fundamentalmente urbanos que desarrolla esta poesía, los pocos signos naturales se ven oprimidos, disminuidos por una objetualidad que delata su filiación estrecha con la ciudad, como se observa en “Los ojos vacíos”: “Un árbol lleno de calles con semáforos”¹⁰⁵¹, verso que pone en evidencia la relación desigual entre los elementos del discurso, debido a la preponderancia de un imaginario urbano por encima de unas percepciones de lo natural menos sesgadas, con excepción del entorno marino, que ya reviste otro caudal mayor y diferente de sugerencias, aunque casi siempre funcione como espacio de ruptura para huir del ritmo de la ciudad, sus prisas y dimensiones. Del mismo modo, la imagen “árbol lleno de calles” sugiere un ángulo de visión trastocado, deformado, en arriesgada situación de combinar de un modo nuevo la ciudad y sus componentes, para producir, así también, nuevas recepciones de este entorno. La manera de enunciar también apunta a unas imágenes surreales, por ser el árbol el que se encuentra “lleno de calles con semáforos”.

Por otro lado, en *El interior de las sombras* observaremos un matiz diferencial respecto a estas imágenes naturales ubicadas en atmósferas urbanas, ya que se plantean nuevos matices significantes, como los visibles en “Las hojas caían lejos de aquí”:

Hace mucho
estas palabras

¹⁰⁵¹ *Ibíd.* p. 39.

eran sólo el comienzo
las piernas no cruzaban el desierto ni había desierto
Todo era un solo y único desierto rojo
[...]
Antes de estos pechos reventar
Las hojas caían lejos de aquí deslizándose hacia noches
[interminables]¹⁰⁵²

El texto se remonta a un pasado en el que las palabras y la naturaleza poseen un talante diferente, son materia fundacional que revive una suerte de origen de contornos míticos, visible en la alusión a un “sólo y único desierto rojo”, que podría señalar tal vez, una mención velada a la película industrial y silenciosa de Michelangelo Antonioni¹⁰⁵³, *Desierto rojo*, así como la referencia a un tiempo en el que “las hojas caían lejos de aquí deslizándose hacia noches interminables”. La indeterminación y la amplitud homogénea, resultan así los nuevos rasgos que le confieren a este poema un viso de sentido diferente respecto a las anteriores visiones de lo natural en su poesía, pues se constituye desde otras capas y densidades temporales, desde una novedosa dimensionalidad perceptual.

La expresión surreal, entre onírica e irracional, también persiste en este libro, en una mezcla alucinada y demencial de componentes tecnológicos, pictóricos, industriales y fantásticos, que conforman una sucesión de imágenes veloces, como se observa en “Los lagos temblando en las profundidades”:

¹⁰⁵² Gustavo Pereira: *El interior de las sombras*, op. cit. p. 14.

¹⁰⁵³ El italiano Michelangelo Antonioni (1912) es uno de los creadores del movimiento neorrealista italiano, junto a Visconti, Rossellini y De Sica, intentaron un cine cercano a lo testimonial y documental, en el sentido de que en sus historias se narra la vida cotidiana de seres comunes y corrientes. Casi sin recursos técnicos ni de producción y predomina la narración coral, y uno de los filme más importantes de Antonioni va a ser *Desierto rojo* (1964), para más información ver la página web <http://www.italica.rai.it/esp/cinema/autores/antonioni.htm> [3/11/08]

El calor eléctrico derrite las noches de la tierra
 (y así expiran los últimos astros
 En el vacío azul se ocultan los lagos bermejos
 (temblando en las profundidades
 Como si estuvieran atravesados por una cadena
 (de pechos
 [...]

Pasan aves de hierro perros en llamas mundos
 (vestidos
 de mujeres bajo las asoleadas praderas. Duermen
 (las primeras potencias
 Sobre los rojos jardines pasean payasos y arañas¹⁰⁵⁴.

En una suerte de visión que conecta con la narrativa futurista y de Ciencia Ficción¹⁰⁵⁵, así como con la mirada de los pintores de la vanguardia representada por Dalí, Chagall y Magritte¹⁰⁵⁶, entre otros, el texto entretiene escenas enfáticamente coloristas: “vacío azul”, “lagos bermejos”, “rojos jardines”, con una suerte de percepción apocalíptica del fin del mundo: “el calor eléctrico derrite las noches de la tierra y así expiran los últimos astros”, “pasan aves de hierro”; plantas y animales se muestran fusionados con una artificialidad mecánica, surreal: “perros en

¹⁰⁵⁴ Gustavo Pereira: *El interior de las sombras*, op. cit. p. 17.

¹⁰⁵⁵ Pensamos, en lo que respecta a la narrativa futurista y de Ciencia Ficción en la imaginería de un Ray Bradbury(1920) en *Crónicas marcianas*, *Cuentos del futuro* y *Las doradas manzanas del sol*, de Arthur C. Clarke (1917-2008) en *2001: una odisea espacial* y de Isaac Asimov (1920-1982) en *Los robots* y *Fundación*, para más información véanse las páginas web <http://www.ciencia-ficcion.com/autores/clarkeac.htm>, <http://www.ciencia-ficcion.com/autores/bradburyr.htm> y <http://www.ciencia-ficcion.com/autores/asimovi.htm> [4/11/08]

¹⁰⁵⁶ Salvador Dalí (1904-1989), uno de los más célebres pintores españoles del siglo XX, sus obras muestran escenas oníricas e irracionales de gran belleza, entre sus cuadros más representativos están “Girafa ardiendo” y “Huevos fritos en un plato sin el plato”. Marc Chagall (1887-1985), pintor ruso que, al igual que Dalí, va a estar vinculado a la vanguardia surrealista, entre sus obras más importantes se cuentan “La boda” y “Vaca con quitasol”, y René Magritte (1898-1967), pintor belga de igual manera relacionado con el arte surrealista, entre sus cuadros más conocidos están “Tentativa de lo imposible” y “El arte de la conversación”, para más información véanse las páginas web <http://www.3d-dali.com/salvador dali.htm>, <http://www.magritte.com/2.cfm>, http://www.geocities.com/chagall_web/sub_est_3/estructura_i1.htm [4/11/08]

llamas”, constituyendo así figuras de un decorado experimental e irracional.

La naturaleza en Pereira se va a ir trastornando y abigarrando hasta sumergirse en un proceso de transformaciones cada vez más bizarro y extraño, que siempre incluye la presencia de una materialidad tecnológica, aunque se mezcle con otros componentes. Las visiones pictóricas, a la vez que míticas, no serán infrecuentes, como se muestra en “Era más bien un susurro largo”, exploración poética que se decanta por deshilvanar imágenes de carácter sensorial afinadas en una heterogeneidad de movimientos, colores y sonidos:

Los continentes se alzaron
tuvieron el primer hijo los huesos
salvajes todavía se arrastraban
Estaban tan silentes y había tanto ruido debajo tan silentes
en su punto muerto insectos azules se apoyaban en piedras rojas
Y sus alas rojas eran más rojas que las piedras¹⁰⁵⁷.

Como percepción de un origen mítico del mundo, el texto se inclina por la expresión dinámica de un comienzo barroco, territorio en el que predomina la naturaleza visual y sonora, cambiante y profusa, mostrada desde una actividad incesante. Pero en el mismo texto también se enuncia una naturaleza más bien fragmentaria, esbozada en pinceladas breves, así como la visible en “Se cierra por las noches”: “De esta declinación amarga que se cierra por las noches y deja / escapar colinas desnudas”¹⁰⁵⁸; la figuración de “colinas desnudas” apunta a un nuevo animismo en la expresión de lo natural, y recuerda a las primeras visiones mostradas del referente, en las que lo natural funciona como rasgo

¹⁰⁵⁷ Gustavo Pereira: *El interior de las sombras*, op. cit. p. 23.

¹⁰⁵⁸ *Ibíd.* p. 31.

episódico en un conjunto que incorpora, parcialmente este elemento a un imaginario en el que se imponen, mayoritariamente, otras referencialidades.

Como también es habitual de este sistema poético, los versos revelan muchas veces una crítica social y posiciones políticas, como es el caso de “Nadie se enfada”: “Etiquetas bebidas baratas las frutas aumentaron la leche también”¹⁰⁵⁹. La supresión de los signos de puntuación, eliminando las pausas expresivas, posibilita una escritura monológica e interior, que se estructura a la manera de pensamientos sueltos y desde la sucesividad de los artículos y alimentos que señalan su procedencia urbana, en el seno de un comercio que destaca el sentido de mercancía que poseen estos alimentos y artículos, fluctuantes entre las bajadas y casi siempre más bien subidas de precio, a las que se alude desde una agresividad contenida en el poema, pero que se visualiza en el título que da nombre al texto: “Nadie se enfada”. En este caso, la imagen de “la fruta”, alude a un elemento natural que se expresa en su sentido de alimento, al igual que “la leche”, y posibilita la enunciación de una situación económica, común en los países de Latinoamérica, y que consiste en una inflación casi siempre descontrolada y en aumento. De nuevo, en *Poesía de qué*, encontraremos este registro de elementos naturales relacionados con la alimentación y la consiguiente crítica a la economía: “El pescado aumentó un bolívar por kilo / a estas alturas un langostino viene costando un alma”¹⁰⁶⁰. No resulta extraño así que las referencias a animales señalen piezas muertas y frías, habilitadas para el

¹⁰⁵⁹ *Ibíd.* p. 49.

¹⁰⁶⁰ Gustavo Pereira: *Antología poética*, p.43.

consumo en las ciudades, y que, junto al cuestionamiento por el aumento de los precios de los alimentos, se encuentra la concepción del sujeto urbano, de pensar en los productos de la naturaleza como alimentos ya procesados industrialmente para el consumo humano en las ciudades, lo que ya indica una naturaleza transformada, modificada y reinsertada como mercancía al ámbito de las urbes.

Como la naturaleza que aparece en la poesía romántica, la presente en los versos de Pereira funciona a veces delimitada por las emociones que experimenta el yo poético, tal y como resulta visible en “La cuestión” de *Hasta reventar*, donde se hace referencia a: “El dolor personal bajo las hojas de las estaciones”¹⁰⁶¹, como espacio natural que se delinea desde la pesadumbre explícita, aunque lo habitual de esta representación de los referentes naturales en su escritura sea la conexión de los mismos con el entorno urbano, como se nota en “Abiertas heridas tiemblan”: “Las altas torres de la iglesia / donde algunas palomas acuden en busca de albergue”¹⁰⁶², pues, casi siempre, se asiste a la incorporación de elementos naturales en escenarios de ciudad, como parte de una idea de paisaje creado por el hombre, más que producido naturalmente.

Pero, con frecuencia, estos referentes naturales se conectan a una materialidad mecánica e industrial, que vendría a ser el signo de una contemporaneidad veloz y vertiginosa, lo que le confiere rasgos mecánicos y posibilita visiones tan sesgadas como la presente en “desgañitadas tardes vientos sonoros”: “Es como irse en tren sintiendo

¹⁰⁶¹ Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, op. cit. p. 21.

¹⁰⁶² *Ibíd.* p. 25.

que los árboles corren destajados”¹⁰⁶³; los versos se apropian de la nueva mirada de la naturaleza que proporcionan los vehículos modernos, los medios de transporte actuales, muy distante de cualquier recepción contemplativa o pasiva del paisaje, pues al ser vista desde esta angularidad urbana parece que la naturaleza existiese desde la intervención y el manejo del hombre, por lo que se verifica como espacio, como bien señalaba Rossi, para el ocio, o para excursiones: “Aquí uno puede irse a paseo con cualquier chica / en un automóvil / decente por todo el campo / tenderse en el césped y ver pasar las nubes”¹⁰⁶⁴. De la interrelación naturaleza-máquinas se consiguen estos instantes de hibridaciones en los que el paisaje se muestra como un territorio propicio para la desconexión urbana, o para la seducción, pues como lúcidamente expone Rossi: “Los parques nunca han sido lugares de trabajo. Son, esencialmente, centros de recreación; vamos a jugar, a pasear, a tomar el sol, a perder el tiempo”¹⁰⁶⁵, y no es casual que en el poema, el paseo sea en “automóvil”, como signo de una relación con la naturaleza definida por las máquinas y su presencia primordial en la idea moderna de desplazamiento y viaje.

La alusión a “aves de hierro”, enunciada primero en *El interior de las sombras* reaparece en *Hasta reventar* ahora bajo la forma de “palomas de hierro” : “Las palomas de hierro se suicidan contra los vidrios”¹⁰⁶⁶, como componentes robotizados de una naturaleza artificial, mecánica, ya asimilada a unos espacios metálicos y marcados por la

¹⁰⁶³ *Ibíd.* p. 39.

¹⁰⁶⁴ *Ibíd.* p. 49.

¹⁰⁶⁵ Alejandro Rossi: *Manual del distraído*, op. cit. p. 90.

¹⁰⁶⁶ Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, op. cit. p. 61.

artificialidad, aunque no dejan de revelar también un imaginario del presente que se apropia de los materiales y aleaciones que componen casi todos los objetos y construcciones de la modernidad para producir una poesía del avasallamiento tecnológico sobre lo natural, reducido y convertido, y que podrían entenderse también como canto o elogio de esta súper modernidad y sus implicaciones, como ya lo hicieron antes los futuristas y sensacionistas.

Pero aquí, la perspectiva crítica de la naturaleza no se centra solamente en el presente, también se redirecciona hacia el pasado para reconstruirlo como tiempo del escarnio y del despojo, tal y como resulta visible en el poema XIII de *Los cuatro horizontes del cielo*: “ESCOGIERON esta tierra para poner la bota / Escogieron estos valles verdes para quemar este subsuelo para escarbar”¹⁰⁶⁷, de tal forma que se dibuja un pasado en el que la intervención colonizadora y de conquista se sugiere, por lo que la imagen de la “tierra” va a señalar una agresión sobre la naturaleza, para “escarbar” y “quemar”, y obtener de este modo los dones del campo.

No obstante, en este libro se verifica un viraje significativo hacia relatos de mayor subjetividad, y ello viene a modificar también la perspectiva de los referentes naturales, mostrados ahora como parte de un conjunto cotidiano que se desea penetrar para descubrir y nombrar: “Yo narro las crónicas terrestres de gansos perros y bueyes / y también de hombres y mujeres / y de piedras nubes pájaros peces y naves”¹⁰⁶⁸. Desde esta expresión de talante más introspectivo, la naturaleza se revela

¹⁰⁶⁷ Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo*, op. cit. p. 31.

¹⁰⁶⁸ *Ibíd.* p. 49.

como forma y seres que condensan una historia la cual se busca enunciar y conocer, y que a la vez depara enseñanzas: “HE DESPERTADO en las piedras y me he visto soñando he masticado hierba / como vaca me he vuelto sereno / He besado las puntas del monte he bebido rocío”¹⁰⁶⁹; las nuevas relaciones que establece el yo poético con los elementos terrestres sugieren vivencias de un orden diferente a las mostradas en los libros anteriores, pues ahora indican a un sujeto que se mimetiza, que se introduce en el ámbito de lo natural y desde estas experiencias narra sus nuevos saberes: “como vaca me he vuelto sereno”.

Cabe, a su vez, en este tercer periodo poético, el registro irónico propio del tono más político del autor, en el que los referentes terrestres se hallan cargados de sentidos críticos y corrosivos, como se verifica en “Dice a su mujer”:

En helicóptero por Venezuela
Bajo nubes entre montañas
Rockefeller¹⁰⁷⁰ dice a su mujer ¿te gusta mi hacienda?¹⁰⁷¹

De nuevo el paisaje presenta su faz más oscura, porque señala el escarnio de ser un territorio de vasallaje y dependencia, espacio que ha sido utilizado de manera corrupta, naturaleza en suma, desprovista de ingenuidad o de inocencia, y marcada por lo político¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁹ *Ibíd.* p. 17.

¹⁰⁷⁰ La enunciación en el poema de Pereira del célebre millonario petrolero estadounidense John Rockefeller (1839-1937) tiene el sentido de utilizarlo como un símbolo del capitalismo expansionista, irónicamente el texto de Pereira sugiere que con su dinero ha comprado Venezuela. Para más información véase la [página web](http://www.gestiopolis.com/canales/emprendedora/articulos/no11/Rockefeller.htm) <http://www.gestiopolis.com/canales/emprendedora/articulos/no11/Rockefeller.htm> [4/11/08]

¹⁰⁷¹ *Ibíd.* p. 46.

¹⁰⁷² No podemos olvidar que Rockefeller fue dueño de la Standard Oil Company, y que el petróleo en Venezuela se comienza a explotar por empresas norteamericanas, bien señalará Miguel Ángel Campos, que “marginalidad y

Y, si lo propio de las percepciones naturales de la segunda etapa del autor eran las visiones vinculadas a un entorno urbano, esta tercera fase presenta una naturaleza pausada y calma, aislada de cualquier conexión con artificios humanos, más próxima, entonces, a enunciaciones místicas o espirituales, que revelan las nuevas inquietudes del escritor:

Una golondrina tras una mariposa
Una nube tras otra
Una hoja desprendida
La vida contemplativa
Una muchacha desnuda a mediodía en punto
Un zapato en la arena abandonado por su dueño.¹⁰⁷³

Se asiste a una sucesión de imágenes que se expresan sin juicio alguno, a la manera de cuadros que se alternan desde el ritmo que impone la visión, expuestos a partir de una transparencia discursiva que conecta formalmente con los elementos mostrados. Resulta, de este modo, una naturaleza que se enuncia desde sus propios dinamismos, sin mayor intervención emocional que no sean la paz o la tranquilidad. Y de igual manera, episódica y conforme, se interrelacionan elementos naturales y ciudad en un texto de tono definitivamente filosófico, “Tomo mi linterna y recorro la noche”:

Tomo mi linterna y recorro la noche
Pocos han visto lo que yo he visto
Un portal
Un perro echado
Un borracho en la acera
Mariposas nocturnas
Me acuesto contento de haber nacido¹⁰⁷⁴.

urbanismo es una relación natural que se establece con el afianzamiento de la cultura del petróleo [y que] Los sujetos de ese impacto [serán] los campesinos desarraigados, expulsados del latifundio gamonal y un territorio consumido”, en *Las novedades el petróleo*, Caracas, Fundarte, 1994, p. 11.

¹⁰⁷³ *Ibíd.* p. 111.

¹⁰⁷⁴ Gustavo Pereira: *Antología poética*, op. cit. p. 101.

El enjambre de escenas cotidianas que estructuran este poema privilegian una mirada que va a escoger y a destacar instantes, seres, objetos, dejando entrever la visión encantada, sorprendida del que escribe, que desde su asombro percibe los elementos de una vida urbana en la que persisten, como huellas, los contornos de una naturaleza diversa que confluye con seres también heterogéneos, pero que en el texto aparecen dibujados delicada y sutilmente. La entonación de humilde juglar que da cuenta de lo que lo rodea, posibilita la imagen límpida del que acepta la vida y sus múltiples formas.

También es característica de esta tercera etapa poética el talante espiritual que se impone en los textos, lejano al timbre violento e imprecatorio de los primeros libros, aunque esta línea enunciativa supone a su vez pinceladas de melancolía y tristeza nuevas, más hondas, como se nota en “Somari del corazón alado”, de *Tiempos oscuros tiempos de sol*: “ABRO el corazón para que vuele como un ibis / Lo cierro para que sea puño de la noche [...] a veces cruza la ciudad donde habito / este pájaro gastado de volar”¹⁰⁷⁵. El simbolismo ascendente de las aves, como figuras que sugieren la separación de las miserias terrestres, se maneja en este texto que análoga hombre y pájaro en una conexión que revela el deseo de distanciarse de las rutinas terrenales para subir hacia estadios de libertad y amplitud que la ciudad no siempre ofrece, siendo el tono predominante del poema de desaliento y melancolía.

Este registro subjetivo se decanta habitualmente por tonos poéticos menores, en el sentido de que se enuncia desde la nostalgia y la tristeza,

¹⁰⁷⁵ Gustavo Pereira: *Tiempos oscuros tiempos de sol*, op. cit. p. 11.

y se configuran de esta manera espacios en los que la naturaleza es espejo de estas sensaciones y estados anímicos, posibilitando la expresión de matices emocionales diversos, como se observa en los siguientes versos de “Pasaron los días de locura”: “ATRÁS quedaron para siempre los días de locura las llamas / consumidas [...] las lluvias mojan otros cuerpos desnudos No hay pájaros en lo alto / excepto los que aún abaten sus huesos inmóviles”¹⁰⁷⁶. Como testimonio apesadumbrado del paso del tiempo y de la juventud, el poema se sostiene en imágenes que se refieren a la nostalgia por el pasado, por esos días que no vuelven “de locura”, y “los pájaros” vendrían a señalar una naturaleza oscura y lúgubre, notoria por su ausencia, aunque se delinee los rastros de una vitalidad ya ida: “excepto los que aún abaten sus huesos inmóviles”; como sentidos paradójicos, las palabras abatir e inmovilidad se van a contraponer en el texto, destacando la visión de un movimiento extraño y tenebroso, que es a la vez un gesto de impotencia y muerte.

Como otro elemento natural recurrente de esta poesía, “los pájaros” funcionarán como emisarios tanto de la tristeza como de la paz, tanto de la melancolía como de la aceptación de la existencia, como se denota en “Isla de pájaros”:

MANCHAS blancas sobre grandes piedras a las que azota
el viento
Arbustos que brotan de las rocas
Son las marcas que dejaron aquí los pájaros y la vida
[...]
Botellas vacías
y tesoros
y todas las alas del mundo para soltar el alma¹⁰⁷⁷!

¹⁰⁷⁶ *Ibíd.* p. 31.

¹⁰⁷⁷ *Ibíd.* p. 76.

La enunciación enérgica que cierra el poema, visible en el signo de exclamación le confiere un matiz optimista, y los paisajes marítimos son evidencias de un discurrir vital que se asume y acepta, mapa en el que se constatan las huellas del paso del tiempo, pero desde un ángulo contemplativo y apacible, de armonía interior.

Y es que, lo característico de la referencialidad natural visible en este tercer periodo poético, será su inserción en atmósferas reflexivas y filosóficas, como se observa también en “Somari de la piedra solitaria” de *Vivir contra morir*, obra ya de su cuarta etapa, en la que se profundiza aún más en visiones poéticas en las que se observan rastros de la poesía oriental: “Recoge tu pureza piedra solitaria / y guárdate de gemir / Que tu golpe certero no salga / de nosotros sino cuando en el centro del pecho / se abracen las rabias”¹⁰⁷⁸. La alusión a la “piedra”, enunciada desde una visión animista del mineral, pero fundada en las cualidades de dureza y fuerza del mismo, intenta revelar una enseñanza mostrada por la “piedra” en su ser, pero en otras ocasiones estas referencias naturales tienen una presencia más episódica, o tangencial, dentro del conjunto del texto, como ocurre en “Por vez primera en la madrugada de otoño en Holanda”:

Las luces del hotel
una tras otra
se encienden
atontadas
[...]
una liebre gris pasa¹⁰⁷⁹.

De nuevo la figura de un animal, “una liebre gris” aparece insertada en un entorno urbano, delimitado por la imagen de un “hotel” y funciona

¹⁰⁷⁸ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, op. cit. p. 18.

¹⁰⁷⁹ *Ibíd.* p. 40.

como una ruptura del azar, un efímero rastro natural dentro de la atmósfera irreal de noche , frío y soledad que compone el texto.

Como ejercicio de la escritura sintética japonesa, “Variante de Basho” se señala desde el título como un homenaje al poeta asiático, y en sus versos se explora una figura animal que desencadena la vida: “Canta la cigarra / Estalla el día”¹⁰⁸⁰, la imagen de la cigarra va a funcionar en el texto como un detonante que vendría a activar el tiempo, ya que se van a comprimir en las escuetas líneas brevedad e impacto, que serían los rasgos más destacables del texto.

Pero casi siempre serán las nociones de “pájaro” y “piedra” las que se muestren como huellas de un orbe natural más eterno y trascendente, en contraste con la fugacidad propia del ser humano, tal y como resulta visible en “Somari del pájaro errabundo”: “Sueña con esta piedra de mar sueña con este pájaro errabundo”¹⁰⁸¹; símbolos de permanencia y libertad, sugieren unas figuras naturales que habitan dimensiones de inmensidad y amplitud tanto espacial como temporal, en contraposición a los linderos de la vida humana, por ello en “El somari del salvaje” de *La fiesta sigue*, se expresa la conformidad con los límites de la mirada, con los dones que se nos otorgan durante nuestra estancia terrenal:

El sol no sale sólo para mí
Ni los pájaros cantan sólo para mí
Ni los árboles y el mar existen sólo para mí

Pero en el rayo de sol que me toca
desato esta cuerda
y dejo la vida florecer.¹⁰⁸²

¹⁰⁸⁰ *Ibíd.* p. 57.

¹⁰⁸¹ *Ibíd.* p. 63.

¹⁰⁸² Gustavo Pereira: *La fiesta sigue*, *op. cit.* p. 21.

Como suerte de reflexión filosófica, el texto muestra un conjunto de elementos naturales que se perciben desde la armonía con el entorno, desde la aceptación del tiempo vital y sus ofrendas, que se reciben como un regalo personal y mágico.

Durante esta cuarta etapa poética los referentes naturales apuntan nuevas connotaciones, a pesar de hacerse más escasas y fugaces, como se constata en este breve poema “Para una florecilla silvestre”: “¡Qué suerte la tuya / que supiste hallar / sitio /donde / respirar!”¹⁰⁸³; una suerte de enunciación lúdica que señala la dificultad de hacerse un espacio en el mundo moderno, y que se simboliza en el gesto de lucha de la planta por vivir y “respirar”.

Al ampliarse la cantera de visiones poéticas posibles, y debido también al aumento de los “alimentos terrestres”, que es el modo como designa el autor las lecturas y conocimientos adquiridos durante el discurrir vital, se le da cabida en el discurso a una diversidad de escrituras, estilos y perspectivas que inciden también en el manejo de las figuras terrestres en la poesía, pero sin duda, el tono que se impone es el meditativo y espiritual, como se evidencia en esta “Dukkha” de *Escrito de salvaje*:

[...]unos prefirieron la mácula categórica al hastío

Nosotros la refriega
Porque ni en el hondo espacio ni en el centro del océano ni en
La torva oscuridad de las grutas de la montaña ni en las
Calles ni en los parques ni en los hermosos tejados del
Ancho mundo hay un lugar donde no llegue la muerte¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸³ *Ibíd.* p. 84.

¹⁰⁸⁴ Gustavo Pereira: *Escrito de salvaje*, op. cit. p. 27.

La sucesión de elementos naturales señalan espacios que se destacan por su carácter oculto, remoto, pero lo que se busca resaltar, enfatizar, es el hecho de que la muerte es insoslayable, y equipara a todos los hombres, más allá de las elecciones o sendas vitales escogidas, lo que supone una relativización última de todos los caminos, pues a fin de cuentas nadie se escapa de ese último lugar. La muerte se dibuja así como el umbral inevitable, el punto de desembocadura de todas las rutas posibles.

Pensamientos erráticos y divagantes acerca de los problemas de la existencia, son los nudos de sentido que articulan todas las otras referencialidades manejadas, pues la enunciación poética de este cuarto periodo se asienta sobre el terreno movedizo de las dudas, de las interrogaciones metafísicas, tal y como se nota en “Somari de la vida que se escurre”, de *Oficio de partir*, que ya sugiere desde su título una suerte de aprendizaje para aceptar que hay que despedirse de todo lo que se recibe en la tierra: “Nótese cómo la vida se escurre / [...] Un almendro sin sombra / queda apenas de aquello que construimos [...] la cáscara seca del fruto que comimos / se deshace y lo que era cercano es remoto”¹⁰⁸⁵; la certidumbre del avance veloz del tiempo, de las transformaciones que con ello acontecen, le confieren al texto un dejo de resignación duramente alcanzada, y los elementos naturales expuestos revelan, desde una adjetivación negativa, el tono de penumbra que poseen los versos: “almendro sin sombra”, “la cáscara seca del fruto”; ambas, configuran visiones de lo que perece y se deshace, de la degradación de seres de la

¹⁰⁸⁵ Gustavo Pereira: *Oficio de partir*, op. cit. p. 13.

tierra, que funcionan como hechos que permiten vislumbrar lo que depara el futuro.

Puntualmente, emergen percepciones de la naturaleza sumergida cercada por las construcciones humanas presentes en los primeros libros, insertada en un orden urbano que la constriñe y limita: “Más allá de la maravilla que hace radiante el patio con flores / está / húmedo y frío / el lecho abandonado / del desamor¹⁰⁸⁶”. “Somari para voltear la duda” se funda sobre un conjunto de oposiciones estructuradas en pares, y que revelan el tejido de contrarios de los que se constituye la vida, por ello la imagen “patio con flores” apunta a una noción de luz y resplandor, mientras el “lecho abandonado del desamor”, a pesar de hallarse contiguo, representa otro universo completamente opuesto de sombras y soledad. Desde las referencias a los alimentos, la naturaleza se presenta de un modo casi siempre muerto, inmóvil, pasivo, ante la acción humana, como este “Memo”: “Cuando llega la tarde no sabemos / si somos las dos capas o el tomate u hoja de lechuga / donde se esconde no se sabe cómo / el principio del mun / do”¹⁰⁸⁷; de nuevo, lo que impera es un tono indagatorio, de diletancia que se apoya en la enunciación de estos vegetales para el consumo, que según los versos, contienen “el principio del mundo”. Por último, *Sentimentario* en “La incertidumbre de hacer un poema”, explora, desde una reflexión de índole metadiscursiva, el ejercicio poético como práctica de lo incierto, como voluntad de lo imposible:

[...]La incertidumbre de hacer un poema parte del mismo poema

¹⁰⁸⁶ *Ibíd.* p. 52.

¹⁰⁸⁷ *Ibíd.* p. 70.

que finalmente ignora su papel como poema
y desea con fervor parecerse a una piedra
a la arena
o al agua

O mejor Ser la piedra
la arena
y el agua
que todo poeta desdice¹⁰⁸⁸.

Los versos reflejan el deseo de todo escritor de lograr registrar la vida en sus páginas, pero exploran también el misterio del hecho artístico como materia que aspira a un lugar entre la materia terrestre, por ello, aunque el poema se decanta por la vida, por lo que existe como “piedra”, “arena” y “agua” y el último verso parece señalar que este impulso de insuflarle vida a la palabra poética es un imposible, que niega lo que nombra, ya el hecho mismo de su enunciación y conformación como poema se opone a lo expresado, de manera tangencial y verdadera, justificando la intención poética de apropiarse de un fragmento de vida.

De esta manera, el impulso terrestre en Pereira se constata como un movimiento hacia diferentes direcciones, pues si lo habitual en los libros de la segunda etapa serán las relaciones de una naturaleza agraria, alimenticia y a veces lírica con un entorno de ciudad tecnificada y mecanicista, ya en la tercera y cuarta etapa poética se verifica una ampliación de los registros enunciativos que suponen el enriquecimiento vivencial y artístico, así como una coherencia con los procesos y etapas vitales, por lo que los núcleos de sentido de estos periodos se desplazarán hacia temas relativos a la existencia, al paso del tiempo y que serán tratados desde una perspectiva filosófica y sustancialmente reflexiva.

¹⁰⁸⁸ Gustavo Pereira: *Sentimentario*, op. cit. p. 8.

3.5. La enunciación de lo amoroso

El amor ha sido, desde el principio de los tiempos, tema para numerosos escritos y composiciones artísticas¹⁰⁸⁹, pues se inscribe con toda justicia dentro de las grandes experiencias que vive el hombre en su destino terrestre, junto a la de la muerte, el dolor y la soledad¹⁰⁹⁰.

Si nos circunscribimos al ámbito de la poesía escrita en español, encontramos en las jarchas mozárabes del siglo XI, “el primer testimonio de una voz enamorada”¹⁰⁹¹, y pasaremos luego por los versos del mester de clerecía del *Libro de Apolonio* (siglo XIII), el *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, escrito a la manera del *Arte de amar* de Ovidio, y los cancioneros del siglo XV, en los que se “manifestará toda una escuela de poetas que aprendieron cortesía para amar y cantar a una dama”¹⁰⁹².

¹⁰⁸⁹ No en vano afirma Walter Muschg, que “ningún instinto humano está más ligado a la imaginación que el amor” ya que “es el tema inagotable del arte y de la vida humana”, en *Historia trágica de la literatura*, México D. F. Fondo de Cultura Económica, (1948 1 ed.) 1996, pp. 511-512.

¹⁰⁹⁰ Ejemplos del tema del amor en la literatura antigua son (del 2000 a.c.) los libros vedas hindúes, ya que contienen “reflexiones sobre el goce de la unión amorosa”, además del famoso libro sagrado *Kama Sutra*, referido estrictamente a las artes eróticas y amatorias. Del 1.700, la *Leyenda de Gilgamesh* en Mesopotamia, narra la “historia de amor del salvaje Enkidu con una mujer”, y en Egipto, el papiro “Harris O.D.”, de la XVIII dinastía, muestra también versos alusivos al sentimiento amoroso. El pueblo judío, por su parte, consagra en la *Biblia*, “El cantar de los cantares” (siglo III a.c.), al amor de los esposos. Para más información, véase de Antonio Prieto y Luis Antonio de Villena: *El tema del amor en la poesía*, Barcelona, Planeta, 1977, p. 7.

¹⁰⁹¹ Antonio Prieto y Luis Antonio de Villena: *El tema del amor en la poesía*, op. cit. p. 7.

¹⁰⁹² *Ibíd.* p. 16.

Con Garcilaso de la Vega acontece la incorporación del endecasílabo italiano como aporte enriquecedor para la lírica española. Esta nueva musicalidad le confiere a los versos una nueva precisión y belleza en la expresión, en este caso del amor, que será un elemento constante de la obra de Garcilaso. También Lope de Vega, Góngora y Cervantes le infundirán, desde sus diferentes registros literarios, nuevos aires a la poesía amorosa escrita en habla hispana, que luego adquiere nuevos vuelos en el romanticismo de autores como Bécquer y José Asunción Silva, en los que primará un amor imposible e ideal, de talante trágico, muy distante del amor exótico y sensualista del posterior Rubén Darío.

Ya en el siglo XX son famosos los poemas de amor de Pablo Neruda y Dulce María Loynaz, pero también los de Octavio Paz o, aún, los muy escasos de Borges.

Por tanto, vemos que el tema del amor viene atravesando, desde formas y visiones distintas y también desde culturas y tiempos diversos, la historia de la humanidad, por lo que a ratos resulta difícil concebir la posibilidad de que se pueda decir algo nuevo sobre este sentimiento. No obstante, Eugenio Montejo y Gustavo Pereira, en estricta fidelidad a una escritura deudora de la experiencia vital, han construido desde diferentes dimensiones y voces, una poesía que canta al sentimiento amoroso en sus varios estadios: deseo, desamor, pérdida, dolor.

Montejo, sin embargo, no ha escrito muchos poemas de amor, pero todos ellos se encuentran actualmente recogidos bajo el título de *Papiros amorosos*, libro que reúne los textos antes publicados, junto a otros que

estaban inéditos. Apunta el autor que “de joven escribí pocos poemas de amor y publiqué menos. Siempre pensé que se trata de un texto difícil, que demanda no poca destreza verbal, por lo que no conviene precipitarse”¹⁰⁹³, pero señala, a su vez, en total coincidencia con su tono reposado y armónico habitual, que “en este poemario es visible, tal vez, la tendencia a recuperar la emoción desde un estado más sereno”¹⁰⁹⁴.

Su manera de entender y codificar este sentimiento pasa por asumir su misterio intrínseco: “he terminado por aceptar que el amor es tan misterioso, si no más, que la muerte. Es misterioso y así mismo subversivo, tan subversivo que atenta contra el yo, la piedra angular de la personalidad social”¹⁰⁹⁵.

Signo de la relación meditada y cautelosa con la expresión poética del amor, es que los primeros versos alrededor de este tema se localizan apenas en su cuarto poemario, *Terredad*, y, más bien, desarrollado de un modo indirecto y tangencial, impersonal, como resulta visible en “la casa”:

En la mujer, en lo profundo de su cuerpo
se construye la casa,
entre murmullos y silencios.
[...]
Adentro de su cuerpo la casa nos espera
y la mesa servida con las palabras limpias
para vivir, tal vez para morir
ya no sabemos
porque al entrar nunca se sale¹⁰⁹⁶.

La equiparación de la noción de “casa” con la de “mujer”, revela la exploración de un simbolismo asociado al hogar, que se enuncia en lo

¹⁰⁹³ María Alejandra Gutiérrez: *Eugenio Montejo*, en <http://www.poesía.org.ve/poema.php?codigo=615> [15/06/2004]

¹⁰⁹⁴ *Ibíd.*

¹⁰⁹⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁹⁶ Eugenio Montejo: *Terredad*, *op. cit.* pp. 37-38.

femenino, como idea vinculada a contenidos huecos que son dables de llenar, así, el relato amoroso se sostiene en esta analogía que posibilita la percepción de continuidad que acontece en los devenires amorosos, a partir de la imagen de una casa que se edifica pausada y aumentativamente, y que se convierte en un espacio que recibe, que acoge: “Adentro de su cuerpo la casa nos espera”. La visión de la “mujer” como “casa” se estructura desde los sentidos profundos que pueden revestir la noción de “casa”, como ilación para mostrar el carácter ritual y sucesivo, constante y delicado, del proceso de compenetración amoroso.

También de *Terredad*, “Ningún amor cabe en un cuerpo solamente” se centra en la mirada de nuevo distante y abstracta que expresa el amor como sentimiento común que se aloja en el hombre, pero a la manera de un volumen incontenible, inabarcable: “Ningún amor cabe en un cuerpo solamente / aunque abarquen sus venas el tamaño del mundo, / siempre un deseo queda fuera, / otro solloza pero falta”¹⁰⁹⁷. Se aspira a apresar la naturaleza furtiva, pero a la vez extensiva del sentimiento, desgranando las circunstancias en las que esta certidumbre de imposibilidad se constata. De la interconexión entre los límites corpóreos del ser humano y la sustancia cierta, pero impalpable de la emoción amorosa, se tejen estos versos que no niegan en ningún momento la forma superior “de vinculación con el misterio”¹⁰⁹⁸, que significa el amor para Montejó.

De manera breve y episódica, “Manoa”, de *Trópico absoluto*, también destaca la emoción amorosa como la más suprema de las vivencias posibles: “Toda mujer que amamos se vuelve Manoa / sin

¹⁰⁹⁷ *Ibíd. op. cit.* p. 64.

¹⁰⁹⁸ Miguel Szinetar: “Entrevista...*op. cit.* p. 100.

darnos cuenta. / Manoa es la otra luz del horizonte, / quién sueña puede divisarla, va en camino, / pero quien ama ya llegó, ya vive en ella”¹⁰⁹⁹. La aproximación del mito al sentimiento amoroso posibilita vislumbrar el territorio al que se accede por la gracia de esta experiencia, según las coordenadas significantes trazadas por el poema, pues se alcanza el lugar máspreciado y valioso gracias a la visión amorosa, que sería entonces la puerta de paso hacia lo sagrado, común al sentimiento y al mito.

El tiempo del amor es reconstruido en “Canción” por medio de un conjunto de nociones comparativas que van mostrando, de modo sucesivo, el hecho amoroso, de nuevo general, común a todos los hombres, pero visible por la inserción de cada situación planteada dentro de un conjunto más amplio de paisajes que hacen de suerte de contrapunto analógico:

Cada cuerpo con su deseo
y el mar al frente
cada lecho con su naufragio
y los barcos al horizonte.

Estoy cantando la vieja canción
que no tiene palabras.
Cada cuerpo junto a otro cuerpo,
cada espejo temblando en la sombra
y las nubes errantes¹¹⁰⁰.

Como proveniente de un sujeto que contempla las escenas esenciales y eternas de la experiencia amorosa, la distante y ajena voz poética muestra imágenes que aspiran a registrar el dinamismo del

¹⁰⁹⁹ Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, *op. cit.* p. 5.

¹¹⁰⁰ *Ibíd. op. cit.* p. 14.

sentimiento, desde un canto a la vez antiguo e inefable: “Estoy cantando la vieja canción que no tiene palabras”.

Ya en “La durmiente”, se produce un acercamiento del yo poético hacia el objeto amado y se asiste entonces a la configuración de un universo imaginario en el que el amante observa el viaje interior realizado por la amada cuando duerme: “La que amo duerme lejos, en otro país, / en otro mundo, / aunque su cuerpo al lado me acompaña. / Cierra los ojos y desaparece, / se va, la noche me la niega”¹¹⁰¹. Como escritura que desdibuja las fronteras entre el sueño y la vigilia, estos versos recrean los procesos migratorios del alma o del espíritu, que se supone emprende durante el sueño un vuelo que deja la casa, el cuerpo, como un cuenco vacío: “una casa sola, / una casa olvidada, desierta”¹¹⁰², en la que a pesar de todo “en el fondo, [...] una llama dorada titila y / nunca se apaga”¹¹⁰³. Como señal de la vida que permanece durante estas errancias por otras dimensiones, se retoma de esta manera la correspondencia de la noción “mujer” con la de “casa”, como analogía sugerente y plena de simbolismos.

Trópico absoluto podría señalarse como el libro de Montejó contenedor de la mayor cantidad de poemas en los que se explora el sentimiento o la circunstancia del amor, desde ópticas benévolas o crueles, según el texto. “Dos cuerpos” refiere a esta última situación:

Cuántas veces a tientas, en la noche,
sueñan dos cuerpos fundirse en uno solo
sin saber que al final son tres o cuatro.
[...]

¹¹⁰¹ *Ibíd.* p. 17.

¹¹⁰² *Ibíd.* p. 17.

¹¹⁰³ *Ibíd.* p. 17.

Solamente la luna
sabe qué manos verdaderas se acarician,
que rostros ríen detrás de las máscaras
y quiénes envueltos en la sombra
con pasos furtivos se reencuentran¹¹⁰⁴.

La mirada del yo poético, desencantada e irónica, enuncia la participación furtiva de los viejos amantes en algunos rituales amorosos, y como amarga evidencia, el texto asume estas “cruels usurpaciones sentimentales” que sólo “la luna”, como gran vigía, descubre. Se adentra el sujeto poético en las entrelíneas del gran texto del amor que escribe cada cuerpo con su grafía propia, por lo que de nuevo se asiste a un registro poético característico por la distancia, y la búsqueda de una expresión neutra y ajena, aunque no por ello se oculta el dejo de tristeza que conlleva esta certidumbre: “Solamente la luna que es redonda, / lenitiva y amarga”, sabe de estas oscuras irrupciones.

Como discurso que va penetrando progresivamente las diversas capas de la experiencia amorosa, el sujeto que enuncia en *Alfabeto del mundo*, otra vez enlaza el sentimiento con el canto, que en “Canción oída a medianoche”, revela un angustioso dolor:

Canción que cae, no sé de dónde, a medianoche,
con un oscuro lamento de mujer
que me recorre en largo grito de abandono.

[...]

Me llega ahora la queja solitaria
de quien ha amado hasta el fin de toda ausencia.

[...]

Pero no sé qué rostro tiene, en dónde canta,
ni si es su amor o el mío lo que oigo en ella,
sólo tengo esa voz, ese llanto infinito
que cae a oscuras y se pierde en el viento¹¹⁰⁵.

¹¹⁰⁴ Eugenio Montejo: *Antología*, op. cit. p. 129.

¹¹⁰⁵ *Ibíd.* p. 151.

A la manera de una antena que capta las diferentes frecuencias emocionales que migran por el aire, el poeta, entendido por Montejó como “vigilante” o “centinela”¹¹⁰⁶ que guarda el canto de los hombres, registra esa “canción” sin rostro ni lugar que sólo es pesadumbre amorosa, agonía de amor, “llanto infinito”, materia que se suma a las sombras y “se pierde en el viento”, y que sólo el poeta capta en el abismo de la noche, por su labor de vigilia constante.

En “Amantes”, de *Adiós al siglo XX*, se recupera la visión más lírica de la enunciación amorosa en este autor, pero de nuevo se interpone una distancia contemplativa entre el que nombra y lo nombrado, que confiere un tono mesurado a los versos:

[...] Se amaban. No estaban solos a la orilla
de su primera noche.
Y era la tierra la que se amaba en ellos,
el oro nocturno de sus vueltas,
la galaxia.

Ya no tendrían dos muertes. No iban a separarse.
Desnudos, asombrados, sus cuerpos se tendían
como hileras de luces en un largo aeropuerto
donde algo iba a llegar desde muy lejos,
no demasiado tarde¹¹⁰⁷.

El texto se funda en la visión cósmica de dos amantes genéricos que se muestran como figuras universales del encuentro amoroso, cuerpos sin individuación que representan a la humanidad habitando el *summun* de la eternidad, pero se enfatiza particularmente el carácter conectivo del hecho amoroso, que vincula o religa a los amantes con el pulso más del universo, y la imagen de cuerpos que se tienden “como hileras de luces en un largo aeropuerto / donde algo iba a llegar desde

¹¹⁰⁶ Miguel Szinetar: “*Entrevista...*” *op. cit.* p. 102.

¹¹⁰⁷ Eugenio Montejó: *Adiós al siglo XX*, *op. cit.* p. 21.

muy lejos, / no demasiado tarde”, deja suspendidos acontecimientos que acompañan estos actos sagrados, pero que en el poema se esbozan como portales de sentidos misteriosos, que posibilitan un umbral significativo más sugerente que cualquier verso más tajante o afirmativo.

La referencia a una noción abstracta del amor, que se revele como suerte de impulso, fuerza o energía vital, aunada a una visión del tiempo ampliada, liberada de los márgenes impuestos por las sociedades humanas contemporáneas, posibilita textos en los que este sentimiento se muestra como cualidad o sustancia oscilante, que va de un ser a otro como por una gigantesca escalera que es el tiempo o duración de la humanidad, tal y como se plantea en “Mi amor”:

En otro cuerpo va mi amor por esta calle,
siento sus pasos debajo de la lluvia,
caminando, soñando, como en mí hace ya tiempo...
[...]
Mi amor que seguirá cuando me vaya,
con otra risa y otros ojos,
como una llama que dio un salto entre dos velas
y se quedó alumbrando el azul de la tierra¹¹⁰⁸.

Otra vez la eternidad es el horizonte sobre el que se colocan los versos, y el amor se señala como eso invisible que va oscilante de un ser a otro, saltando en el tiempo y en el espacio.

No obstante, se observa en la progresión de los libros y de los poemas, una aproximación cada vez más personal al fenómeno amoroso, así, el autor afirma: “Ahora, pienso que la experiencia iluminadora de la poesía, no solamente se da en el arte de la vida y en el arte de las palabras, sino también en el amor. A través de la poesía uno

¹¹⁰⁸ Eugenio Montejo: *Antología*, op. cit. p. 185.

aprende también a amar, a amar más”¹¹⁰⁹. El sujeto poético se va enfocando cada vez más hacia ese “tú esencial” que lentamente va borrando al yo, como resulta visible en “Mientras gire la tierra”:

Déjame que te ame mientras gire la tierra
y los astros inclinen sus cráneos azules
sobre la rosa de los vientos.

[...]

Pude vivir en otro reino, en otro mundo,
a muchas leguas de tus manos, de tu risa,
en un planeta remoto, inalcanzable. [...]¹¹¹⁰

Los poemas van revelando así un estilo cada vez más personal y subjetivo, aunque no se desvíen del canon de equilibrio fundamental del escritor, por lo que a pesar de que se manifiesta un deseo de amar: “mientras gire la tierra”, este impulso se coloca sobre un espacio temporal muy amplio, y entonces se puede establecer el juego de potencialidades que sostiene el texto: “pude vivir en otro reino”, a través de las que se enuncian diversos futuros o pasados posibles, dentro del azar de la eternidad. De tal manera que el texto oscila entre lo humano y el cosmos en un proceso poético de variables acercamientos y distancias.

“Milagro puro”, profundiza aún más en la figura de ese “tú esencial”, en un poema que retoma la combinatoria sueño-vigilia ya mostrada en “La durmiente”:

Y este milagro de ser aquí la vida
sin saber qué es vigilia ni qué es sueño,
hasta que sople la noche y nos apague.
El milagro de verla, de sentirla,
y con ella en los ojos, en las manos,
asir lo que nos da, lo que contiene,
para que vaya y vuelva con su música
de lo que soy a lo que eres,
de tus palabras a las mías¹¹¹¹.

¹¹⁰⁹ Miguel Szinetar: “Entrevista...” *op. cit.* p. 100.

¹¹¹⁰ Eugenio Montejo: *Papiros amorosos*, Valencia, Pre-textos, 2002, p. 53.

La conciencia del carácter preciado de la existencia se manifiesta en estos versos como una certidumbre que permite designar el hecho amoroso como un “milagro” que consiste en la aprehensión, por medio de unos sentidos intensificados, de todo lo que es el otro, de tal manera que esta energía amorosa enunciada otra vez como “música”, va enlazando las sustancias y palabras de los seres. Destaca, de este modo, una perspectiva escrituraria que privilegia la naturaleza sagrada del sentir amoroso.

Por otra parte, durante prácticamente casi la totalidad del proceso poético de Gustavo Pereira, el tema del amor ha encontrado amplio y continuado espacio, elaborado desde sus múltiples aristas: el deseo, el enamoramiento, la ternura, el desamor, el olvido y hasta el humor, tienen cabida en este registro fundamental que aspira alcanzar la condición de la vida, no en vano, afirmó el autor en el prólogo a la recopilación de sus poemas amorosos titulada *Dama de niebla*, en alusión a uno de sus textos más conocidos:

¿Quién que se haya asilado bajo el ala de una pasión o ame y sea amado sin tasa o se dé por desamor a la desesperanza o a la malaventura, no ha intuido en el fondo de su alma que todo efluvio o afán expresivo en estas artes semeja pobre remedo de aquello que sólo puede consagrarse (y demostrarse) mediante determinaciones distintas a las puramente racionales?¹¹¹²

Con esta interrogante se deslinda el sentimiento amoroso, su experiencia, de la voluntad racional propia de toda escritura, asumiéndose que el verso no consigue, aunque aspire, la condición de suprema

¹¹¹¹ *Ibíd.* p. 37.

¹¹¹² Gustavo Pereira: *Dama de niebla*, Valencia, Predios, 1999, p. 6.

vitalidad, de plena realidad de estas vivencias. No es casual así que en uno de sus poemas se enuncie, irónicamente: “Si lo deseas puedo describir tu cuerpo desnudo / Pero prefiero tu cuerpo desnudo”¹¹¹³.

La presencia persistente y multidireccional de este elemento en la obra de Pereira, se revela en algunos libros como textos sueltos que aluden al tema, o bien, bajo la forma de apartado claramente designado como tal que aglutina dichos poemas. *En plena estación* se corresponde con el primero de estos casos, y en él se encuentran textos que sintonizan con el tono vertiginoso, violento y surreal de su segunda fase escrituraria, como resulta visible en “Encajada en mis ojos”:

Loca mente loca
si sólo pudieras comprender cómo te amo locamente.

Esta especie de corazón que tengo
Esta especie de cráneo que golpea sobre mí
Esta especie de espalda en la que se hinchan las ganas
[de querer]

tiemblan se flagelan murmuran
se deshacen hambrientos¹¹¹⁴.

Los versos ponen de manifiesto cómo el cuerpo, su distintas partes: “corazón”, “cráneo”, “espalda”, se consumen por causa del furor y el ansia amorosa, y los términos escogidos para expresar esta agonía apuntan a la expresión de una emotividad límite, voraz, animal: “tiemblan se flagelan murmuran / se deshacen hambrientos”, destacada por un ritmo acelerado que proporciona la casi total ausencia de signos de puntuación.

En *El interior de las sombras*, ya la tercera parte corresponde a los textos que enuncian lo amoroso, en poemas que muestran una

¹¹¹³ *Ibíd.* p. 79.

¹¹¹⁴ Gustavo Pereira: *En plena estación*, *op. cit.* p. 13.

Esta carne que apunta a mi pecho en una sola dirección
y eternamente apunta a mi pecho
Esta carne incrustada en mi vieja lámpara empapada
[de sexo]
Los hilos de la noche muerden y traspasan mis brazos
y me cosen a su lado.¹¹¹⁶

Desde la perspectiva extrema que impera en el libro, lo amoroso emerge como un elemento más que se integra a la violencia general, no en vano se expresa al sujeto amoroso como una “carne que apunta” al pecho, en sugerencia a un arma de fuego que amenaza con su proyectil al yo poético, la enunciación parece provenir de una espacialidad imprecisa, indeterminada, en la que apenas se delinear objetos como una “lámpara” o una “noche”, y característica por sus rasgos agresivos. El segundo registro lo encontramos, posteriormente, en la sección cuarta del libro, “Un gran amor sobre la tierra a través del humo”; aquí, el impulso amoroso se representa como una suerte de energía abstracta que recorre el planeta, aunque designado también como una sustancialidad violenta y golpeante, como se puede notar en un fragmento del poema 2: “Un amor como los golpes sobre la frente con el hacha / igual a los demás pero menos permanente”¹¹¹⁷[...].

La línea de reflexión filosófica se impone, como ya hemos afirmado anteriormente, en los libros de la tercera y cuarta etapa poética, como *Los cuatro horizontes del cielo*, obra centrada en la rememoración, la nostalgia y la meditación existencial, y, de manera muy tangencial, se aludirá en este texto al tema del amor enunciado como estadio episódico del vaivén vital: “Hay un tiempo de echarse a pensar y un tiempo de arder

¹¹¹⁶ Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, op. cit. p. 45.

¹¹¹⁷ *Ibíd.* p. 69.

/ y días de caer rendidos bajo techo / Un tiempo de amar / hasta el fondo / y días de herrumbe inmersos en nuestras cosas”¹¹¹⁸[...]. El poema XXVI hace referencia a las alternancias propias del devenir humano, los diferentes “tiempos” o fases en las que se deshilvana y agota la vida, en una conjunción de diferencias e intensidades diversas, unas mayores (“tiempo de arder”, “tiempo de amar”), y unas menores (“echarse a pensar”, “días de herrumbre”).

Contenedor, a su vez, de una sección dedicada a los versos de amor, el *Libro de los somaris* revela en “Somaris del amor entre las nubes”, desde una angularidad enunciativa reposada y lírica, la visión de un sentimiento amoroso imbuido de suavidad y ternura, como se puede notar en el título de uno de los textos, “La plaza donde los niños se abrazan”: “Siempre hay una ruta que conduce a tus ojos / Es la calle donde los pasos se encuentran / dejados por sus dueños sobre el polvo vacío”¹¹¹⁹; no teme el autor el manejo de un lenguaje prosaico y conversacional, de tal manera que se expone el amor con los términos más cercanos y diáfanos, y los espacios urbanos se muestran de modo mágico, en conexión con la atmósfera romántica e ingenua del poema. También las imágenes señalan un surrealismo ya sin estridencias, despojado y desnudo, como se verifica en los versos “Es la calle donde los pasos se encuentran / dejados por sus dueños sobre el polvo vacío”, en los que se desvía el sentido más conocido de “los pasos [que] se encuentran”, al desarrollarse una breve línea de fuga significativa que se

¹¹¹⁸ Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo*, op. cit. p. 57.

¹¹¹⁹ Gustavo Pereira: *Libro de los somaris*, op. cit. p. 64.

adentra en las posibilidades literales de lo afirmado: son así pasos “dejados por sus dueños sobre el polvo vacío”.

Como visiones diletantes y paradójales comunes a las últimas progresiones poéticas del escritor, persistirá en *Tiempos oscuros tiempos de sol*, el uso de imágenes contrastantes para la construcción del verso amoroso, aunque “Somari de la efímera” alude, más bien, a la naturaleza nómada de ciertos encuentros: “COMO la cola de humo que el jet deja en el crepúsculo bajo la / estrella solitaria / y se disuelve en el polvo del cielo / fui yo para ti / y tú para mi corazón¹¹²⁰”. Cantor y rapsoda de la ciudad contemporánea y de sus historias mínimas, el poeta se vale de una referencialidad tecnológica verificable en la alusión a pent-houses y jets, que, combinada con la imaginería futurista que proporciona esta objetualidad, genera la configuración emocional que el autor aspira concretar.

El sexto apartado de *Vivir contra morir* recogerá bajo el título de “Manos tomadas”, esa presencialidad habitual de la enunciación amorosa en Pereira, y se inicia con “Dama de niebla”, poema de largo aliento que se sostiene en la nostalgia amorosa: “Dama de niebla que rondas mis horas mis saltos y mis sábanas / Ebriedad que me persigues a mansalva / Deja la forma sinuosa de tu tejado de palomas sobre mi almohada / cuando amaneces en medio de mi tristeza inútil / como un nido desprendido y todavía cálido de plumas¹¹²¹”; a la manera de ese eterno femenino, atribuido de sensualidad y misterio, emerge de los versos esta mujer fantasmal recreada por la melancolía y que pervive en los espacios

¹¹²⁰ Gustavo Pereira: *Tiempos oscuros tiempos de sol*, op. cit. p. 23.

¹¹²¹ Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, op. cit. p. 93.

de la memoria. En este caso, el manejo de una imagen animal como “un nido desprendido y todavía cálido de plumas”, aspira a la revelación, a conseguir en el lector una sensibilización semejante a la de esta vivencia difícil de aprehender que se rememora.

El dispositivo textual que predomina en la codificación de lo amoroso viene a ser la del apartado que mantiene un espacio en cada libro, como acontece también en *La fiesta sigue*, que en “Zigzag del desvarío” enuncia con un lenguaje hedonista, sensual y en no pocas ocasiones, humorístico, determinadas situaciones de la experiencia amorosa, como se puede constatar en “Sonatina pendeja”:

Que las estrellas rodantes Que la pasión
Que los dulces de fresa Que tus labios a medianoche
[...]
Que el frescor de la mañana de domingo Que nada
Que es mentira
[...]
Que me olvidas Que apenas tienes valor para
[mirarme a los ojos]
Que te marchas¹¹²² [...]

Elaborado desde el registro de musicalidad monótona que sugiere la “sonatina”, el poema reitera anafóricamente un “que” generador de una ilación discursiva que deja tácito un discurso previo y uno posterior, por lo que se asemeja al monólogo interior, en su retórica de tiempos y sucesos heterogéneos. Se transita, así, por cada uno de los estadios de la vivencia amorosa: la pasión, el deslumbramiento, el desengaño y el olvido, pero desde una expresión que se burla de sí misma, por lo que las pinceladas de humor matizan y confieren nuevos rasgos a lo dicho, relativizándolo.

¹¹²² Gustavo Pereira: *La fiesta sigue*, op. cit. p. 51.

Como vemos, en los diversos segmentos enunciativos correspondientes a cada fase de la progresión poética de Pereira, la codificación de lo amoroso se trasmuta o cambia para mostrar las diversas facetas de esta experiencia, como acontece en la sección V de *Escrito de salvaje*, en la que se canta fundamentalmente al desamor, como se puede notar en este fragmento de “Canción para saxo y soledad”: “esta canción para saxo y soledad / pertenece a la noche / A la clara noche de tu cuerpo ausente”¹¹²³; como en tantos otros versos del autor, la música forma parte de las materialidades constituyentes de su discurso, ya que contribuye a la elaboración de una atmósfera que insinúe las sensaciones que el instante poético aspira recrear, fundar, en este caso un tono de desesperanza y desdicha que, de modo confesional, como frase dicha al oído del lector, le susurre de la nostalgia de la amada.

La meditación propia de estas últimas fases poéticas se atempera para conformar, no sólo episodios referentes a la vivencia amorosa, sino también reflejar la presencia de esta fuerza sobre el conjunto del mundo, tal y como se denota en el poema que da título al séptimo apartado de *Oficio de partir*, “En ejercicio del amor”:

[...] En ejercicio del amor
una mujer y un hombre son la gloria
que la orilla festeja
para que la inclemencia se deshaga
[...] En ejercicio del amor
nada concluye todo recomienza¹¹²⁴.

La visión afirmativa que se impone en los versos, canta al gesto del amor como potencia privilegiada que combate toda tristeza, todo dolor,

¹¹²³ Gustavo Pereira: *Escrito de salvaje*, op. cit. p. 64.

¹¹²⁴ Gustavo Pereira: *Oficio de partir*, op. cit. pp. 170-171.

todo final. La celebración del amor se concibe como el elogio de los amantes y, así mismo, del universo que ellos, con su unión, armonizan.

Por último, la sección cuarta de *Sentimentario*, acoge los más recientes textos de índole amorosa y, de nuevo, se observa la sucesión de fases: enamoramiento, desamor, olvido, insertadas en escenarios urbanos contenedores de una espacialidad de lo efímero, de lo transitorio, como se observa en “Somari de la reincidencia”: “Será tu piel la que disponga todo / Hora lugar penumbra / Cuarto de amanecer trama o negocio”¹¹²⁵; en sugerencia de sumisión amorosa, el sujeto poético manifiesta la entrega de su voluntad a ese “otro” que determinará las condiciones del acontecimiento, sus territorios y circunstancias.

De esta manera, percibiendo como un proceso la enunciación de lo amoroso en Pereira, se puede hacer hincapié en las variaciones de una expresión que, aunque revele emociones tan antiguas como el hombre, se revisten en cada periodo vivencial de un tono y una referencialidad que identifican y se corresponden con las experiencias y verdades del autor, fiel al impulso poético que no cesa en su aspiración de alcanzar o, al menos, rozar la condición de realidad inimitable propia de dichos instantes, que se exploran desde ángulos tan disímiles como la reverencialidad, la ternura o la sátira.

Enfocando las divergencias y convergencias de estos poetas en la conformación de sus textos amorosos, observamos que coinciden en la mirada de este elemento como referente de fuerza o potencia vital que modifica el curso más amplio del universo, así como también, se

¹¹²⁵ Gustavo Pereira: *Sentimentario*, op. cit. p. 79.

aproximan en las analogías de lo musical para la configuración de determinadas atmósferas. A su vez, el lenguaje de sus poemas casi siempre resulta de una sencillez cercana al tono conversacional, aunque Pereira tenga en su discurso la huella de ciertas inclinaciones experimentalistas y surrealistas que, a pesar de disminuir con el paso del tiempo, no desaparecen nunca, completamente.

Por otra parte, Montejo forja una poesía amorosa en la que predomina la perspectiva racional, de distancia respecto a lo nombrado, lo que produce unos poemas más sobrios y en los que el tema del amor se enuncia de una manera, muchas veces, abstracta. En cambio, Pereira combina ráfagas verbales de gran lirismo, violencia e irracionalidad, con visiones más reposadas y reflexivas.

Ambos, no obstante, al ser deudores de una literatura apegada a la experiencia, asumen y codifican el amor como complejo suceso de insoslayable importancia para el ser humano, en estricta fidelidad a un conocimiento personal progresivo y aumentativo, cambiante y multiforme.

CONCLUSIONES

La puerta escogida para iniciar el estudio de la poesía de Eugenio Montejo y Gustavo Pereira, fueron las polaridades que rigen sus sistemas poéticos: en Montejo, el impulso terrestre como fuerza vitalista que se enuncia por medio de una simbología natural compleja y amplia, a la vez que misteriosa, y en Pereira, el ritmo marítimo, que marca cada uno de los momentos de su proceso literario, como una densidad dinámica y temporal en la que se funden las vivencias. A partir de estos hilos conductores se abordaron de manera detenida las diversas imbricaciones y ramificaciones de dicha polaridad de lo terrestre en Montejo, desde imágenes centrales como las de los árboles, que invocan el simbolismo antiguo de la sabiduría y los pájaros, como figuras del deseo de trascendencia, aunque también de vinculación con la tierra, hasta la presencia de ríos que sugieren el paso del tiempo, de igual modo que las arañas y el buey, y la cigarra, por su parte, funcionarán como una voz equivalente a la del poeta de nuestros días, que canta incansable ante un auditorio indiferente.

En lo que respecta a la referencia constante al mar en la poesía de Pereira, de igual forma se revisaron cada una de las enunciaciones de este elemento natural en el proceso de su literatura, y las diversas significaciones que va a sugerir, desde su sentido más misterioso,

pasando por lo cotidiano, trágico, y celebratorio. El mar aquí será el paisaje de la infancia, el torturado escenario de ahogamientos y desastres, pero también el ámbito gracias al cual el hombre puede escapar de los atribulados ritmos urbanos.

Además de las líneas de significación centrales, otras líneas o puertas se exploraron y abrieron en un intento de agotar las posibilidades de lectura que ofrecían ambas obras: en Montejo, se abordaron asimismo sus relaciones intertextuales con Jules Supervielle, C. P. Cavafy y Fernando Pessoa, con quienes entablará un diálogo creador en el que reconoce la deuda con voces afines. En el caso del uruguayo-francés, destaca la conexión hedonista y religiosa, ya que en ambos el apego al espacio terrestre propiciará la inspiración poética, al igual que un modo de relacionarse con lo divino afín con lo señalado por Lenoir como propio de la religiosidad del hombre contemporáneo, así como la idea de la muerte. En lo que respecta al poeta egipcio, la relación se concreta bajo la imagen de un homenaje a la sabiduría poética expresada en sus textos, así como una común conciencia del tiempo y la idea de la vida como viaje, como tránsito. Respecto a la figura de Pessoa se trata del asumir el peso de una escritura vinculada de modo indisoluble con una ciudad, Lisboa, pero también la conexión por el ejercicio de la heteronimia.

Se observará en los versos del poeta venezolano una experiencia de lo religioso caracterizada por la complejidad, a veces será de claro fervor, otras poseerá un matiz interrogativo. Estas referencias a lo divino van a encontrar un espacio de posibilidades en la poesía de Montejo, que lo enunciará como vivencia constante, a la vez que oscilante, dubitativa,

personal, tal y como Lenoir apunta que se experimentan en la actualidad las relaciones con Dios¹¹²⁶.

Por otro lado, las cosas aparecerán en esta obra como elementos de una escenografía vital que alude a otra temporalidad diferente de la humana, pero igualmente ejercerán como figuras silentes que acompañan nuestro viaje terrestre: la silla, la mesa y la casa señalarán mudamente sus condiciones primarias, simbolizarán el hogar y el centro de un universo doméstico que se funda en la analogía de la mujer con el espacio de la casa.

Asimismo, sitios y seres de la mitología indígena (Manoa, El Dorado), y griega (Orfeo, Ulises, Orestes), muestran en estos versos la configuración de una manera de asumir la existencia distante de los valores que se imponen en nuestro mundo contemporáneo. Manoa y El Dorado, a través de su simbolismo de ciudad mítica llena de tesoros, servirán, reescritos por Montejo, para enunciar el valor de los afectos y de la imaginación por encima del utilitarismo y racionalismo imperante en el pensamiento occidental. Orfeo conjugará la máscara del poeta-vate, cantor que en el presente lanza sus versos a ciudades sin alma, que lo ignoran y rechazan, por lo que habla en suma, para unos pocos. Ulises será visto desde el simbolismo asociado al héroe, como el mito del viajero, del hombre que es capaz de traspasar los linderos de lo evidente, de lo conocido, para explorar y descubrir, tanto de sí mismo como del mundo rico que lo circunda. Orestes emergerá como la figura trágica del

¹¹²⁶ Frédéric Lenoir afirma que “El escepticismo de Montaigne –creer, pero sin certezas- parece ser el horizonte de lo religioso en la modernidad. La religiosidad de nuestros contemporáneos tiene más que ver con preocupaciones espirituales individuales que con la conformidad con una tradición colectiva”, en *La metamorfosis de Dios, op. cit.* p. 10.

hombre que no se comunica con los otros, en particular, que no puede establecer contacto con una naturaleza que ya no le habla, porque los lazos sagrados de una antigua edad de oro, se han roto, y Orestes gritará desde esta pérdida. Del mismo modo estas figuras de la cultura latinoamericana y griega revelarán una erudición que se transparenta con sencillez en los versos, y que ya ha sido incorporada a un bagaje vital de singulares aristas.

En Pereira, por otro lado, el cuerpo va a poseer una presencia preponderante, ya que los versos aspiran a la condición de la vida, la referencialidad orgánica le va a proporcionar un carácter escatológico y una tangibilidad particular a su poesía. Encontramos así órganos, huesos y sangre que golpean al lector por su materialidad física, en ocasiones siendo objeto de violencia y agresiones, como un mecanismo de resistencia ante las formas coercitivas y regularizadoras de la sociedad.

La lengua, la literatura y las reflexiones sobre el tema indígena, adquirirán nuevas dimensiones y profundidades en el proceso de esta poesía, ya que emergen como una cantera de imágenes complejas, que van a revelar el difícil proceso de asumir una raíz negada, rechazada. Siempre como crítica a la manera cómo se ha venido mostrando esta problemática y esas culturas en nuestras sociedades, el poeta va a irse adentrando paulatinamente en el pulso de estos grupos indígenas venezolanos y latinoamericanos: su mitología, su cosmovisión, su lengua, su literatura, para rescatarlos como componente valioso de un mestizaje que aporta también una sabiduría.

De modo semejante, el Oriente del que se va a nutrir la poesía del venezolano, abarcará la poesía clásica china, japonesa, hindú y árabe, en una mixtura de estilos, religiones y verdades que nuevamente se erigirá como otro polo de saber frente a la hegemonía cultural que ha ejercido, en el mundo, Occidente. Oriente va a funcionar en su discurso como un referente esencial con el que se establecerá una relación fundada en la solidaridad, la idea común de la justicia social (evidente en algunos poetas chinos clásicos) y el espíritu bohemio y sensual de algunos de estos poetas, tal como Omar Khayyám, así como la densidad filosófica de gran parte de esta literatura.

El ámbito de la gris cotidianidad ocupará, a su vez, territorios de la escritura, como evidencia de que lo extraordinario y lo sublime son instantes, mientras que el discurrir vital se constituye más bien de esa cadena de acontecimientos mínimos e intrascendentes que la poesía, como verdad, también debe registrar. De estas respiraciones de lo habitual se reconocerán objetos, viajes, ciudades, pero también nostalgias, tristezas, desamores. Son versos que atrapan las pulsaciones muchas veces angustiosas de la vida rutinaria, de todos los días.

El carácter residual de la poesía de Eugenio Montejo se constató en el manejo de las figuras e imágenes de la cultura indígena latinoamericana, como Manoa y El Dorado, así como de la tradición griega, como Itaca, Orfeo, Ulises y Orestes, que mostraron formar parte de un sistema poético dentro del cual se organizaron para constituir un nuevo polo de valores, que responde a las afinidades espirituales, intelectuales y culturales del autor. Los elementos menores, en

consecuencia, se deslindaron como cada una de las partes del constructo poético montejiño: los símbolos naturales, los mitos indígenas de Manoa y El Dorado, las imágenes clásicas de Itaca, Orfeo, Ulises y Orestes, las figuras de una objetualidad doméstica que acompaña silenciosa al hombre, las formas de una ciudad que se desdibuja borrando el pasado de sus habitantes. En el caso de la obra de Pereira, esos elementos menores de lucha vienen a ser, en principio, el mismo lenguaje, que en sus primeros libros serán abiertamente agresivo y violento, las referencias al cuerpo y a sus órganos como mecanismo de ataque al lector y como arma de combate social, las visiones una ciudad que es casi siempre escenario del desencanto del hombre, aunque por momentos también será el espacio de la alegría, la cotidianidad como expresión de un engranaje vital gris y rutinario, las alusiones los mitos y a la literatura indígena venezolana y a las culturas clásicas de China, Japón, La India y Persia, como discursos diferentes que remiten a una sabiduría diferente de la Occidental, en el sentido de que expresan otros valores.

Se puede afirmar así que las literaturas de estos dos venezolanos pueden codificarse como “máquinas de guerra” al funcionar como líneas de sentido culturales que se fugan de los aparatos estatales al buscar romper, alterar una realidad, que se verá resignificada en sus poemas.

Tanto la de Eugenio Montejo, como la de Gustavo Pereira, serán, fundamentalmente, poesías urbanas, primero porque el campo, cuando se nombra, será como recuerdo y melancolía de un estado de hechos ya desaparecido (en el caso de Montejo), mientras que el espacio de la ciudad y sus formas aparecerán una y otra vez, aunque Montejo reniegue

del desarrollismo salvaje que homogeneiza las ciudades modernas borrando el pasado y la historia, alejándose del hombre como escala de sus formas, y Pereira, en cambio, manejará estas imágenes como visiones imprescindibles para la constitución de una atmósfera de lo cotidiano, poblada de relatos y rutinas.

El amor, como también la muerte y la soledad, encuentran amplio espacio en la poesía de los dos venezolanos, siempre expresado como registro difícil, escurridizo, en el que se observa la distancia entre las vivencias y su captación poética. Muchas de las variaciones y matices de la experiencia amorosa, tales como el deseo, la ilusión, la pasión, el desencanto y el desamor aparecerán otorgándole materia de realidad a los poemas. Ninguno de los dos escapará al deseo de forjar una poética de la experiencia amorosa, aunque en Montejo sea un acontecimiento inconstante, y en Pereira una línea de sentido esencial.

Será una presencia común a ambos escritores, la voz de Vallejo, que emerge en sus versos como una de las obras más influyentes de la poesía de habla hispana del siglo XX, al igual que Darío, Neruda, Borges y Octavio Paz. Se observará en lo que respecta a la imagen de la muerte como obsesión y recurrencia, sobre todo en los primeros libros de Montejo y Pereira, pero también en lo que concierne a las alusiones al cuerpo y a los alimentos en la poesía de este último, y también se notarán coincidencias entre la poesía que van a desarrollar los autores de la Beat Generation y la de Pereira, no casualmente ambos discursos confrontan de manera directa unas sociedades hipócritas y represivas, como lo son

la norteamericana de los años cincuenta y sesenta, y la venezolana de los años sesenta.

Entre las diferencias y contrastes, se profundiza en la manera cómo en la poesía de Montejo se enuncia la simbología marítima, que teniendo un lugar central en la obra de Pereira, se va a manejar en Montejo de modo indirecto, por mediación de los barcos, y con claro predominio de la pulsión terrestre, es decir, del deseo de volver a la tierra, cuando en Pereira va a ser la fuente infinita de innumerables asociaciones, el espacio de las aventuras, de la infancia, la dimensión maravillosa y enigmática que separa de las preocupaciones terrestres y permite el libre vuelo de la fantasía, el ensimismamiento apacible.

En la poesía de Pereira, se analiza el sentido que posee la naturaleza y sus diversas imágenes, las cuales vienen a formar parte de una composición más amplia donde funcionan como un elemento más del entorno urbano, mientras que ya sabemos que en Montejo serán las figuras esenciales de un simbolismo misterioso.

El país donde Eugenio Montejo y Gustavo Pereira van a producir sus sistemas literarios es una Venezuela que en lo político hacía sus ensayos de democracia, una democracia que será vista desde dos ángulos diferentes por estos poetas, pues si bien Montejo tendrá una participación directa en estos sistemas de gobierno¹¹²⁷ que hasta 1998 se designan como tradicionales¹¹²⁸, al ser funcionario consular hasta su

¹¹²⁷ Recordemos que desde 1988 ingresará como funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores, dentro del Gobierno del Presidente Jaime Lusinchi (AD).

¹¹²⁸ Nos referimos a la alternancia del poder, que desde 1958, luego de la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez, van a tener los dos partidos que van a lograr preponderancia en el País, Acción Democrática (AD) y el Partido Social Cristiano COPEI.

jubilación, Pereira desarrollará un historial de crítica y enfrentamiento contra estos bandos políticos tradicionales, y desde las aulas de la Universidad de Oriente le dará forma a una obra en permanente crítica política y social. Su participación política será en apoyo a los grupos de izquierda y las guerrillas en los sesenta, y a partir de 1998, trabajará en puntuales ocasiones con los proyectos culturales que llevará a cabo el gobierno del presidente Hugo Chávez Frías¹¹²⁹.

A pesar de estas obvias diferencias, podemos afirmar que sus poesías revelarán a unos sujetos culturales que encajan con dificultad dentro de unas sociedades que consideran injustas y desiguales (Pereira), que han borrado el pasado, gran parte de sus símbolos y de la historia visible de las ciudades (Montejo).

Los dos autores forjarán sus poéticas en un momento histórico muy específico, que es el de la segunda mitad del siglo XX en Venezuela, los convulsos años sesenta y sus revoluciones sociales, culturales, políticas en Latinoamérica y en todo el mundo, marcarán de un modo sustancial los discursos de estos escritores, que beberán así de un horizonte intelectual común, pero que desarrollarán vidas y poesías coherentes con sus más íntimas convicciones vitales, filosóficas y políticas: Montejo se identificará con una literatura de la contemplación, reflexiva y atemperada, y sus ideas serán, más bien, de derecha¹¹³⁰, pero

¹¹²⁹ Trabaja en la Asamblea Constituyente que crea la nueva constitución del país, específicamente en la parte de Cultura y asuntos indígenas, y también dirige la Revista Nacional de Cultura entre 1998 y 2002.

¹¹³⁰ Las ideas políticas opositoras al gobierno de Hugo Chávez del poeta Eugenio Montejo pasan a ser de conocimiento general, ya que uno de los principales periódicos opositores del país, *El Nacional*, en numerosas ocasiones utilizará comentarios expresados por el poeta en sus entrevistas para continuar con la lucha ideológica contra el gobierno de turno. No hemos querido hacer énfasis en

estas ideas no encontrarán en su obra un espacio expresivo. Pereira, en cambio, será, en no pocos libros, intempestivo, prosaico, surreal, violento, y su visión política se afianza en ideas de izquierda, que se van a mostrar en todo el conjunto de su obra.

No obstante, consideramos que ambos serán sujetos incómodos al poder, desconfiados de cualquier autoridad, sobre todo si entendemos que en Latinoamérica las hegemonías políticas vienen casi siempre asociadas a la corrupción, a la arbitrariedad y al capricho. Observamos así que en el lenguaje cifrado de sus obras puede leerse, no sólo la historia personal de dos hombres, sino también el mapa invariablemente parcial de un país, y sus miradas, puestas a dialogar, componen un rompecabezas del momento artístico, cultural, histórico, social y económico de la Venezuela que les tocó vivir, y dos de las posibles elecciones expresivas para nombrarlo.

las ideas políticas de ambos poetas porque no deseábamos que la investigación se abocara a este aspecto, cuando nos ha parecido que los otros eran mucho más reveladores y complejos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Eugenio Montejo

Eugenio Montejo: *Humano paraíso*, Valencia, 1959.

Eugenio Montejo: *Élegos*, Caracas, 1967.

Eugenio Montejo: *Muerte y memoria*, Valencia, Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 1972.

Eugenio Montejo: *La ventana oblicua*. Caracas, Ediciones de la Dirección de Cultura de Universidad de Carabobo, 1974.

Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.

Eugenio Montejo: *Algunas palabras*, Maracay, La liebre libre, 1995.

Eugenio Montejo: *Terredad*, Caracas, Fundarte, 1978.

Eugenio Montejo: *El cuaderno de Blas Coll*, Caracas, Arte, 1981.

Eugenio Montejo: *Trópico absoluto*, Caracas, Fundarte, 1982.

Eugenio Montejo: *El taller blanco*, Caracas, Fundarte, 1983.

Eugenio Montejo: *Alfabeto del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Sergio Sandoval: *Guitarra del horizonte*, Caracas, Alfadil, 1991.

Eugenio Montejo: *Antología*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994.

Tomas Linden: *El hacha de seda*, Caracas, Goliardos, 1995.

Eugenio Montejo: *Adiós al siglo XX*, Sevilla, Renacimiento, (1ed. 1992)1997.

Eugenio Montejo: *Partitura de la cigarra*, Valencia, Pre-textos, 1999.

Eugenio Montejo: *Tiempo transfigurado*, Valencia, Poesía, 2001.

Eugenio Montejo: *Papiros amorosos*, Valencia, Pre-textos, 2002.

Eugenio Montejo: *Chamario*, Caracas, Ediciones Ekaré, 2004.

Eugenio Montejo: "Poesía, Identidad y lengua natal", en *Revista Universidad de Antioquia*, (2002), N° 270, octubre-diciembre, pp. 45-49.

Eugenio Montejo: "Poesía venezolana: valija de fin de siglo", en Kart Kohut (ed.): *Literatura venezolana hoy*, Frankfurt Main, Madrid, Publicaciones del Centro de Estudios latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, Serie A, Actas, 20, pp. 293-303.

Eugenio Montejo: "Las piedras de Lisboa", noviembre de 1989, en *Vuelta*, 156, pp. 66-68.

Eugenio Montejo: "Gonzalo Rojas: el oscuro y el alumbrado", en *Actual*, (2001) N° 97-98, III etapa, julio-diciembre, pp. 232-241.

Prefacio de *Chamarío*, por Eugenio Montejo, en <http://www.Imaginaria.com.ar/13/3/chamarío.htm>.24k [27-09-2005]

Eugenio Montejo: "Los emisarios de la escritura oblicua", en *Revista Nacional de Cultura*, (1989) N° 274, julio/ agosto/ septiembre, pp. 36-43.

Eugenio Montejo: "Discurso de recepción del premio latinoamericano Octavio Paz 2005".

Bibliografía de Gustavo Pereira

Gustavo Pereira: *El rumor de la luz*, Puerto La Cruz, 1958.

Gustavo Pereira: *Los tambores de la aurora*, Caracas, Ediciones del Grupo "Símbolo", 1961.

Pereira, Valdivia, Lezama, Bonilla: *Bajo la refriega*, Barcelona, 1964.

Gustavo Pereira: *En plena estación*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966.

Gustavo Pereira: *Hasta reventar*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1966.

Gustavo Pereira: *El interior de las sombras*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1968.

Gustavo Pereira: *Libro de los somaris*, Publicaciones del Consejo Municipal del Dtto. Simón Rodríguez del Edo. Anzoátegui, 1973.

Gustavo Pereira: *Los cuatro horizontes del cielo*, Cumaná, Editorial de la Universidad de Oriente, 1973.

Gustavo Pereira: *Sumario de somaris*, Caracas, Fundarte, 1980.

Gustavo Pereira: *Tiempos oscuros tiempos de sol*, Cumaná, Universidad de Oriente, 1981.

- Gustavo Pereira: *Vivir contra morir*, Caracas, Fundarte, 1988.
- Gustavo Pereira: *La niebla antigua y amarilla, notas sobre poesía clásica china*, Caracas, La espada rota, 1988.
- Gustavo Pereira: *El peor de los oficios*, (ensayos) Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1991.
- Gustavo Pereira: *La fiesta sigue*, Caracas, Ediciones textos, Colección Plural, 1992.
- Gustavo Pereira: *El pensamiento anticolonialista de los libertadores*, (ensayo) Puerto la Cruz, Ediciones del Centro de Investigaciones Socio-Humanísticas de la Universidad de Oriente, 1992.
- Gustavo Pereira: *Antología compartida*, Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, Col. El círculo de los tres soles, 1993.
- Gustavo Pereira: *Escrito de salvaje*, Caracas, Fundarte, 1993.
- Gustavo Pereira: *Antología poética*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1994.
- Gustavo Pereira: *Adagio de la desconocida*, Valencia, La liebre libre, 1994.
- Gustavo Pereira: *Historias del paraíso, 3 volúmenes*. (Ensayo) Caracas, Ediciones del Fondo Editorial del Estado Nueva Esparta, 1997.
- Gustavo Pereira: *Dama de niebla* (selección de poemas amorosos), Valencia, Editorial Predios, 1999.
- Gustavo Pereira: *Cuaderno terrestre*, (antología) Valencia, Poesía, 1999.
- Gustavo Pereira: *Costado indio*, (prosa) Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1999.
- Gustavo Pereira: *Poesía de bolsillo*, (antología) Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, 2002.
- Gustavo Pereira: *El legado indígena*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, 2004.
- Gustavo Pereira: *Todos los viajes Todos los faroles*, Caracas, Fundación Provincial, 2004.
- Gustavo Pereira: "Discurso en la recepción de los Premios Nacionales", en *Venezuela analítica*, biblioteca, miércoles 31 de marzo de 2004.

Gustavo Pereira: *Sentimentario*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004.

Bibliografía sobre Eugenio Montejo

Antillano, Laura: "Entrevista a Eugenio Montejo", en *La palmera luminosa*, Valencia, Ediciones El Caimán Ilustrado, Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura, 1999.

Cruz Pérez, Francisco José: "Eugenio Montejo: el viaje hacia atrás", en *Cuadernos hispanoamericanos*, (1992) 504, pp. 67-79.

Dagnino, Maruja: "Eugenio Montejo: la poesía es una verdad" (entrevista) en <http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh8montejo2.htm> [15/06/2004]

Del Re, Ana María: "Aproximación a la poesía de Eugenio de Andrade y Eugenio Montejo", en <http://www.poesia.org.ve/minuto.php?codigo=810-38K> [25-09-2005]

Eyzaguirre, Luis: "Eugenio Montejo: poeta de fin de siglo", en *Inti*, Revista de literatura hispánica, (primavera 1993-otoño 1993) nº 37-38, pp. 123-132.

Ferrari, Américo: "Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo", en <http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh8montejo1.htm> [15/06/2004].

González, Daniuska, "Eugenio Montejo", *Revista de Literatura y Arte*, (1999) Ateneo de Los Teques, nº 9, pp. 16-19.

Gomes, Miguel: "Naturaleza e historia en la poesía de Eugenio Montejo", en *Revista Iberoamericana*, (2002) Nº 201, Vol. LXVIII, Octubre-Diciembre, pp. 1005-1024.

Gomes, Miguel: "*El hacha de seda*: Eugenio Montejo y la heteronimia", en *Hispánica*, (1997) Revista de Literatura, año XXVI, nº 78, pp. 95-100.

Gomes, Miguel: *El pozo de las palabras*, Fundarte, Caracas, 1990.

Gutiérrez, María Alejandra: *Eugenio Montejo*, en <http://www.poesia.org.ve/poema.php?codigo=615> [15/06/2004]

- Gutiérrez Plaza, Arturo: "El alfabeto de Terredad: estudio de la poética en la obra de Eugenio Montejo", (1999) *Revista Iberoamericana*, 166-167, pp. 549-560.
- Hernández, Consuelo: "La arquitectura poética de Eugenio Montejo", (primavera 1993-otoño 1993) en *Inti Revista de Literatura Hispánica*, nº 37-38, pp. 133-143.
- Lastra, Pedro: "El pan y las palabras: poesía de Eugenio Montejo", (1983-1984) en *INTI, Revista de Literatura hispánica*, nº 18-19.
- López Ortega, Antonio: *Recital Eugenio Montejo*, Cuadernillo Nº 8, Caracas, Espacios Unión, 2000.
- Martins, Floriano: "Eugenio Montejo, da Venezuela para o SL", en *Suplemento Literario Minas Gerais*, nº 1.139, sábado, 3 de fevereiro de 1990.
- Mendoza, José Gregorio: "Eugenio Montejo y las palabras de las cosas", en *XXIV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, Memorias*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 1999.
- Rivero, Emilsen: "Los heterónimos de Eugenio Montejo", *Revista de Literatura y Arte*, (1999) Ateneo de Los Teques, nº 9, pp. 26-29.
- Rodríguez, Aníbal (comp): *Eugenio Montejo: aproximaciones a su obra poética*, Mérida, Universidad de los Andes, 2005.
- Rodríguez Marcos, Javier: "Siempre necesitamos decir de nuevo las palabras de amor", <http://www.elpais.es/suple/babelia/articulo.html?xref=20020622elpbabnar>[20/05/2004]

Bibliografía sobre Gustavo Pereira

- Balza, José: "Gustavo Pereira", en *Gustavo Pereira: Poesía de bolsillo, Anzoátegui*, Fondo Editorial del Caribe, 2002, pp. 7-24.
- Canache La Rosa, José: "Variación en forma de pera sobre los somaris", en *Gustavo Pereira: Antología compartida*, Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, 1993, pp. 15-19.
- Carrera, Liduvina: "Una lectura visual a SUMARIO DE SOMARIS de Gustavo Pereira", en *De narradores y poetas*, Mérida, La Casa de Asterión, 2000.
- Castillo, de Villalba, Sonia y Quintero Ivonne: "Cronología y bibliografía de Gustavo Pereira", (información cedida por el poeta)

Crespo, Luis Alberto: "De Colón al colonialismo: el paraíso perdido de Gustavo Pereira", en *Venezuela analítica*, Bitblioteca, miércoles 31 de marzo de 2004.

Flores, Fidel: "Para continuar la fiesta", en Gustavo Pereira: *Antología compartida*, Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, 1993, pp. 7-8.

Ordaz, Ramón: "Trópico uno y Gustavo Pereira: paralelo en la poesía contemporánea de Venezuela", en Gustavo Pereira: *Antología compartida*, Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, 1993, pp. 9-14.

Pérez, José: "Gustavo Pereira", (información cedida por el poeta).

Rivero, Adhely: "Entrevista con Gustavo Pereira", en *Revista poesía* 130, Valencia, 2001, pp. 1-6.

Rojas, Moraima: "Gustavo Pereira, *Preparativos de viaje*: Tañido de huesos", en *XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana* (UNA, Porlamar, 24-27 de Noviembre de 1999. Memoria. Caracas, Universidad Nacional Abierta, 2000, pp. 117-122.

Salazar Sanabria, Magali: "Atar sin nudos los somaris", en <http://www.tropeldeluces.com>

Sosa, Maylen: "Líneas de enunciación y significación del paisaje marítimo en la poesía de Gustavo Pereira", en *XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana* (UNA, Porlamar, 24-27 de Noviembre de 1999. Memoria. Caracas, Universidad Nacional Abierta, 2000, pp. 123-128.

Tenreiro, Salvador: "El poema como suma de somas", en Gustavo Pereira: *Antología compartida*, Anzoátegui, Fondo Editorial del Caribe, 1993, pp. 23-26.

Velásquez, José Francisco: "Del somari como instrumento poético", en *Actual* (2001), Julio-Diciembre, nº 47-48, pp. 81-86.

Filosofía, pensamiento y teoría literaria

Adorno, T. W. *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1973.

Alvira, Rafael: *Filosofía de la vida cotidiana*, Madrid, Ediciones RIALP, 1999.

- Barrio Marco, José Manuel: "El viaje arquetípico-iniciático", en Francisco Manuel Mariño y María de la O. Oliva Herrero: *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.
- Baudrillard, Jean: *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- Béguin, Albert: *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Becker, Udo: *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, Robinbook SL, 1996.
- Bengoechea, Mercedes, Ricardo Sola (eds): *Intertextuality / intertextualidad*, Universidad de Alcalá, 1997.
- Benjamín, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 2001.
- Biedermann, Hans: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Alianza (1ed.1987) 2003.
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1982
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Kafka, por una literatura menor*, Madrid, Era, 1992.
- Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Pre-textos, 1994.
- Diccionario ilustrado de la lengua española Ariostos*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1973.
- Durand, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1972.
- Ferrier, Jean-Louis: *La forma y el sentido. Elementos para una sociología del arte*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1975.
- Genette, Gerard: *palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Kristeva, Julia: *Semiótica*, Madrid, Espiral, (1 ed. 1969) 1981.
- Lanz, Rigoberto (editor): *Posmodernidades. La obra de Michel Maffessoli revisitada*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la UCV, 2004.
- Lenoir, Frédéric: *Las metamorfosis de Dios, la nueva espiritualidad occidental*, Madrid, Alianza, (1 ed. 2003) 2005.

- López, Isabel Rodríguez: *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*, Madrid, Aldebarán, 1999.
- Maffesoli, Michel: *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Margalef, Ramón: *Ecología*, Barcelona, Omega, 1974.
- Muschg, Walter: *Historia trágica de la literatura*, México D. F. Fondo de Cultura Económica, (1948 1 ed.) 1996.
- Negrón, Marco: *La cosa humana por excelencia: Controversias sobre la ciudad*, Caracas, Fundación para la cultura urbana, 2004.
- Pérez-Rioja, José Antonio: *El amor en la literatura*, Madrid, Técnos, 1983.
- Prieto Antonio y De Villena, Luis Antonio: *El tema del amor en la poesía*, Barcelona, Planeta, 1977.
- Riffard, Pierre: *Diccionario del esoterismo*, Alianza, Madrid, 1987.
- Rougemont, Denis de: *Los mitos del amor*, (1 ed. 1961) Barcelona, Kairós, 1991.
- Said, Edward: *Orientalismo* (1ed. 1997) Debate, Barcelona, 2002.
El mundo, el texto y el crítico, Barcelona, Debate, 2004.
- Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.
Solos en la ciudad. La novela inglesa desde Dickens a D. H. Lawrence. Debate, Madrid, 1997.
- Zumthor, Paul: *La medida del mundo*, (1 ed. 1993) Madrid, Cátedra, 1994.
- Varios: *Fin de siglo. Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*, México, Mac Graw Hill, 1996.

Obras y crítica de la Literatura Española, Venezolana y Latinoamericana

- Almandoz, Arturo: *La ciudad en el imaginario venezolano*, Tomos I y II, Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2003.
- Almoína de Carrera, Pilar: "Literatura oral: signo de identidad mestiza", en François Delprat (presentación): *Literatura y cultura venezolanas. Ponencias del coloquio, París, 11,12 y 13 de mayo de 1995*. Caracas, La Casa de Bello, 1996. pp. 131-142.

- Alonso, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.
- Alonso, Dámaso: *Cancionero y romancero español*, Navarra, Biblioteca Básica Salvat, 1970.
- Arellano, Fernando: *Una introducción a la Venezuela prehispánica. Culturas de las naciones indígenas venezolanas*, Caracas, Universidad Católica "Andrés Bello", 1986.
- Armellada, Fray Cesáreo de: *Panatosan eremuk (cantares de los antiguos)*, Montalban, 1975,
- Armellada, Fray Cesáreo de: *Leyendas de los indios pemones*, Caracas: Editorial Instituto Nacional de Cooperación Educativa. 1972.
- Armellada, Fray Cesáreo: *Cuentos y no cuentos pantón, pantón Neke-Ré: cuentos y relatos de los indios pemones*. Caracas: Editorial Instituto Venezolano de Lenguas Indígenas, 1988.
- Balza, José: *El fiero (y dulce) instinto terrestre*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988.
- Balza, José: *Ensayos crudos*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2006.
- Balza Santaella, Tito: "Regreso al mar de Andrés Eloy Blanco ", en XXIV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana (LUZ, Maracaibo, 23-27 de noviembre de 1998. Memoria. Maracaibo, Universidad del Zulia, 1999, pp.360-364.
- Barandiarán, Daniel de: *Introducción a la cosmovisión de los indios ye'kuana makiritare*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1979.
- Barroeta, José, en *Lector de travesías*, Mérida, Ediciones Solar, 1994.
- Bello, Andrés: *Antología esencial*, Caracas, La Casa de Bello, 1993.
- Bilbao, Luis: *Revolución en Venezuela*, Buenos Aires, Fundación Enseñar a Aprender, 2004.
- Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones*, Madrid, 1999.
- Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, Vol. 1, Barcelona, Círculo de lectores, 1992.

- Brioso Santos, Héctor: *Estridencia e ironía. El techo de la ballena. Un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- Cadenas, Rafael: *Realidad y literatura*, Caracas, Equinoccio, 1979.
- Cadenas, Rafael: *Antología*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- Calderón, Víctor: *Un nuevo socialismo*, Caracas, Ipasme, 2007.
- Carrillo, Guadalupe: "Lo urbano como elemento poético en *El techo de la ballena*", en *Memorias del XXIII simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana, Tomo I*, Trujillo, Universidad de los Andes, 1998.
- Castillo Zapata, Rafael: "Poesía venezolana del siglo XX: breve repaso de memoria" en *Studi di letteratura Ispano-Americana*, (1998) 26, Bulzoni Editore, pp. 17-27.
- Castillo Zapata, Rafael: "Palabras recuperadas. La poesía venezolana de los ochenta: rescate y transformación de las palabras de la tribu. El caso "Tráfico", en Julio Ortega (compilación y prólogo): *Venezuela: fin de siglo. Actas del simposio Venezuela: cultura y sociedad al fin de siglo*, Brown University, 1991. Caracas, La casa de Bello, 1993, pp.293-301.
- Civrieux, Marc de: *Mitología makiritare*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.
- Colón, Cristóbal: *Los cuatro viajes, testamento*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Constitución de la República Bolivariana de Venezuela*, Gaceta oficial nº 5.453, Caracas, 2000,
- Cuenca, Humberto: *Biografía del paisaje (el paisaje en la poesía venezolana)*, 84, Caracas, Cuadernos literarios de la Asociación de escritores venezolanos, 1954.
- Del Barral, Basilio: *-Los indios guaraúnos y su cancionero. Historia, religión y alma lírica*, Madrid, 1964.
- Guarao A-Ribu (Literatura de los indios guaraos)*, Caracas, Universidad Católica "Andrés Bello", 1969.
- De la Vega, Inca Garcilaso: *Comentarios reales*, Madrid, Clásicos Castalia, 2000.

- Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Texto comparado, edición de Alonso Remon, 1632, paleografía de Genaro García, 1904, México, Universidad de Castilla La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha y Miguel Angel Porrúa Editores, 2001.
- García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, (1ed. 1989) 1990.
- Garmendia, Salvador: “Los sesenta: la disolución del compromiso”, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Beatriz González Stephan (coordinadores): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio, 2006, pp. 593-603.
- Gerbasí, Vicente: *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986
- Gil, Juan: *Mitos y utopías del descubrimiento. 3 El Dorado*, Madrid, Alianza, 1989.
- Gómez, Miguel: “El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana”, en Julio Ortega (compilación y prólogo): *Venezuela: fin de siglo. Actas del simposio Venezuela: cultura y sociedad al fin de siglo*, Brown University, 1991. Caracas, La Casa de Bello, 1993, pp.391-398.
- González Sthepan: “Para una economía política del cuerpo nacional”, en *Memorias del XXIII simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana, Tomo I*, Trujillo, Universidad de los Andes, 1998. pp. 35-52.
- Gullón, Ricardo: *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971.
- Gutiérrez Plaza, Arturo: “De atardeceres, desorientados, angustias y hasta un viernes: la poesía de entreguerras”, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Beatriz González Stephan (coordinadores): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio, 2006, pp. 519-536.
- Heredia, José María: *Obra poética*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- Isava, Luis Miguel: “La desbordante pulsión de la palabra poética”, en *Iberoamericana*, 24 (2000) N°.2/3 (78-79), Jahrgang, pp.206-223.
- Isava, Luis Miguel: “Los sesenta: seis poetas hacia la conciencia de las palabras”, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Beatriz González Stephan (coordinadores): *Nación y literatura: itinerarios*

de la palabra escrita en la cultura venezolana, Caracas, Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio, 2006, pp.641-652.

Jiménez Emán, Gabriel: *El ensayo literario en Venezuela*, Tomo II, Caracas. Ediciones La Casa de Bello, 1988.

Jiménez Emán, Gabriel: *El ensayo literario en Venezuela*, Tomo III, Caracas. Ediciones La Casa de Bello, 1991.

Jiménez Emán, Gabriel: *El ensayo literario en Venezuela*, Tomo VI, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1991.

Jiménez Emán, Gabriel: *El ensayo literario en Venezuela*, Tomo V, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1991.

Lasarte, Javier: *Cuarenta poetas se balancean* (Poesía venezolana 1967-1990), Caracas, Fundarte, 1991.

Lasarte Javier: "Posible resplandor que apenas es (la poesía de la promoción del 60 en la década de los 80)", en Gabriel Jiménez Emán: *El ensayo literario en Venezuela*, Tomo VI, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1991, pp. 793-802.

Lecuna, Vicente: "Yendo de la cama al living: poesía venezolana (1970-1990)", en *Revista iberoamericana*, (1994) 166-167, pp. 321-336.

León de Greiff: *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.

Liscano, Juan: *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas/Barcelona, Alfadil, 1984.

López Álvarez, Luis: *Literatura e Identidad en Venezuela*, Barcelona, PPU, 1991.

López Velarde, Ramón: *Obras completas*, México D.F. Nueva España, 1944.

Magis, Carlos H: *La poesía hermética de Octavio Paz*, México D.F. El Colegio de México, 1970.

Martínez, Tomás Eloy: "Sitio y ocupación de José Antonio Ramos Sucre", en *El ensayo literario en Venezuela*, Tomo V, Prólogo y Notas Gabriel Jiménez Emán, Caracas. Ediciones La Casa de Bello, 1991, pp. 31-39.

Massiani, Felipe: "El hombre y la naturaleza en Rómulo Gallegos", en Gabriel Jiménez Emán (Comp.): *El ensayo literario en Venezuela, Tomo III*, Caracas. Ediciones La Casa de Bello, 1991, pp. 375-395.

- Medina, José Ramón: *Noventa años de literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.
- Menéndez Pelayo, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid: Vda. de Hernando y Cía., 1890-1908).
- Menéndez Pidal, Ramón: *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Austral, (1 ed. 1938) 1969.
- Mijares, Augusto: "Lo lírico cotidiano", en Gabriel Jiménez Emán (comp.) *El ensayo literario en Venezuela, tomo III*, Caracas, Ediciones La casa de Bello, 1991.
- Narea, María: *Hemisferio imposible*, Caracas, El perro y la rana, 2006.
- Neruda, Pablo: *Canto General*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Neruda, Pablo: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Caracas, Biblioteca El Nacional, 2000.
- Ordaz, Ramón: "Periplo de la poesía en Nueva Esparta: esa lengua de mar", en *XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana* (UNA, Porlamar, 24-27 de Noviembre de 1999. Memoria. Caracas, Universidad Nacional Abierta, 2000, pp. 103-108.
- Pablo Neruda: *Residencia en la tierra*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- Palomares, Ramón: *Trilogía*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.
- Rodríguez Monegal, Emir: *Neruda: el viajero inmóvil*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- Rotker, Susana: "Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década", en Julio Ortega (compilación y prólogo): *Venezuela: fin de siglo. Actas del simposio Venezuela: cultura y sociedad al fin de siglo*, Brown University, 1991. Caracas, La Casa de Bello, 1993, pp.409-418.
- Octavio Paz: *El fuego de cada día. Poesía*. Buenos Aires, Seix Barral, 1989.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- Paz, Octavio: *Los signos en rotación*, Madrid, Alianza tres, 1983.

- Pérez Bonalde, Juan Antonio: *Poesías y traducciones*, Caracas, Ministerio de Educación, Academia Nacional de la Historia, 1989.
- Poma de Ayala, Felipe Guaman: *Nueva crónica y buen gobierno*, Madrid, (1 ed. 1987) Historia 16.
- Rama, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadil, 1985.
- Ramos, Demetrio: *El mito del dorado*. (1ª ed. 1973) 2ª ed. 1988, Madrid, Ediciones Istmo.
- Ramos Sucre, José Antonio: *Las formas del fuego*, Madrid, Siruela, 1988.
- Rivera, Francisco: *Entre el silencio y la palabra*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1986.
- Rossi, Alejandro: *Manual del distraído*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.
- Rossi, Alejandro: *Manual del distraído*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1987.
- Sambrano Urdaneta, Oscar: "Ramos Sucre, el hiperestésico", en *El ensayo literario en Venezuela*, Tomo II, Compilación, Prólogo y Notas Gabriel Jiménez Emán, Caracas. Ediciones La Casa de Bello, 1988.
- Sánchez Peláez, Juan: *Poesía*, Caracas, Monte Ávila Editores, (1984 1 ed.) 1993
- Santaella, Juan Carlos: *Manifiestos literarios venezolanos*. Caracas, Monte Ávila Editores, (1 ed. 1986) 1992,
- Schulman y González: *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1969.
- Seijas, Héctor: *Comprensión de nuestras ciudades*, Caracas, CONAC, 2004.
- Sucre, Guillermo: *La máscara y la Transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Sucre, Guillermo: *Antología de la poesía hispanoamericana moderna I*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, USB Equinoccio, 1993.
- Tablada, José Juan: *Poesía experimental*. Caracas, Ministerio de la Cultura, Fundación El perro y la rana, 2006.

Tejedor, Basilio: "La vitalidad clásica en dos poetas venezolanos modernos: José Tadeo Arreaza Calatrava y Lubio Cardozo", en *Actual, Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de los Andes*, Mérida, Nº 31, Noviembre-1995, pp. 169-223.

Uslar Pietri, Arturo: *Pizarrón*, Caracas, Universidad Metropolitana, Centro de Estudios Latinoamericanos Arturo Uslar Pietri, 2006.

Vallejo, César: *Poesía completa*, Madrid, Akal, 1996.

Vallejo, César: *Obra poética completa*, prólogo de Américo Ferrari, Alianza, Madrid, 1999.

Vallejo, César: *Poesía completa. Volumen 1, Los Heraldos negros*. Lima, Santiago Aguilar, 2005.

Vilda, Carmelo: *Proceso de la cultura en Venezuela*, Publicaciones Ucab, Caracas, 1999.

Zambrano, Gregory: "El paisaje y la palabra creadora: (h)ojeada sobre la poesía fundacional", en Carlos Pacheco (Comp.): *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio, 2006, pp. 201-215.

Yurkievich, Saúl: *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

Yurkievich, Saúl: *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1996.

Obras de literatura clásica y universal

Bhagavad Gita, Trotta, Madrid, 1997.

Basho, Matsuo: *Sendas de Oku*, Barcelona, Barral, 1970.

Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*, Bogotá, Oveja Negra, 1984.

Baudelaire, Charles: *Pequeños poemas en prosa, críticas de arte*, Madrid, Espasa, 2001.

Blanchot, Maurice: *L'entretien infini*, France, Gallimard, 1969.

- Brechon, Robert: *Extraño extranjero, una biografía de Fernando Pessoa*, Madrid, Alianza, 1999.
- Boitani, Piero: *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Península, Barcelona, 2001.
- Burroughs, William: *Almuerzo desnudo*, Buenos Aires, Ediciones siglo XXI, 1971.
- Calame-Griaule, Genevieve: *Etnología y lenguaje: la palabra del pueblo dogon*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- Cavafy: *Cien poemas*, Caracas, Monte Ávila Editores, (1ed. 1978) 1992.
- C. P. Cavafys: *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1999.
- Chen, Guojian: *Poesía Clásica China*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Clellon Colmes, John: *La Generación Beat*, León, Universidad de León, 1997.
- Cook, Bruce: *La generación Beat*, Barcelona, Barral, 1974.
- Corso, Gregory, Lawrence Ferlinguetti, Allen Ginsberg: *Penguin modern poets 5*, (1 ed. 1963) Great Britain, 1970.
- Curtius, Ernst: *Literatura europea y edad media latina* (vol 1), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1984.
- Esquilo: *Tragedias completas*. Cátedra, Madrid, 2000.
- Etiemble: *Supervielle*, France, Gallimard, 1960.
- Feng, Yuan Chun: *Breve historia de la literatura clásica china*, Buenos Aires, Juárez Editor, 1969.
- Fernández González, Vicente: *La ciudad de las ideas. Sobre la poesía de C. P. Cavafys y sus traducciones castellanas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Málaga, 2001.
- García Bacca, Juan David: *Los presocráticos*, México, Fondo de Cultura Económica, (1 ed. 1944) 2004.
- Graves, Robert: *Los mitos griegos I*, Madrid, Alianza, 1993.
- Guthrie, W.K.C.: *Orfeo y la religión griega*, Madrid, Siruela, 2003.

- Highet, Gilbert: *La tradición clásica I y II*, México, Fondo de Cultura Económica, (1ed. 1949) 1986.
- Kalidasa, *Kumarasambhava*, edición de José Virgilio García Trabazo, Akal, Madrid, 2003.
- Khayyám, Omar: *Las rubaiatas*, Buenos Aires, Losada, 1961.
- Kenru, Lu: *Breve historia de la literatura clásica china*, Beijing, Ediciones en lenguas extranjeras, 1986.
- Manrique, Jorge: *Cancionero*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- Manzano, Alberto y Takagi Tsutomu (selección y versión castellana): *Haiku de las estaciones. Antología de la poesía zen*. Barcelona, Visión, 1985.
- Millares Carlo, Agustín: *Historia de la literatura latina*, México D. F. Fondo de Cultura Económica, (1ed.1950) 1971.
- Miller, Henry: *Trópico de cáncer*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1972.
- Miller, Henry: *Trópico de capricornio*, Bogotá, Ediciones Nacionales, Círculo de Lectores, 1979.
- Mujica, Héctor: *Poéticas del vacío*, Madrid, Trotta, 2002.
- Neumann, Eckhard: *Mitos de artista*, Madrid, Tecnos, 1992.
- Palau M. Monserrat: *Les dogon*. Saint Germain, Presses Universitaires de France, 1957.
- Pessoa, Fernando: *Sobre arte y literatura*, Madrid, Alianza tres, 1987.
- Pessoa, Fernando: *Teoría poética*, Madrid, Jucar, 1985.
- Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido, 7. El tiempo recobrado*, Alianza, Madrid, 1996.
- Rilke, Rainer María: *Libro de horas*, Barcelona, Lumen, 1997.
- Roy, Claude: *Supervielle*, France, Seghers, 1970.
- Savater, Fernando : *Despierta y lee*, México, Alfaguara, (1998 1 ed.) 2006.
- Seferis, Giorgos: *K. P. Kaváfis y T. S. Eliot*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Seferis, Giorgos: *El estilo griego I*

Seznec, Jean: *Los dioses de la antigüedad en la Edad media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, (1 ed. 1980)1987.

Supervielle, Jules: *Antología*, Barcelona, Plaza y Janés, 1973.

Supervielle, Jules: *oeuvres poétiques complètes*, Gallimard, 1996.

Teika, Fujiwara : *El hyaku-nin isshu, cien poemas de cien poetas*, Caracas, Angria, 2001.

Tenreiro, Salvador : *El poema plural. Notas sobre poesía contemporánea*. Caracas, La Casa de Bello, 1989.

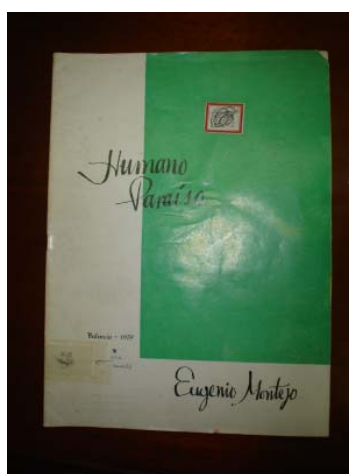
Tse Lao /Chuang Tzu: *Dos grandes maestros del Taoísmo*, Edición preparada por Carmelo Elorduy, Madrid, Editora Nacional, 1983.

Van Gulik, R.H. *La vida sexual en la antigua China*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

ANEXO 1: LIBROS Y EDICIONES DE EUGENIO MONTEJO.

El conjunto de la obra literaria de Eugenio Montejo¹¹³¹ comprende ocho poemarios firmados con su nombre, cinco con heterónimos, seis textos antológicos, dos libros de ensayos y uno de género híbrido, también firmado por un heterónimo.

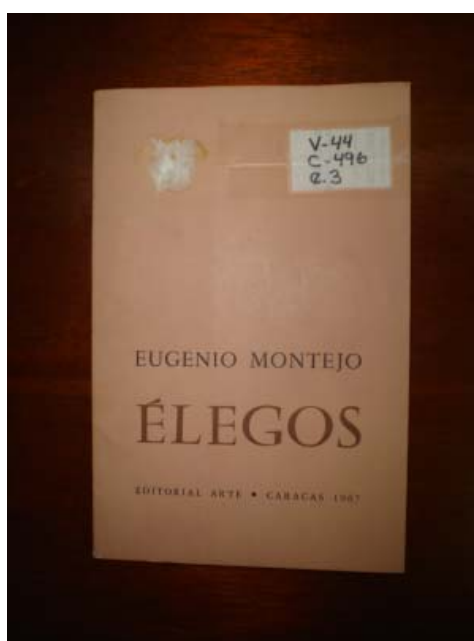
Existe un primer poemario, *Humano paraíso*, publicado en Valencia en 1959 con prólogo de José Rodríguez, del que el poeta reniega: “es un libro de comienzos, escrito entre los 17 y los 18 años y publicado a los 19. Yo abjuré de él, apenas lo hice¹¹³²”. Se trata de un sonetario de gran formato (27x22), de tapas blandas, con portada en tonos de blanco y de verde.



¹¹³¹ Ha publicado bajo su nombre los poemarios *Elegos*, 1967, *Muerte y memoria*, 1972, *Algunas palabras*, 1976, *Terredad*, 1978, *Trópico absoluto*, 1982, *Alfabeto del mundo*, 1986, *Adiós al siglo XX*, 1997, *Partitura de la cigarra*, 1999, bajo heterónimos *El Cuaderno de Blas Coll*, 1981, *Guitarra del horizonte*, 1991, de Sergio Sandoval, *El hacha de seda*, 1995, de Tomas Linden, *Chamarío*, 2004, de Eduardo Polo y más recientemente *La caza del relámpago*, 2006, de Lino Cervantes también ha incursionado en la escritura ensayística con los títulos *La ventana oblicua*, 1974, y *El taller blanco*, 1983.

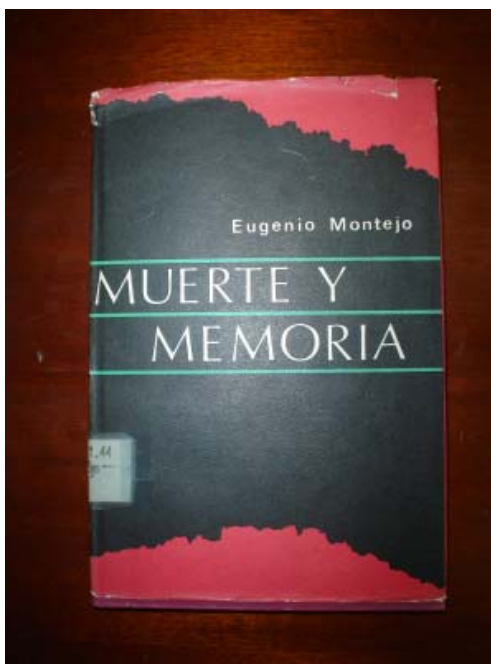
¹¹³² Ver Anexo 1, p. 5.

El nombre del libro aparece en letras negras en la parte superior, y el del autor, en letras más pequeñas en el lado derecho de la parte inferior. Esta obra consta de doce sonetos titulados, repartidos en diez páginas y contiene ilustraciones figurativas en trazo grueso de Américo Díaz Núñez. En realidad, si descontamos este libro que puede considerarse su prehistoria poética, el conjunto de obras que constituyen esta primera fase editorial del poeta son: *Élegos*, *Muerte y memoria* y *El taller Blanco*. *Élegos* es el primer libro del que el autor manifiesta una total conformidad, vio la luz bajo la Editorial Arte de Valencia en 1967. Es un libro de formato de 20x13, con tapas de cartón blando y de textura lisa.



Como puede observarse, la portada presenta el nombre del autor en color negro y el título en gran formato. Este libro se compone de veintiún poemas, sin título, repartidos en 37 páginas. Por supuesto, entre el primer poemario y los siguientes hay una distancia de diseño

significativa, pues ese libro inicial semeja un gran cuaderno de poemas de marcado tono lírico, mientras que los posteriores serán libros de discreta edición que contienen asimismo textos moderados en su enunciación y en el desarrollo de las ideas, como obras poseedoras de una identidad poética propia, algo aún no visible en *Humano paraíso*. Cabe señalar, también, la proximidad del poeta en este libro hacia formas más clásicas de expresión poética (sonetos), en cambio, los que vendrán a continuación (a excepción del publicado por el heterónimo Tomás Linden), se realizarán en verso libre. *Muerte y memoria* aparece en 1972, en las ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo. Se trata de una obra de formato de 20x13 y de tapa dura.



En el centro aparecen el nombre del poeta y luego, en mayor tamaño, el título del libro entre dos líneas. Realizado en papel color crema y de textura rugosa, reúne 30 poemas titulados en 40 páginas. La portada

y la diagramación se hacen bajo la autoría del Taller de Comunicación audiovisual de la Universidad de Carabobo, dirigido por Marc Castillo y contiene dos dibujos de tipo abstracto de Humberto Jaimes Sánchez. De 1974, el libro de ensayos *La ventana oblicua*, al igual que el anterior poemario, aparece bajo la égida de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo y, de nuevo, es un libro de formato de 20x14 y tapas blandas, cuyo diseño de líneas paralelas en tonos cálidos le infunde un carácter geométrico.



En el recuadro superior derecho se pueden leer el nombre del autor, en letras negras pequeñas, y debajo en letras más grandes y en rojo, el del libro. Contiene 19 ensayos repartidos en 179 páginas. Estos dos libros editados por la Universidad de Carabobo sobresalen por el diseño de cierta complejidad, muy moderno y cuidado, a diferencia de los

casi siempre ascéticos anteriores y posteriores. Se observa así el talante creador de las instancias universitarias a cargo de ambas ediciones.

La segunda fase de publicación del poeta, se circunscribe al periodo en el que se establece en Caracas, y aglutina algunos títulos capitales en su obra: *Algunas palabras*, *Terredad*, *Trópico absoluto*, las obras de sus heterónimos Blas Coll, Sergio Sandoval, Tomás Linden y Eduardo Polo, así como su *Antología*. Los dos primeros libros antes apuntados y la *Antología*, se publican en Monte Ávila Editores, el tercero y el *Cuaderno de Blas Coll*, con Fundarte, los heterónimos Sergio Sandoval con Alfadil, Tomás Linden con Goliardos y Eduardo Polo con Ekaré. Con *Algunas palabras*¹¹³³ de 1976, la obra de Montejo comienza a publicarse en Caracas, con la importancia que ello supone para su difusión y proyección dentro del país y, sobre todo, porque aparecerá publicado por Monte Ávila, la editorial del gobierno, y bajo la Colección dedicada a la poesía, "Altazor". Este es un libro de formato de 20x13, con portada de tapas blandas y diseño original de Víctor Viano¹¹³⁴, en el que se superponen dos hojas de helecho.

El libro se inicia directamente con los poemas, sin ningún prólogo o epígrafe y reúne un conjunto de 42 textos distribuidos en 88 páginas, la mayoría designados bajo un breve título. Este primer diseño de Viano para Montejo se caracteriza, como también el siguiente, por la figuración

¹¹³³ La Editorial La liebre libre ha realizado una segunda edición de esta obra en Caracas en 1995.

¹¹³⁴ Ilustrador de origen español que se encargó de diseñar gran parte de las portadas de Monte Ávila Editores durante los años setenta, muere en España en el año 2000 y trabajó también como diseñador e ilustrador con importantes casa editoriales como Siruela, Plaza & Janes y Bruguera.

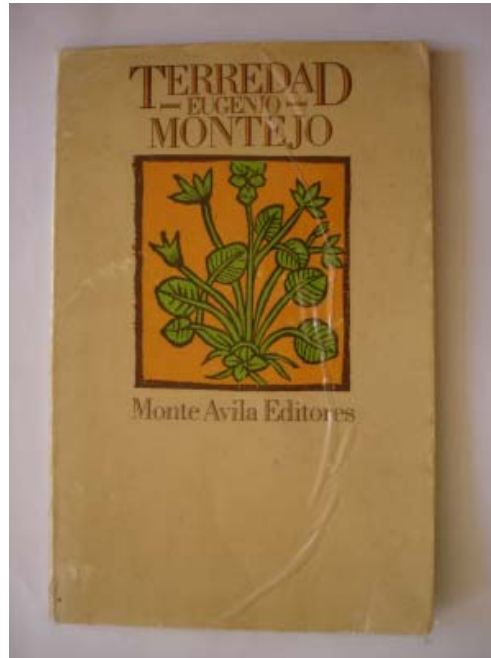
de elementos de la naturaleza, lo cual hace alusión a la preeminencia de estos componentes en la obra del venezolano.



También bajo el patrocinio de Monte Ávila y en la misma Colección “Altazor”, aparece *Terredad*, (1978). Libro de formato también de 20x13, de tapas blandas y portada nuevamente de Víctor Viano, en la que puede verse, en la mitad superior y sobre un fondo ocre claro, un recuadro con bordes negros. Dentro de él se halla representada una planta con grandes hojas. Si *Algunas palabras* tiene en su diseño unas hojas de helecho, *Terredad*, a su vez, tendrá la imagen de una pequeña planta, ya que estas portadas de Viano destacarán unos pocos elementos visuales con el uso más arriesgado del color, que dará el punto de intensidad.

El poemario se inicia con un epígrafe de Jules Supervielle que ocupa la primera página, en la parte superior derecha de la página, y en el que puede leerse: “C’était le temps inoubliable / où nous étions sur la

terre¹¹³⁵”. Congrega 50 textos distribuidos en 70 páginas, y de una titulación casi siempre breve.



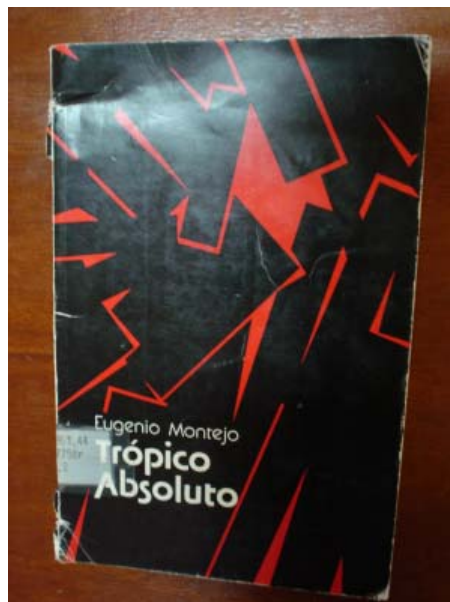
La primera obra heterónima de Montejo se publica en 1981, *El cuaderno de Blas Coll*¹¹³⁶, que aparece editado por Fundarte en la Colección Delta. También de dimensiones semejantes a casi todos los libros previos (20x13), y tiene en la portada un diseño de clara composición geométrica, por el manejo de las líneas cortadas y los colores, que sugieren la estructuración de una especie de camino de una linealidad entrecortada que finaliza en el horizonte.

¹¹³⁵ “Era el tiempo inolvidable / cuando estábamos en la tierra”, este fragmento pertenece al poema “El pesar de la tierra”, del libro *Los amigos desconocidos*, de 1934, traducción de Jacinto Luis Guereña, en Jules Supervielle: *Antología*, Barcelona, Plaza y Janes, 1973, p. 83.

¹¹³⁶ De esta obra se han publicado dos ediciones más, una de Alfadil Caracas en 1983 y otra en 1998 por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, en México D. F.



En 1982¹¹³⁷ sale a la luz pública *Trópico absoluto*, de nuevo en edición de Fundarte. Es un libro de formato de 22x15, de tapas blandas y nuevamente impera el diseño geométrico de líneas encontradas y contrastantes.



¹¹³⁷ En el mismo año 1982 se edita el libro de ensayos *El taller blanco*, del mismo modo, por Fundarte. Es un libro de formato pequeño, tapas blandas en color blanco. La portada de Toña Vega muestra en el recuadro derecho central una ilustración en color gris en la que puede verse una cocina medieval y dos cocineras.

Esta obra reúne 55 poemas titulados, que se reparten en 68 páginas. El segundo de los heterónimos montejanos se da a conocer en 1991: Sergio Sandoval, con su obra *Guitarra del horizonte*, que se publica en la Colección Orinoco de la editorial Alfadil en Caracas, y es un libro de formato de 20x13 y tapas semirrígidas de textura lisa.



La imagen que ocupa el recuadro superior del rectángulo, muestra un firmamento en colores azul, rojo y gris, una vista parcial del globo terráqueo, una guitarra y un paisaje, en clara alusión al título del libro. Se apunta (y este es un hecho común a toda la producción heterónima del poeta) que el prefacio y la selección pertenecen a Eugenio Montejo. Contiene 50 coplas con su respectiva explicación, repartidas en 92 páginas, y culmina con un “Decálogo de sobrevida”. El tercer heterónimo de Montejo, Tomas Linden, publica en 1995 *El hacha de seda*, en la editorial caraqueña Goliardos. Es un libro de sobria presentación, en formato de 20x14 y tapas blandas de textura rugosa. En el plano superior,

ligeramente hacia la derecha, se halla un cuadro que semeja un dibujo antiguo, hecho a creyón gris, en el que aparece un niño empuñando un hacha y que corresponde a un grabado de Adrián Pujol.

Contiene nuevamente un prefacio y una selección de Montejó y un misterioso epígrafe de Blas Coll: “La Gioconda de perfil ya no es tan bella”, así como 38 sonetos titulados repartidos en 52 páginas.

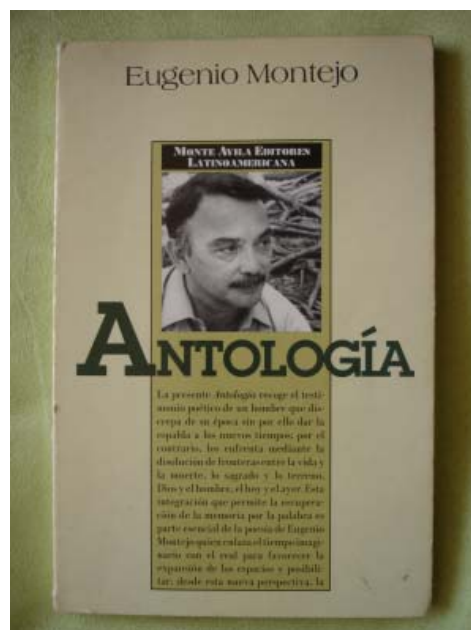


Recientemente se editó el libro de rimas infantiles del último “colígrafo”, Eduardo Polo, con el título *Chamario* (2004), obra de formato pequeño (15x15) y tapa dura. El título aparece en la parte superior central y surge del humo de un barco que cuelga al revés en el borde superior izquierdo del libro, en el centro de la portada aparecen esparcidas unas letras negras, y más abajo, unas figuras: una espada, una chica y un gato, el imaginativo diseño, acorde a un libro para niño, está a cargo de Arnal Ballester. La edición y dirección de arte están a cargo, respectivamente,

de Elena Iribarren y de Irene Savino. Se compone de veinte textos distribuidos en 46 páginas, titulados y con ilustraciones muy coloridas.



La segunda de las antologías poéticas de Eugenio Montejo (la primera fue editada en Brasil), aparece publicada por Monte Ávila Editores Latinoamericana, en Caracas en 1996, bajo el sencillo título de *Antología*.



De formato de 20x13 y tapas lisas y blandas, este libro tiene una sobria portada en la que puede verse una foto del autor firmada por Elizabeth Salas. Es un elemento común a las antologías de esta colección titulada "Altazor" el ascético diseño en el que sólo se observa una foto del autor. La presentación del libro está a cargo de Francisco José Cruz Pérez, y reúne textos de siete obras previas (*Élegos, Muerte y memoria, Algunas palabras, Terredad, Trópico Absoluto, Alfabeto del mundo y Adiós al siglo XX*), así como el poema "Nostalgia de Bolívar", de 1976, distribuidos en 187 páginas.

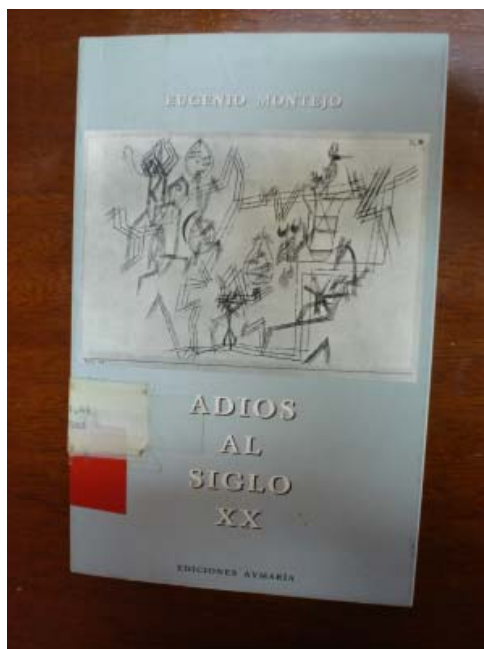
Con el establecimiento consular del poeta en Lisboa se inicia la fase de internacionalización de su poesía, que comprende las obras *El poeta sem río* (antología bilingüe portugués-español) editada por Carlos Tortolero en Brasil, *Alfabeto del mundo* publicada en Barcelona por Laia, *Adiós al Siglo XX* por la Editorial de la Revista Palimpsesto, del Ayuntamiento de Carmona, Sevilla, y *Partitura de la cigarra y Papiros amorosos*, editada en Barcelona por Pretextos. La antología bilingüe portugués-español publicada en Porto Alegre, Brasil, en 1985 bajo el título *O poeta sem rio/ el poeta sin río*, es la primera de las varias aparecidas hasta ahora y se realiza en co-edición entre Movimiento & Carlos Tortolero Editor. De formato de 20x13 y tapas blandas, lisas, en color crema, se puede apreciar una imagen que abarca casi toda la portada, de un dibujo en acuarela que representa unos árboles en un paisaje desdibujado y neblinoso, en colores crema, amarillo y negro, libro que con un prólogo del escritor y profesor Antonio Hohlfeldt, reúne 35 de los

poemas más emblemáticos de Montejo en 85 páginas. Bajo el título de *Alfabeto del mundo*, se designa tanto al libro editado en Barcelona por la editorial Laia en 1987, como a la antología que recoge su obra hasta ese entonces y que amplía ese mismo libro con una antología de los libros anteriores. Es editado por el Fondo de Cultura Económica de México en 1988, bajo la Colección Tierra Firme. En edición de formato de 20x13 y tapas blandas, el diseño presenta unas ramas de árboles invadiendo por los bordes al libro, en contraste con el azul del cielo.



La obra va antecedida por un prólogo de Américo Ferrari y consta de 148 poemas distribuidos en 204 páginas. Esta publicación viene a conformar una de las ediciones más voluminosas de la obra montejana, caracterizada, más bien, por la brevedad de los libros.

Publicado en Carmona, Sevilla, bajo el sello editorial Palimpsesto, aparece en 1992 la primera edición de *Adiós al siglo XX*¹¹³⁸, que es una obra de tapas blandas y de textura rugosa, de formato de 20x14, y en cuya portada pueden verse trazos grises centrales. El diseño es muy sencillo, y su composición combina algo de intención figurativa, con la conjunción de líneas que es propia también de la pintura abstracta. Consta de 35 páginas que incluyen una nueva redición del ensayo que da título al libro *El taller blanco*, 15 poemas titulados y una entrevista al final.



Editado por Pre-textos en 1999, bajo la Colección La Cruz del sur, *Partitura de la cigarra* es un libro de formato de 22x14, y diseño minimalista, en el sentido de que las tapas blandas de textura rugosa muestran en la parte superior, en letras pequeñas y de color negro, el nombre del autor, y debajo, en letras un poquito más grandes y grises, el

¹¹³⁸ Dos ediciones más han aparecido de este libro, una de 1997, realizada por Renacimiento en Sevilla y otra en el 2004 por BID&CO en Caracas.

del libro. Debajo sólo hay, en el centro, una cigarra negra y en la mitad inferior, bajo una línea subrayada negra, el nombre de la colección y el de la editorial, también en letras negras. La tipografía corre a cargo de Andrés Trapiello y Alfonso Meléndez y la edición está al cuidado de Manuel Ramírez. Se estructura en tres partes: una reúne textos titulados bajo el nombre “Noche en la noche”, son 30 poemas distribuidos en 43 páginas; luego “Partitura de la cigarra”, que contiene 17 poemas diferenciados por números romanos, y por último, “El adiós de Jorge Silvestre” y “Tres apuntes de Jorge Silvestre”, que ocupan las últimas 10 páginas del libro.

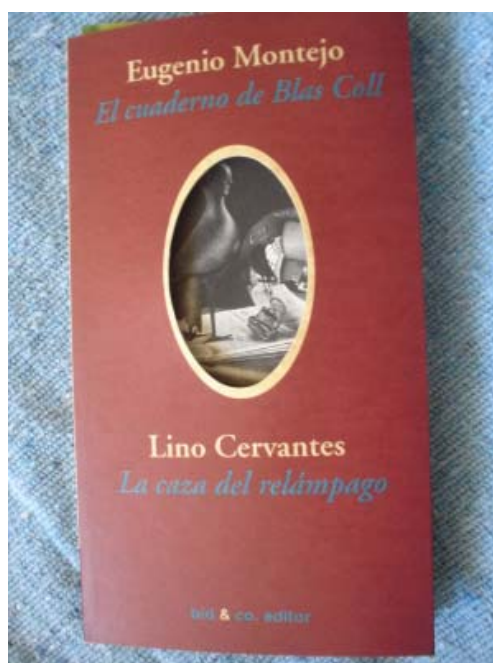


*Papiros amorosos*¹¹³⁹ se edita por primera vez en el 2002 por la casa editorial Pre-textos, de Barcelona y reúne la totalidad de la poesía

¹¹³⁹ Una segunda edición de este libro ha sido publicada en el 2003 por la Fundación Bigott, en Caracas, con el añadido de tres poemas más nuevos.

amorosa del autor. De los 52 poemas incluidos, diez habían sido publicados antes en otros libros previos.

El último de los coligrafos aparece en una edición que, además de publicar de nuevo *El cuaderno de Blas Coll*, saca a la luz pública los “coligramas” de Lino Cervantes. Este libro de formato de 21x12, es impreso por Bid & Co. Editor en Caracas en 2006, y se utiliza en él, papel ensocremmy con portada de cartulina reverso manila.



Es de resaltar las muy cuidadas y elaboradas ediciones más recientes de nuevos o ya antes publicados libros de Montejo, cómo esta de *La caza del relámpago*, realizada en materiales costosos y llamativos a la vista y al tacto. Como se observa, en la portada hay un óvalo dentro del cuál puede verse una foto en blanco y negro de autor anónimo, titulada “Encantador de serpientes en Puerto España”, isla de la Trinidad (1900 - 1910), en la misma se muestra, a la izquierda, un ave de rostro humano

frente a un ángulo de un bote de cristal que refleja distorsionada la ventana de una habitación y, a la derecha, un hombre sentado y cuya boca está asentada sobre unos periódicos. La edición se decanta por utilizar una imagen de referencias surrealistas, notoria en el manejo de elementos disímiles y desconcertantes, pero sin dejar de aludir al acto de la escritura, fundado en el deseo de cazar el “relámpago” de la poesía, de la verdad, de la belleza. Como se acota en el interior del libro, la edición del *Cuaderno de Blas Coll* es la quinta hasta entonces aparecida, y sigue en todo a la cuarta edición editada en Medellín, Colombia, por la Universidad de Antioquía en 2005. Esta última, no obstante, se ve enriquecida con textos inéditos y es revisada íntegramente por el autor. Incluye, también, 30 coligramas de Lino Cervantes, más dos poemas y una serie de notas críticas sobre este mismo heterónimo montejeano. En total la obra se compone de 127 páginas.

Si miramos el decurso temporal en el proceso editorial de Montejo, se puede afirmar que el tono predominante del diseño de sus libros es discreto, caracterizado por su brevedad y las dimensiones más bien discretas, sin diferencias significativas respecto al tamaño. Los colores que imperan en las portadas de las obras, en líneas generales, son suaves, a excepción del dramático trazado en rojo y negro de *Trópico absoluto*, así como el vivaz turquesa de *Chamarío*, claramente concebido para llamar la atención de los niños. En consecuencia, hallamos una clara relación formal entre el talante de los poemas que contienen los libros y la materia editorial que vehicula estos textos, resultado de una acertada y bien pensada conformación de las obras. Predominan dos maneras de

diseñar las portadas de sus obras, una que hace referencia a las imágenes de la naturaleza, destacando así estos elementos en su poesía, y otra de composición geométrica, que apunta más bien a resaltar la complejidad inherente al arte contemporáneo, en su trabajo formal. Por último, es de denotar el carácter artesanal y de gran esteticismo editorial de sus más recientes publicaciones, las cuales dejan ver la importancia creciente de este poeta dentro y fuera de Venezuela, y el interés por una obra que va obteniendo cada vez un mayor reconocimiento internacional.

ANEXO 2: ENTREVISTA A EUGENIO MONTEJO

Realizada en Salamanca el 7 de Octubre de 2005

P. ¿Hubo un libro anterior a *Élegos*?

R. sí, es un libro de comienzos escrito entre los 17 y los 18 años y publicado a los 19, yo abjuré de él apenas lo hice, se llama *Humano paraíso* y fue publicado en Valencia en 1959. Entre este libro y *Élegos* hay una distancia de ocho años, debida en parte a la situación política que se vivía en Venezuela entonces, una situación de violencia manifiesta en las calles, pues había un intento serio de los grupos de izquierda de tomar el poder imitando a Cuba, y Betancourt, con una visión democrática se opuso, felizmente para el país no se logró nada, y después esta misma juventud abjuró de eso y acompaña hoy la democracia. Entre una cosa y la otra, entre la perplejidad por los muchachos muertos, yo no podía escribir, y luego me he reprochado esto, ahí lo sensato hubiese sido tratar de hacer un cuaderno, guardando las distancias, como el del primer Ungaretti, o sencillamente tomar un barco e irme, no quedarme petrificado.

P. ¿Usted considera que hay diferencias entre los primeros libros y los posteriores, que los núcleos de sentido han variado, se han transformado?

R. sí, evidentemente hay un cambio, los dos primeros libros se complementan, pueden aparecer como un mismo libro pues su temática

es la muerte, pero es la muerte planteada no tanto en el plano cósmico, como se ve en la poética hispanoamericana, sino relativa a lo que yo estaba viviendo, pues se me había muerto un hermano, pero además cuando yo me gradué de abogado en 1963 la muerte estaba muy presente en mi vida y todo esto invadió mi poesía, el giro o el quiebre se va a dar en la etapa de media vida, que se sitúa al promediar la tercera década vital, allí yo escribo *Algunas palabras* y ya entonces la muerte no está en primer plano, hay más bien un esfuerzo por afirmar la vida en la tierra, sin que la muerte deje de tener alguna connotación, pues se enlazan ambas nociones, lo demás son afinamientos de forma que se van logrando a partir de la experiencia.

P. ¿El título de *Élegos* está relacionado con los versos élegos de las elegías?

R. sí, se basa en la elegía griega dedicada a la muerte.

P. ¿Cuáles señalaría como sus principales influencias literarias?

R. creo haber trabajado con las influencias de mi lengua, una lengua milenaria polifónica y múltiple, y encontré afinidad específicamente en la línea de tradición que va del romancero pasando por Jorge Manrique, Fray Luis de León y Quevedo, y ya entonces en la manera cómo esta misma línea se proyecta en América Latina, y se ve, por ejemplo, en Vallejo una relectura de Quevedo. Se trata así de hacer eco de esa

tradición y en *Élegos* yo intento conectarme con esa línea. Es curioso que dos grandes escritores de nuestro continente, como es el caso de César Vallejo en la poesía y el de Jorge Luis Borges en la prosa, tengan influencia de Quevedo. Se dice de Borges que su concisión es sajona, porque él hablaba el inglés desde niño, lo cual es mentira, porque la concisión de Borges es la de Quevedo, ya que se pasó cinco años leyendo a Quevedo con lápiz rojo, lo subrayaba, así que esas construcciones espasmódicas, latinizantes de Quevedo las toma Borges, y por eso hace ese castellano tan preciso, por eso Borges en ese ensayo insuperable dice que Quevedo es un escritor para escritores, y su escritura fascina porque es genial, es ingenioso y aunque no hizo lo que Cervantes, es decir construir un símbolo para toda esa genialidad, un Quijote, no hay en la prosa quien se le compare. Luego Borges va a consistir también otro hito, no hay prosista como Borges.

Después de esa línea tonal de mi lengua, ya están las correspondencias con otros escritores que pueden ser hispanoamericanos o de otras lenguas. Me ha pasado leyendo por ejemplo a Jules Supervielle que sentí con él una gran correspondencia tonal, aunque en Venezuela lo que estaba vigente en aquel entonces era el surrealismo más agresivo, sin embargo fue en Supervielle en quién encontré una voz afín. Ahora en el discurso del premio Octavio Paz sin querer cito a Supervielle y digo “yo no voy nunca solo al fondo de mí mismo”, es decir, “no vine solo aquí, traje también a mis muertos”, y cito a Juan Sánchez Peláez y a Vicente Gerbasi, como un homenaje a mi querido maestro. Eso me pasó con

Supervielle y también con el poeta rumano Lucian Blaga y con el sueco Gunnar Ekelöf, son poetas que yo reconocería como mi familia.

P. ¿Las huellas que se verifican en su poesía de autores como Cavafy o Pessoa, que tipo de influencia tienen en su escritura?

R. yo no hablaría de influencias, sino de simpatías. El descubrimiento de Cavafy para mi generación fue el de la revelación de un poeta inmenso que no conocíamos, Cavafy fue una sorpresa y como un homenaje yo escribo el poema Itaca. El caso de Pessoa es otro, a Pessoa me lo da a leer un médico portugués en Venezuela, y de allí comienza mi simpatía por Lisboa, por Portugal, yo cuando venía a Europa buscaba los barcos que se paraban en Lisboa y caminaba por allí sin saber que más tarde iba a ser diplomático en esa ciudad. Ahora bien, tengo una inmensa admiración por Pessoa y por sus heterónimos, pero poéticamente siento a Pessoa muy mental a veces, mientras que un poeta coetáneo, como hermano suyo, Mario de Sa Carneiro me resulta más afín. De Sa Carneiro vive sólo 26 años y aunque comienza como cuentista se hace poeta después, cuando se va a París y la poesía lo arrebató, hace un libro que va más allá de él y se suicida. Pessoa no tuvo nunca dudas del genio de Sa Carneiro, él dijo que "Mario de Sa Carneiro no tuvo biografía, él tuvo genio", pero era un angustiado terrible y se suicidó.

P. ¿Cómo fue la etapa de creación circunscrita a la Universidad de Carabobo y a la creación de la Revista Poesía?

R. esa fue una etapa puramente administrativa, porque la Universidad de Carabobo, llamada antiguamente Universidad de Valencia, es clausurada por el tirano Cipriano Castro junto a la del Zulia en 1903, porque él decía que no quería un proletariado intelectual. La universidad permanecerá cerrada hasta 1958, cuando cae la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y se inaugura el periodo democrático. Yo acompaño toda la reestructuración de la Universidad de Carabobo, que se hallaba prácticamente en cero y había mucho por hacer, tuve una parte muy activa en la fundación de Revistas y en la organización de actividades culturales, trabajábamos todos en común y así se funda primero el *Boletín de la Universidad de Carabobo* en la que yo tenía una página literaria, una separata que después adquirió autonomía, luego vino una Revista cultural llamada "Zona tórrida" y luego la Revista "Poesía", junto a la incorporación de muchacho más jóvenes en todos estos proyectos. Luego vinieron los viajes, la universidad me concede una beca por tres años para estudiar Sociología en La Sorbona y estoy entre 1968 y 1971 en París, luego el CONAC me otorga otra beca para estar en Inglaterra un año, de 1973 a 1974 y cuando regreso a Caracas Monte Ávila Editores me envía como representante a Argentina, entre 1976 y 1978, pero eran años muy duros, en plena dictadura de Videla y como yo era extranjero los escritores argentinos venían a conferenciarse conmigo y aquello era terrible, yo fui por dos años pero me regresé a los 16 meses, pues estaba muy dura la represión y lo de los desaparecidos.

P. ¿Cómo inciden luego los viajes y la vida diplomática en su obra, qué nuevas percepciones le aportan?

R. indudablemente que el viaje enriquece, porque es el contacto con otras culturas, con otras formas de relacionarse, ahora, uno tiene desde temprano marcados sus elementos y sus territorios tanto espirituales como físicos, de manera que eso varía poco, aunque si implica una que otra relación con el paisaje exterior, pero ese paisaje interior no cambia nunca. El paisaje físico a uno lo acompaña, uno va marcado por su flora y por su fauna, lo demás sólo enriquece.

P. ¿Considera que hay en su poesía valores que se contraponen a determinados aspectos del mundo contemporáneo?

R. eso es visible en la poesía de Pereira, en la mía y en toda la poesía de la Generación del 58, nosotros pertenecemos a una generación marcada por el quiebre en Venezuela del país agrario al país minero, que se inicia en la década del 30 y se afirma en la del 40, es un cambio veloz que se lleva las ciudades por delante, y con el dinero del petróleo cambian las ciudades y se hace toda una modernidad no pensada, no meditada, pero lo que se logra es una memoria falsamente construida. El país se vuelve más agresivo, prevalece la velocidad, todo lo cual se refleja en la poesía de la Generación del 58, porque es un poco la que tiene 20 años cuando estas cosas comienzan. Yo digo "la ciudad comienza cuando termina el canto del gallo", y es que el gallo ya se ha vuelto una cosa muy extraña,

los presocráticos ya se preguntan porqué cantan los gallos, pues es un animal muy enigmático, que de noche está dormido, da cuatro aletazos y pega un grito, para los otros que están con él debe ser algo terrible. Yo cuando leí esa pregunta en los presocráticos recordé que yo también de niño me la hice, ¿por qué canta este animal de madrugada? Y ahora la pregunta es totalmente lo contrario, ¿porqué no cantan los gallos?, pero es que la ciudad los borra, aunque bien es cierto que este país rural no se va de la noche a la mañana, esas son cosas muy lentas y la desaparición acontece al cabo de un lento crepúsculo, y a nosotros nos acompaña esta desaparición del país agrícola, un país de calmas, de canciones más sentimentales, y el nuevo país que aparece es ya moderno.

P: ¿Piensa que su poesía está fundada fundamentalmente en lo vital, en las referencias vitales?

R. absolutamente, son documentos de la existencia, todos.

P. ¿Qué tipo de experiencias condensa *Trópico absoluto* siendo un libro tan centrado en la naturaleza y en la luz del trópico?

R. después de *Terredad* sentí necesidad de abrirme al trópico y es un poemario más abierto que *Terredad*, que es más comprimido y está lleno de unos símbolos en cierta forma más crípticos, y entonces después de *Trópico absoluto* sobreviene una crisis, pues pensé que me había abierto

demasiado, así que volví en *Alfabeto del mundo* al tono que mantengo todavía.

P. ¿Siente que hay alguna conexión entre sus heterónimos y los personajes que crea León de Greiff?

R. no, no directamente, León de Greiff es un postmodernista feliz, de buena oreja, como dicen los franceses, muy musical, pero claro si esa poesía la hubiese hecho unos años antes hubiese sido más efectivo, pero la hace luego, coincidiendo con el nacimiento de las vanguardias y la poesía ya avanza hacia otras zonas, eso no le quita mi admiración, pero León de Greiff está acompañando un fenómeno que se da con gran fuerza a comienzos del siglo XX, que es el nacimiento de los heterónimos, se da en Pessoa, en Antonio Machado y antes de ellos en otros, entre los que se cuenta el francés Valery Larbaud, que pasa por Lisboa cinco años antes de que se manifiesten los heterónimos de Pessoa y entonces ya el tiene un personaje llamado Barnabus, gran poeta francés, aunque la curiosidad no es hacer un heterónimo, sino conseguir un gran poeta, como es el extraordinario personaje creado por Machado, Juan de Mairena, autor de una prosa como el castellano no había visto antes en España, la contribución de la respiración de la prosa de Juan de Mairena algunos dicen que es superior a la de la poesía de Machado, e igual ocurre con las poesías de los heterónimos de Pessoa, se trata de algo que fascina.

P. ¿Hay alguna relación entre la idea del *Liber mundi* y *Alfabeto del mundo*?

R. sí, evidentemente tiene que haber alguna conexión, pero la idea de *Alfabeto del mundo* es eminentemente renacentista, y consiste en descubrir en el mundo visible los signos ocultos de algo que hay que descifrar. Es una idea que luego retoman los grandes románticos y a través de ellos llega a nuestros tiempos. Si extremamos la idea podemos pensar que toda la materia visible es un alfabeto con el que la nada se expresa, según el maestro Blas Coll la materia reposa en la nada como el hielo en el agua. Entonces *Alfabeto del mundo* es una tentativa muy humana y por tanto muy frágil y muy efímera, de leer en lo aparente todo lo oculto que nos rodea. Uno llega muy joven a la escuela y aprende el alfabeto para nada menos que lograr la abstracción de todo lo visible en unos 28 caracteres, esto mismo se extrapola y se va a llevar al *Alfabeto del mundo* que es algo que uno sabe desde el comienzo inabarcable, pues nadie puede descifrar el alfabeto del mundo, pero trata.

ANEXO 3: LIBROS Y EDICIONES DE GUSTAVO

PEREIRA.

La obra poética actual de Gustavo Pereira consta de 15 libros de poesía, ocho antologías poéticas y cinco textos ensayísticos¹¹⁴⁰. *El rumor de la luz*, publicado en 1957, es un libro que aparece caracterizado como poesía de infancia y adolescencia, y se edita en su ciudad natal, Puerto la Cruz. En la página 6 encontramos una foto del poeta en blanco y negro, que revela su extremada juventud, vestido en un traje que contrasta, por su seriedad, con los núbiles rasgos y la mirada que, inocente y serena, se pierde en un horizonte ajeno para el lector. La obra comprende 29 poemas distribuidos en 35 páginas, todos titulados. *Los tambores de la aurora*, libro publicado en 1962, aparecerá bajo el sello editorial del grupo “Símbolo¹¹⁴¹”, con ilustraciones de Alirio Palacios¹¹⁴², y es el primero de sus libros que se organizará temáticamente, dividiéndose en partes: “El

¹¹⁴⁰ Sus libros de poesía son *El rumor de la luz* de 1957, *Los tambores de la aurora* de 1962, *Preparativos de viaje* de 1965, *En plena estación* y *Hasta reventar* de 1966, *El interior de las sombras* y *Poesía de qué* de 1968, *Los cuatro horizontes del cielo* de 1973, *El libro de los Somaris* de 1974, *El segundo libro de los Somaris* de 1979, *Tiempos oscuros tiempos de sol* de 1980, *Vivir contra morir* de 1988, *La fiesta sigue* de 1992, *Escrito de salvaje* de 1993, y el más reciente, *Sentimentario* de 2004. Las antologías en las que se recoge parcialmente su obra son: *Sumario de somaris* de 1980, *Antología poética* y *Antología compartida* de 1993, *Poesía de bolsillo* de 2001, *Dama de niebla* (recoge su poesía amorosa) y *Cuaderno terrestre* (recoge su poesía política) de 1999, *Oficio de Partir* y *Poesía selecta* 2004. También ha publicado un texto sobre poetas chinos de la época clásica, *La niebla antigua y amarilla*, *El peor de los oficios*, que recoge trabajos de diversa temática, de tono ensayístico, *Historias del paraíso* de 1999, tres tomos en los que analiza la llegada de los españoles a América, y corrige diversas ideas asentadas sobre este hecho, *El legado indígena*, breve libro sobre la percepción de los indígenas por los venezolanos, los diversos prejuicios y lo que de esa fundamental raíz poseemos en nuestra cotidianidad y *Costado indio* de 2001, obra en la que escribe textos en lengua warao.

¹¹⁴¹ El grupo “Símbolo” lo componía un grupo de estudiantes del Liceo “Andrés Bello” de Caracas, que entre 1957 y 1958 editaron cuatro números de una revista en la que publicaron poemas de sus miembros y de otros escritores venezolanos.

¹¹⁴² Alirio Palacios (1938) es un reconocido pintor y artista gráfico del oriente de Venezuela, haciéndose merecedor del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1977, entre otros muchos galardones a su obra.

corazón como bandera”, que se compone de 10 poemas, y “Un pozo para ver el cielo” con 10 textos más, todos titulados, como es costumbre en el escritor, en una obra de 61 páginas. A diferencia de los más bien breves textos de *El rumor de la luz*, los poemas de este libro, también caracterizado como obra de adolescencia y juventud, serán de más largo aliento y de sintaxis discontinua, fragmentaria, en concordancia con el impulso verbal que regirá los libros posteriores de Gustavo Pereira. *En plena estación*, de 1966, es un libro de dimensiones medianas (19x12), de tapas blandas y posee una portada de diseño geométrico (muchos de los libros coinciden en esto). Fue editado en la ciudad de Caracas por la Universidad Central de Venezuela, en su colección Letras de Venezuela, número 3. Este libro también fue ganador del Premio Joven de Poesía del año 1965. Está dividido en dos partes: la primera, dedicada al poeta Caupolicán Ovalles, contiene 17 poemas, y la segunda, 14, todos titulados, aunque ninguna de las partes posean título, ocupando un total de 69 páginas.



Hasta reventar, gana del IV Concurso Anual de poesía auspiciado por la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia, en su edición correspondiente al año 1966, y se publica en la ciudad de Maracaibo este mismo año. Se compone de cinco partes, “Trasfondo de la cuestión”, con 8 poemas, “El curso del delirio”, con 9, “Cada cual con su ojo”, con 6, “Un gran amor sobre la tierra a través del humo”, con 6 poemas que tienen la particularidad de estar identificados por número (los demás son todos titulados) y “Un tipo que camina”, con 7 poemas. Posee al inicio un epígrafe que es el concepto de “Reventar” del Diccionario Larousse: “Abrirse o romperse una cosa a impulso de una fuerza interior”. En total, el libro comprende 71 páginas.

El interior de las sombras, de 1968, es un libro publicado también por la Universidad del Zulia, ya que resultó ganador, ahora, del VI concurso Anual de poesía organizado por la Facultad de Humanidades y Educación de esta casa de estudios. De breves dimensiones (17x10) y tapas blandas, se divide en tres partes, la primera aglutina 13 poemas, la segunda 6 y la tercera 8, todos titulados.



La Universidad de Oriente edita, en 1973, *Los cuatro horizontes del cielo*, en la ciudad de Cumaná. De dimensiones medianas (22x16) y tapas blandas, tiene una portada original de Ernesto Sucre y predomina de nuevo, en la misma, el sobrio estilo geométrico. Resultó galardonado en el Primer Concurso Latinoamericano de Poesía de la Revista *Imagen*¹¹⁴³, de 1970. Prácticamente, este es el único de los poemarios de Pereira que no se organiza en partes, y en el que los poemas no tienen título, sólo aparecen identificados por números romanos. En total, aglutina 36 textos en 77 páginas.



También de 1973, *El libro de los somaris*, se publica con el auspicio del Consejo Municipal del Distrito Simón Rodríguez, del Estado Anzoátegui, y la carátula es diseño de Manuel Espinoza, mientras que las ilustraciones las firma Jorge Pizza. La primera parte, “Cantar como un demonio”, contiene 34 poemas y cinco ilustraciones de trazo grueso y marcado tono satírico, en las que se sugieren figuras grotescas y caricaturescas, muy en la tónica de la índole irónica de los textos. En la segunda parte, encontramos “Cuaderno de la calle”, que reúne 18 poemas y 1 ilustración, “Somaris del perdido entre las nubes”, con 14

¹¹⁴³ La Revista *Imagen* fue una de las más importantes revistas culturales publicadas en Venezuela, creada por el narrador Salvador Garmendia en 1971 y actualmente continúa bajo la dirección de Rubén Wizotzki.

textos y 1 ilustración, y también, “Esto es un canto de flores rojas”, dedicada a “María del mar e hijos”, que consta de 10 poemas identificados por número y 1 ilustración. La quinta y última parte del libro, “Diario del mar”, posteriormente será publicada separada, y contiene 23 poemas y 3 ilustraciones, todos organizados en 112 páginas.

Sumario de somaris, se publica en Caracas en 1980 por la Editorial Fundarte, en el nº 5 de la Colección Delta, que está dedicada a la poesía. De breves dimensiones (16x11), consta de 117 páginas, con tapas blandas y portada original de Carlos Verela, se organiza en cinco partes, la primera con 32 poemas, la segunda con 20, la tercera con 25, la cuarta con 20 y la última con 9, todos titulados. Las partes están identificadas por números romanos.



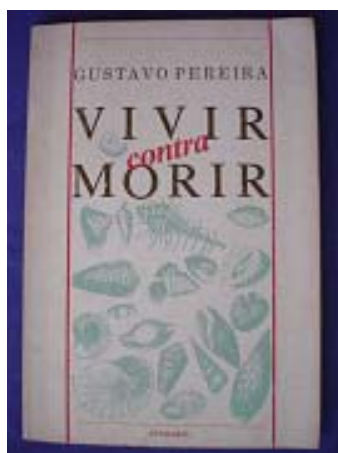
Igualmente, en 1980 sale a la luz pública *Tiempos oscuros tiempos de sol*, editado en la ciudad de Cumaná por la Universidad de Oriente, ganador de una mención honorífica en la V Bienal Literaria José Antonio Ramos Sucre. De dimensiones medianas (21x15) y 95 páginas, es un libro de tapas blandas y portada e ilustraciones de Gladys Meneses, de abstractos trazos gruesos negros. Consta de tres partes, la primera, “Tiempos oscuros”, se divide a su vez en tres más: la primera contiene 11

poemas, la segunda 15 y la tercera 1. La segunda parte, “Cuaderno recobrado”, posee 11 textos, y la tercera, “Diario del mar” posee, a su vez, dos partes más, una de 15 poemas y la otra de 7. El libro se inicia con un epígrafe del mismo Gustavo Pereira: “El tiempo en que cada mañana es la cuerda que el viento hace sonar”.



Uno de los poemarios más resaltantes dentro de la obra poética de Pereira es *Vivir contra morir*. No en vano, es el producto de casi diez años de silencio del autor (exactamente ocho años separan este libro del anterior), y la voz, así como los temas, revelan el proceso vivencial de esos años sin expresión poética. Editado por Fundarte (Caracas, 1988), de nuevo dentro de la Colección Delta, ahora con el número 20, posee una portada, de tapas blandas, original de Balthazar Estrada, y el libro se inicia con un fragmento de una canción piaroa de epígrafe: “Y yo que creía que todas las cosas / vivían únicamente por ti...”. El primer poema del libro, “No es cuestión de tristezas”, intencionalmente aparece fuera de todo grupo o apartado, ya que funciona como una especie de manifiesto de vida. Ya luego, la obra se organiza en siete partes: la primera,

“Cubierta occidental”, reúne 13 poemas vinculados por la problemática de la identidad; la segunda, “Oficio de partir”, aglutina 15 textos sobre películas, grupos políticos, ciudades; la tercera, “Piedra lanzada al estanque” congrega 14 poemas referidos a temas filosóficos; la cuarta, “Cuaderno terrestre”, contiene 7 poemas sobre la cotidianidad; la quinta, “(Im) pertinencias”, 11 poemas de claro tono irónico; la sexta, “Manos tomadas”, consta de 10 poemas de tema amoroso, y la última parte, “La alegría vuela”, la constituyen cuatro poemas optimistas y esperanzadores. Todos los textos se distribuyen en un total de 110 páginas.



En este mismo año, 1988, se edita en Caracas, en La espada rota, un pequeño libro de prosa ensayística de 29 páginas, titulado *La niebla antigua y amarilla, notas sobre poesía clásica china*, donde se comenta brevemente la vida y obra de cuatro poetas chinos: Chu Yuan, Tu Fu, Tao Yuan Ming y Li Po.

En 1992, aparece otro libro de ensayos, *El peor de los oficios*, en Caracas, bajo el auspicio de la Academia Nacional de la Historia, en su colección El libro menor, número 173. De dimensiones medianas (19x12)

y tapas blandas, se inicia con un fragmento del “Libro de las pruebas” del Chilam Balam de Chumayel. “Los muertos no entienden, / los vivos entenderán”. Con un total de 309 páginas, se divide en tres partes: la primera, a su vez, se subdivide en cinco, que se inician con una versión ampliada de “La niebla antigua y amarilla”, que reúne 13 ensayos sobre poetas chinos y latinos; le sigue “La nube mensajera”, con 6 ensayos sobre poetas de la india; “Resurrecciones y regresos”, con 8 ensayos sobre poesía precolombina y africana; “Desiertos”, con 5 ensayos sobre poesía árabe y “Saltos del espíritu”, con 4 ensayos sobre poesía japonesa, medieval y tibetana. La segunda parte, se estructura, a su vez, en dos partes más, “Las barricadas del porvenir”, con 14 ensayos sobre poesía europea del siglo XX, y “Destierros”, con 5 trabajos sobre el romanticismo en Colombia y Venezuela, y la tercera parte, está compuesta de “Prohibir la tristeza”, con 7 ensayos dedicados al tema de la tristeza y el sentido trágico del hombre, y “Oficio de poeta”, con 6 ensayos, que, como bien lo indica el título, exploran el ejercicio de la escritura.

En 1992 se publica *La fiesta sigue*, editado por Contextos en la ciudad de Caracas, y dentro de la colección Plural de poesía del Pen Club de Venezuela, con el número 22. De tapas blandas, 113 páginas y de dimensiones más bien pequeñas, tiene una portada original de Carlos León, en la que se lee el poema que da título al libro. Se divide en cinco partes: “Ebriedad inútil”, contiene 24 poemas, “Cantar como se debe”, 10, “Zlg Zag del desvarío”, 15, “Escrito de salvaje”, 22, y “La fiesta sigue”, 17, todos titulados.

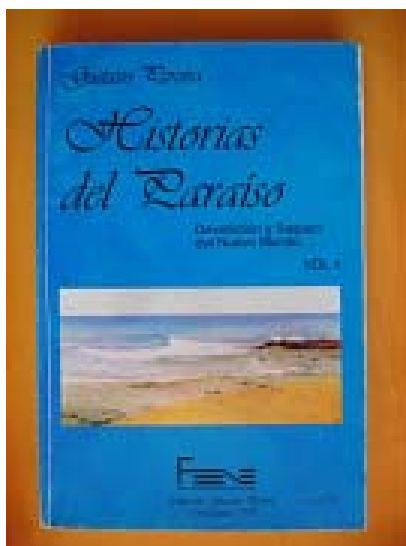


Escrito de salvaje es un libro de 1993, editado en Caracas por Fundarte, en el número 31 de la Colección Delta. La portada es original de Dieter Grossberg, de tapas blandas, y se inicia con un texto titulado en lengua guarao: “Jokoyakore naruae anayakone yarote¹¹⁴⁴”; se estructura en seis partes, la primera con 9 poemas, la segunda con 12, la tercera con 4, la cuarta, 14, la quinta, 9 y la sexta, 7, todos titulados y organizados en 81 páginas.



¹¹⁴⁴ “Marchó en la madrugada, al anochecer regresará”, traducción de Gustavo Pereira.

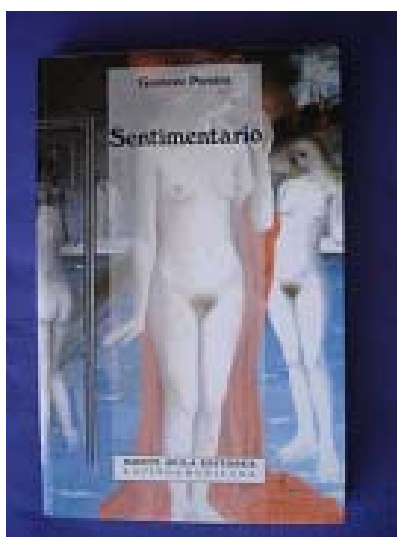
En 1997, aparecen los tres volúmenes de *Historias del paraíso*, editados por el Fondo Editorial del Estado Nueva Esparta, en su colección “Gustavo Pereira”, número 3, en la ciudad de Caracas, y en los que se documenta e intenta corregir la historia oficial sobre la llegada de los españoles al llamado “nuevo mundo”, “Develación y saqueo del Nuevo Mundo”, (Vol. 1, 319 páginas), “Los seres inferiores”, (Vol. 2, 269 páginas), y “El acoso de los insurrectos”, (Vol.3, 227 páginas).



Otro libro, relativo al tema indígena, se publica en 2001, *Costado indio, sobre poesía indígena venezolana y otros textos*, editado en Caracas por la Biblioteca Ayacucho. Dividido en cuatro partes, la primera se titula “La mar de arriba, mitos de los antiguos pueblos”, y consta de nueve apartados, cuyos títulos aparecen en lengua warao, en evidente demostración del dominio de esta lengua indígena de parte de Gustavo Pereira. La segunda parte, “Sobre poesía indígena venezolana”, se divide en ocho partes numeradas, y explica varios textos de cronistas de indias sobre la poesía de los pobladores prehispánicos venezolanos. La tercera

parte, “Eremuk, cantares”, reúne dieciséis textos bilingües en lengua pemón y español, originales de Pereira, donde de nuevo se verifica su conocimiento de esta lengua: “hace algunos años comencé a estudiar la lengua pemón de la Gran Sabana, [...] De aquellos ejercicios de aprendizaje, [...] nacieron estos balbuceos que he llamado *cantares* (en pemón *eremuk*)¹¹⁴⁵”; y la última, y cuarta parte, se subdivide en tres más: “Sobre Kariññas o caribes”, numerada en cuatro segmentos, “Aspectos culturales del caribe precolombino”, y “América amaestrada”, dividida en cinco partes más, también numeradas. En total, el libro posee 133 páginas.

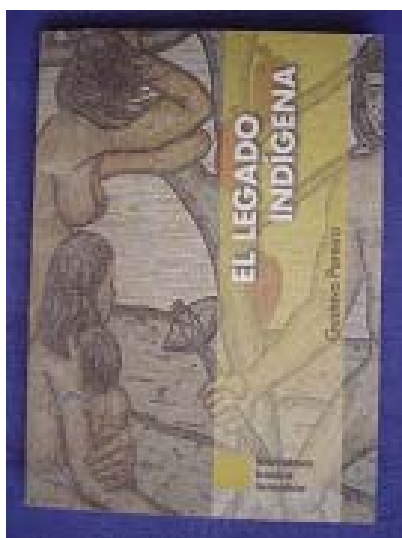
Su más reciente poemario, *Sentimentario*, aparece editado por Monte Ávila en Caracas en 2004, ilustrando la portada el cuadro “Les dryades” (1966), de Paul Devaux¹¹⁴⁶; se divide en cuatro partes y posee 103 páginas, la primera parte tiene 25 poemas, la segunda, 12, la tercera, 13, y la cuarta, 30.



¹¹⁴⁵ Gustavo Pereira: *Costado indio*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2001, p. 73.

¹¹⁴⁶ Óleo sobre lienzo de la Colección Museo Ludwig de Colonia, Alemania.

También en 2004, el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), publica en Caracas un pequeño libro en prosa, *El legado indígena*, en su Colección Biblioteca Básica; la portada es un mural de César Rengifo, “El mito de Amaliwaka” (detalle), de 1955, en foto de Emilio Gómez. En sus 92 páginas, Pereira reflexiona sobre los diversos prejuicios que, sobre los indígenas, permanecen en el imaginario venezolano, y expone, de manera sencilla, el supremo tesoro que nos han heredado, de manera casi subterránea y oculta.



ANEXO 4: ENTREVISTA A GUSTAVO PEREIRA

Realizada el 18 de enero de 2005 en su casa de Lechería

P. Quería comenzar hablando un poco sobre lo personal, la infancia, las ciudades de la infancia, los estudios, la familia, me comentó Blas (el poeta Blas Perozo Naveda) que había estado en Maracaibo, que vivió en Maracaibo?

R. Sí, estudié en Maracaibo sexto grado, en una escuela para varones que todavía existe. Se llama escuela Hermágoras Chávez, en Bella Vista. Había dos escuelas allí, una para niños y otra para niñas. A mi me sorprendió eso porque en las de Oriente éramos promiscuos.

P. ¿Y cómo fue eso? porque usted nació en Margarita.

R. Mi madre es margariteña, mi padre venía de Caracas. Se encontraron aquí en Lechería, aquí se conocieron y se casaron. Mi madre era asmática y los médicos en Margarita le recomendaron temperar, es decir, cambiar de aires.

P. ¿Y se fueron para Maracaibo?

R. No, mi abuelo, que era navegante, hizo una casa en Lechería y se vinieron a vivir provisionalmente mientras mi madre se curaba, mi padre recién llegaba a trabajar aquí en los años treinta y aquí se conocieron,

pero mi madre quiso que yo naciera en Margarita, simplemente, y a los tres meses me trajo a Puerto la Cruz en donde mi padre había construido una casa. De modo que he pasado en esta costa toda mi vida. En el año 51, 52, mi madre decidió que nos fuéramos a Maracaibo, porque allá vivía una hermana suya casada con un capitán margariteño, capitán de un súper tanquero de la Shell, y bueno, allá nos fuimos a vivir.

P. ¿Qué edad tenía?

R. Once años.

P. Pero estuvo poco tiempo allí ¿no?

R. Estuve poco tiempo, como ocho meses, no terminé el sexto grado, lo concluí en Puerto la Cruz.

P. ¿Qué recuerdos...?

R. Allá todo era, desde luego, nuevo para mí, como estar en otro país, no solamente por el uso del lenguaje, el vos, el voceo, también por la arquitectura y la conformación de las casas, las comidas, las relaciones entre los niños, los maestros, incluso uno no llamaba maestro al maestro sino bachiller, lo llamábamos bachiller. En fin, fue una feliz revelación el encontrarme aquel mundo, absolutamente distinto. El propio lago fue un descubrimiento, porque aquello era un lago y parecía un mar, de modo

que me era difícil asociarlo con un lago. Además estaban los guajiros, los wayú. La presencia de los guajiros fue un impacto, por el estado en que vivían, la discriminación que padecían. Ellos pedían limosna de casa en casa, pero sólo decían: “plátano”. Tocaban la puerta de la casa y decían: “‘plátano”. Iban en familia, la mujer y los hijos, pero el hombre (el hambre) era quien tocaba. La primera vez que tocaron nuestra puerta me sale un indio y me dice: “plátano”. Quedé aterrado. Era la primera vez que los veía, vestidos con su atuendo tradicional. Imagínate lo que significa para un niño, producto o heredero de la mentalidad eurocentrista labrada por el colonialismo entre nosotros, la mentalidad de la inferiorización del otro, niños acostumbrados a ver los filmes norteamericanos de vaqueros en donde los indios mataban y cortaban cabelleras, los salvajes, los brutos, y de pronto encontrarte tú ante uno de ellos. Era verdaderamente intimidatorio, y claro, además tú veías el miedo de las mujeres: “ten cuidado, no abras la puerta a los guajiros, déjale el plátano en la puerta que él se lo lleva”. Eso me impresionó mucho porque pude sentir en carne propia la cuestión discriminatoria, la miseria y la exclusión de aquellos seres. Ya no era la simple discriminación simbólica del lenguaje, como ocurría aquí con los caribes, contra quienes incluso inventaron un verbo: caribear. O con los guaiqueríes de Margarita. En mi pueblo natal, durante mi infancia, oí decir a algunas madres: “este muchacho parece un guaiquerí”, y aquello no era ningún elogio. La palabra guaiquerí era, por el contrario, sinónimo de sucio, de salvaje. Entonces Maracaibo, en eso y en tantos otros sentidos, fue realmente impresionante para mí. Tanto me impresionó que escribí allí mi primer poema.

P. ¿Esos no fueron los que le editaron en la Revista Símbolo?

R. No, era un poema a Maracaibo, eso lo recuerdo. Yo tenía entonces once años y me iba de la ciudad embarcado en el tanquero del que mi tío político era capitán. Aquella vista de la ciudad desde el lago, bajo la noche y entre los relámpagos del Catatumbo me pareció algo portentoso. Y escribí aquellos versos. Creo que Maracaibo ha conservado esa personalidad, ese don de la identidad, de la especificidad local, yo creo que eso es bueno.

P. Pues tiene sus pros y sus contras

R. Eso es bueno siempre que se mantenga como afirmación de una condición, es malo cuando esa condición se exagera.

P. Sí, ese es el detalle.

A. De allí, de las exacerbaciones, vienen los nacionalismos extremos que generan después doctrinas como el fascismo y el nazismo. Todo nacionalismo de esa naturaleza es perverso.

P. Claro.

R. La humanidad es una sola, pero es preciso hacer la salvedad de que son las pequeñas y grandes diferencias las que conforman el maravilloso calidoscopio de la vida. Veo con una mezcla de horror y espanto el día de la definitiva consagración del reino de las hamburguesas y la comida basura. Así que: vivan las diferencias.

P. En el caso de Maracaibo yo creo que eso ha tenido de positivo que la gente quiere su ciudad, y obviamente trabajan porque esté bien.

R. Y hay un orgullo, un orgullo de superación de la condición humana, eso es muy importante.

P. Sí, pero por el lado flaco, sí hay esa sensación de que después de Maracaibo no hay más nada, y que ese es el mundo y lo demás...

R. Pues igual ocurre en Margarita sabes, y creo que en todas partes. Se trata del orgullo del ombligo enterrado, de lo que nos ata a la tierra.

P. Bueno, yo también quería que conversáramos un poco sobre su participación en Trópico uno, cómo fue ese mundo de los sesenta, su relación con la izquierda venezolana.

R. Es una historia larga, vamos a ver cómo te la resumo. Trópico Uno fue sólo una revista, no fue un grupo literario. Fue una revista que hicimos en 1964 un pequeño grupo de poetas y artistas plásticos, algunos residíamos

acá y otros llegaron por razones distintas, por ejemplo, para hablarte de quienes formaron el grupo inicial, Lira Sosa venía de Maturín exiliado, lo habían puesto preso tantas veces en Maturín por sus actividades subversivas, como miembro del partido comunista, que se cansaron de enrejarlo y lo exiliaron, lo mandaron a Puerto La Cruz. Aquí nos encontrábamos Jesús Enrique Barrios, quien luego se fue a Barquisimeto como profesor de la Universidad Lisandro Alvarado; el pintor Carlos Hernández Guerra, diagramador e ilustrador de la revista, y yo. No éramos sino cuatro en principio, después se unieron a nosotros algunos pintores que también escribían como Eduardo Lezama, como Luis Bonilla, como un joven escritor, poeta y artista plástico, y también músico, Eduardo Sifontes, de quien Monte Ávila publicó un promisor libro de relatos, como Rita Valdivia, quien sería asesinada en su país natal, Bolivia, cuando se incorpora a la guerrilla de los hermanos Peredo y del Che Guevara. Ella se había ido a Alemania algún tiempo y de Alemania se fue a Bolivia a incorporarse a la guerrilla del Che.

P. ¿Ella escribía, pintaba?

R. Sí, pintaba y escribía, era una gran poeta, aunque no publicó ningún libro. Era muy joven, murió a los veintidós años. En Trópico Uno publicamos algunos poemas, luego la gente del Techo de la Ballena, en particular Caupolicán Ovalles en un suplemento publicó también cosas de ella. También se incorporó a la revista Gladys Meneses, quien hizo ilustraciones para los números dos y tres. Gladys y Hernández Guerra

fueron después Premios Nacionales de Artes Plásticas. En esos años sesenta había una gran efervescencia artística y política en todo el país, recuerda que era la época de los grupos Tabla Redonda, El Techo de la ballena, 40 grados a la sombra en Maracaibo, y existía gran vinculación entre esos grupos, al mismo tiempo éramos amigos, teníamos una especie de internacional de la subversión poética.

P. ¿Todos ellos coincidían también con la izquierda?

R. Sí, eso nos unía, la cuestión ideológica sin duda, pero no fue una cuestión predeclarativa, fue simplemente coincidencia. Y salieron, qué se yo, apenas cuatro números de esa revista.

P. Deteniéndonos un poco en el proceso de cada uno de los libros, no sé si sería mucho exigir hablar un poco de cómo surgen, son muchos.

R. El problema con los libros es que nos vamos llenando tanto de libros como de años, o viceversa, tanto de años como de libros, de papeles, entonces es una maravilla cuando uno tiene veinte años y puede hablar de un libro. Por añadidura yo comencé a escribir a muy temprana edad y cometí el pecado, sin ser Rimbaud, de publicar mi primer libro a los diecisiete años, no libro, es realmente un folleto de 36 páginas y 200 ejemplares que un impresor generoso y benévolo editó a crédito a aquel esmirriado adolescente que quería ser poeta. El folletito se llamaba *El rumor de la luz* y se publicó en 1957. En 1961 apareció *Los tambores de*

la aurora, un libro de poesía de cartel, comprometida. Ese año comenzó la insurrección de la izquierda contra el gobierno de Rómulo Betancourt, los estudiantes de izquierda participábamos en esas luchas, pues realmente el gobierno de Betancourt era una especie de prolongación de la dictadura de Pérez Jiménez. Fue tan dictatorial o tal vez más, pues hubo más muertes en el gobierno de Betancourt que en los diez años de dictadura de Pérez Jiménez. De hecho, la primera frase de Betancourt cuando tomó posesión del gobierno fue: hay que aislar y segregar a los comunistas. Fue una declaración de guerra, obviamente, y la mayoría de los dirigentes del partido comunista de ese entonces, con Pompeyo Márquez a la cabeza, cayeron en esa provocación y declararon la guerra.

P. ¿Ese fue el comienzo de las guerrillas?

R. Fue la consecuencia de sucesivas represiones del movimiento popular de izquierda, la primera de las cuales fue una manifestación de desempleados en El Silencio, el año 59, recién tomando Betancourt la presidencia. Fue disuelta a plomo por la policía, plan y plomo. Fue el comienzo de la represión. Aquella era una manifestación pacífica de desempleados, porque realmente no hubo de parte de éstos violencia ni saqueos, sólo pancartas, cartelones y arengas, pero fue reprimida violentamente. Después hubo asaltos a sindicatos en donde habían triunfado los comunistas, como en Zulia y Falcón. Cabe precisar que a la caída de Pérez Jiménez el partido comunista era la cuarta fuerza política del país, porque desempeñó un papel fundamental en la resistencia

contra la dictadura, junto con la izquierda de Acción Democrática y por ello la votación que obtuvo. De allí que Betancourt, aliado íntimo del imperio, tuvo como primer objetivo aislar y segregar a los comunistas, y así lo declaró. Fue una guerra desigual, por supuesto, donde murieron muchos jóvenes, duró desde el año 61 hasta el 67, 68. La influencia de la Revolución Cubana fue determinante en esos hechos. Los años sesenta fueron años tormentosos para los poderes establecidos y representaron no sólo revoluciones políticas sino en todos los aspectos de la vida. Hasta en deportes la insurgencia de un hombre como Muhammad Alí representó un símbolo de dignidad. Obviamente la poesía no podía escapar a esas conflagraciones. La poesía ni ningún arte. Cuando tú revisas la pintura, la literatura, la música de esa época, veras que hay una presencia fundamental allí de esta rebelión contra los poderes. Eso nos quedó como un vicio (risas), entonces nosotros nos rebelamos todavía, todo poder nos parece sospechoso. Cuando gana Chávez las elecciones me llaman los compañeros para ofrecerme la Dirección de la Biblioteca Nacional, y yo les digo: “no, no, si yo toda la vida he estado luchando contra el poder, cómo voy a ser ahora parte del poder”. Parece imposible encontrarse uno a gusto en algo que sospechamos más cerca de la burocracia que de la imaginación y la sensibilidad, y en eso nunca como ahora deseo estar equivocado. Acepté sin embargo participar en la Constituyente porque unos ex alumnos míos me convencieron de que la presencia de gente de la cultura allí era importante para que en la nueva Constitución la cultura ocupara su espacio, porque ninguna Constitución en este país la mencionaba. Y así fue en efecto, por primera vez en una

Constitución venezolana y latinoamericana la cultura aparece como un derecho fundamental del pueblo, parangonable al de la vida o la salud. La cultura se constituyó en un derecho primario y así se estableció en el Preámbulo que tuve el honor de redactar. Tal vez por eso a la salida de la Constituyente me ofrecieron el Viceministerio de la Cultura

P. Y, ¿eso existe?

R. Existió, en ese entonces era un vice-ministerio adscrito al Ministerio de Educación y ahora es un Ministerio de Estado para la Cultura. Muy pronto será un Ministerio orgánico.

P. Y, ¿no tiene ninguna conexión con el CONAC?

R. Sí, claro, el Ministerio de Cultura aún funciona dentro de las estructuras del CONAC, lo que pasa es que las estructuras del CONAC son estructuras completamente vencidas, esclerotizadas, como toda la administración pública venezolana. Pero ahora estamos ante una realidad distinta que requiere de instituciones que hagan cumplir las normas constitucionales. Éstas han permeado todas las facetas de la vida venezolana, incluyendo las culturales, aunque los adversarios dicen que Chávez ha dividido a los venezolanos, como si esa división se pudiera decretar.

P. Yo creo que eso más bien ha clarificado, porque antes se tenían muchas ideas erróneas y yo creo que con esto cada quien mostró su verdadera cara.

R. Así es.

P. Desde ese punto de vista yo creo que ha sido una revelación necesaria.

R. Sin duda.

P. Y, entonces, ¿el libro *Preparativos de viaje*...?

R. *Preparativos de viaje* se publicó en el año 64, fue el primer libro que publicamos en el grupo, por decirlo así. El otro libro que editamos en Trópico Uno fue el de Lira Sosa, *Por mi cuenta y riesgo*. Se publicaron esos dos libros.

P. Y este libro, ¿también estaba dentro de la línea de los sesenta, un libro también de rebelión?

R. En parte, y digo en parte porque a pesar de que fue publicado en el 64 esos poemas habían sido escritos en Caracas cuatro años antes. Por entonces todavía no se había exacerbado la lucha, los abismos entre unas posiciones políticas y otras. Por eso tal vez es menos político. No

quiero decir con ello que necesaria y forzosamente la poesía ha de estar supeditada individualmente a todos esos factores exógenos. Hay gente que puede sustraerse perfectamente de la realidad, no tener nada que ver con lo que ocurre a su alrededor y escribir una poesía disociada de la vida. Es una capacidad que no sé si envidiar o temer, porque cuán apacible sería tener una especie de campana de cristal, como aquella del personaje de François Maurois, no para indagar sobre el misterio del alma, sino para llevar una especie de vida claustrofóbica e independiente, lejos del mundanal ruido que dijera Fray Luis de León. Desafortunadamente para los puros y los exquisitos la historia de la humanidad ha demostrado que la poesía sigue los rumbos de las sociedades, las brújulas de la conciencia sensible. Si no, estuviéramos escribiendo todavía como en las cavernas, y la poesía desde luego no sería la poesía. Ésta responde siempre a tiempos históricos y a circunstancias históricas que a su vez influyen en el comportamiento humano, en los gustos y costumbres. Las mentalidades se nutren de ello, y aunque se diga lo contrario, el hombre ha evolucionado para bien, no me queda la menor duda.

P. ¿Qué piensa de esos críticos que alegan ver en su poesía dos fases, una primera más tremendista, más beligerante, más surrealista y totalmente conectada con estos movimientos de la izquierda venezolana y otra más reposada, más reflexiva?

R. Tienen razón en cuanto al énfasis, al tratamiento semántico, pero no la tienen en cuanto a una supuesta desconexión posterior. No existe desconexión, lo que ocurre es que esa conexión es tratada con un lenguaje distinto, probablemente matizado por los años, por la edad, por algunas armonías adquiridas, quién sabe.

P. O sea, que sería más bien un cambio de lenguaje pero no de fondo ni de esencia.

R. Eso creo. Porque por supuesto el sistema de ideas ha podido cambiar en cuanto a contingencias, pero los principios permanecen, es decir las mismas realidades sociales van transformando tu concepción del mundo, pero existen principios que tienen que ver también con el alma, que son inalterables. Yo prefiero llamar al alma conciencia sensible, y esa conciencia sensible está allí. Mientras la conciencia sensible se mantenga los principios permanecen. La única forma de que los principios cambien es que la conciencia sensible cambie y sea cada vez menos sensible ante lo que ocurre fuera de la realidad personal, pero mientras el ser humano pueda conmoverse ante el dolor ajeno, ante el amor, la amistad, ante alguna maravilla de la naturaleza, pues esa conciencia sensible sigue existiendo y acrecentándose, en vez de empobrecerse.

P. Y, ¿cuáles serían las influencias de esa primera etapa en su poesía?

R. ¿Poéticas, de autores?

P. Sí

R. En esos años leíamos mucho a los poetas surrealistas, primero a los dadaístas, pero la poesía dadaísta nunca logró conmoverme, me pareció absolutamente arbitraria, desprovista de alma. Desde luego ella respondía a las concepciones dadaístas de la literatura, la gratuidad, la arbitrariedad, lo que pudiéramos llamar “arbitrariedad gratuita”. Los surrealistas, en cambio, antes de que Breton se convirtiera en Papa, tenían una concepción de la poesía que estaba mucho más cerca, yo diría de un espíritu libre, pero al mismo tiempo tenía que ver con el rigor. En todo caso los surrealistas fueron para nosotros una enseñanza, lo mismo que los poetas de la vanguardia rusa como Blok, Esenin, y los futuristas como Maiakovski, Jlebnikov, fundamentalmente Maiakovski. Las primeras lecturas de Maiakovski fueron para mí determinantes, sobre todo su gran poema *La nube en pantalones*. Entre los de lengua castellana, digamos los poetas de la generación del 27, Alberti, Aleixandre, Miguel Hernández, Cernuda, García Lorca, sobre todo el de “Poeta en Nueva York”. Creo que Alberti escribió su gran poesía en esos años, hay un libro de Alberti que se llama *Sobre los ángeles*, y otro *Sermones y moradas* que me parecieron reveladores. Pero fueron los poetas franceses los más deslumbrantes para mí: Eluard, Prévert, Breton, Aragon, Soupault, Char, Desnos, Péret, Artaud, Michaux. Y antes que ellos Rimbaud, Lautreamont, Baudelaire, Cros, Apollinaire, Cendrars, Reverdy....

P. De la segunda etapa, ¿cuándo comienza con los somaris?

R. Digamos que existieron, después de los años sesenta, alimentos terrestres mucho más amplios para mí, fue el descubrimiento de las literaturas indígenas latinoamericanas, el descubrimiento de la gran poesía de Asia, por ejemplo los poetas de las dinastías Tang y Ming chinas, los viejos poetas de la India como Kalidasa, los poetas clásicos árabes como Al Mutanabbi, poetas persas como Omar Jayyam y Sahabi. Tuvimos acceso en esos años a la gran poesía universal, editoriales de Argentina y España desempeñaron un papel fundamental en la divulgación de esa gran poesía que por cierto ahora el Ministerio de la Cultura venezolana va a colocar al alcance de nuestros lectores. Se van a publicar cientos de títulos de poetas de todas partes del mundo, el proyecto se llama Poesía del Mundo y muy pronto aparecerán los primeros títulos.

P. ¿Cómo fue el impacto de toda esa literatura, eso fue en qué época, en los setenta?

R. Eso fue un proceso que comenzó en los años sesenta, en los cuales hubo una verdadera insurrección contra lo establecido, un cuestionamiento total de los valores del orden burgués. Fueron los años de aparición de grandes movimientos renovadores juveniles. Si vamos a caracterizar lo que fueron las artes en el siglo XX, yo diría que hay dos épocas cruciales, la primera posguerra y los años sesenta, en la primera

posguerra aparecen los grandes movimientos de la vanguardia europea, el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, en las artes plásticas el cubismo, el postimpresionismo, el expresionismo, en la música el dodecafonismo de Schönberg. De modo que para mí lo que verdaderamente trascendió en el siglo XX está circunscrito a estas dos décadas, la primera posguerra en los años 13, 14 hasta los veinte y los años sesenta. Algo tendrán que ver en ello las tormentas solares, tú sabes que las tormentas solares repercuten en la corteza cerebral y a lo mejor en estas dos épocas esas tormentas se hallaban tan agravadas que algo ocurrió para que todo se diera de esa manera en el planeta, ¿no? Porque realmente es impresionante. Esos son los años en los que, por ejemplo, la reivindicación de las culturas indígenas se asume ya en algunos casos como política de estado, con excepción de México que había iniciado mucho antes, con la revolución, el rescate de su pasado indígena. México tuvo una revolución antes que la rusa, la revolución Mexicana se propuso, entre otras cosas, rescatar su raíz tapiada y segregada, que era la raíz de las grandes culturas mesoamericanas. En otros países eso no ocurría, yo estuve en Ecuador a fines de los setenta y comienzo de los ochenta y me sorprendió ver en un periódico ecuatoriano un aviso clasificado que decía “se vende hacienda con indios”. Estamos hablando de hace apenas treinta años. Yo tengo recortes con notas de prensa que dan cuenta de cómo en Puerto Ordaz, en los años setenta, se vendían indios, había un mercado de indios, es decir, traían a las niñas indias y las negociaban para ponerlas como servicio, como mucamas en casas de familia. Las traían de diez, once, doce años y las vendían. Esa

espantosa realidad fue puesta en evidencia ante nuestros ojos y nuestra generación la vivió. De allí la voluntad de insurgir contra toda injusticia.

P. ¿Y sería la época en la que comenzó a trabajar en la Universidad, o todavía estaba estudiando?

R. Yo me había graduado en 1963 de abogado en la Universidad Central, en Caracas, y me vine a trabajar a Puerto la Cruz como defensor de presos políticos, sindicatos y causas perdidas. Entré como docente a la Universidad de Oriente en el año 68. Había estado primero como delegado de cultura en el Estado Monagas, en el año 65, nombrado por Alfredo Armas Alfonso, que era el director de cultura de esa Universidad.

P. ¿Y era en dónde?

R. En Jusepín, a veinte minutos de Maturín. A los dos meses activistas del partido de gobierno me asaltaron la casa, porque me acusaban de ser enlace con la guerrilla de Alfredo Maneiro, un gran amigo que era entonces comandante del frente guerrillero Antonio José de Sucre en las montañas de Oriente. Así que apenas duré tres meses en el cargo.

P. ¿Y qué ha significado esa influencia de toda esta poesía oriental e indígena dentro de su proceso literario, cuál ha sido la incidencia?

R. La incidencia fue, creo, fundamentalmente una, la de que se pueden decir las cosas en el menor número de palabras, y que eso es un deber de la poesía.

P. ¿Y su trabajo crítico?

R. No lo llamo trabajo crítico, pues comparto una opinión de Ezra Pound según la cual no existe nada más inútil, en poesía, que la crítica. El poema habla por sí mismo o no, y a lo sumo lo que se puede lograr son acercamientos amorosos o no amorosos, En mi caso los escritos en prosa son acercamientos amorosos, amistosos, no trabajos críticos exactamente, exceptuando un libro como *Historias del paraíso*, que es un libro absolutamente político, aunque algunos amigos dicen que es un libro poético.

P. ¿Pero sería entonces más bien ensayístico?

R. Sí, es un ensayo, en el caso de *Historias del paraíso*, un ensayo que respondió a una angustia de infancia, eso que te contaban sobre los indígenas, por ejemplo. ¿Qué nos enseñaban en la escuela? Nos decían: Colón nos descubrió y trajo la civilización, etc. ¿y aquí no vivía nadie? ¿Aquí había sólo piedras y animales? Entonces, claro, cuando comienzas a cuestionar esas verdades, aparecen otras verdades, pero esas verdades siempre aparecen fragmentariamente. Yo me propuse ordenar

las verdades que se me aparecían y escribí ese libro en el que empleé ocho años, *Historias del paraíso*. Son tres volúmenes.

P. ¿Esa fue su tesis doctoral?

R. No, partió de la tesis doctoral, incluso hay fragmentos, por ejemplo el capítulo sobre Colón, que tienen algo que ver con la tesis doctoral, pero mientras ésta versaba sobre la influencia de los cronistas de Indias en nuestros narradores, *Historias del paraíso* es un análisis sobre la presencia colonizadora en el Caribe y de los pueblos milenarios que aquí habitaban.

P. ¿Pero no ha sido editado masivamente?

R. No, lo publicaron mis amigos del Fondo Editorial del Estado Nueva Esparta, en mi isla natal.

P. Porque yo nunca había visto ese libro

R. Se tiraron los mil ejemplares habituales entre nosotros.

P. Pero ahorita está agotado

R. Sí, está agotado.

P. ¿Y esta ha sido la única edición de ese libro?

R. Sí, la única, y fíjate tú, Luis Alberto Crespo me hizo una entrevista cuando apareció el libro, lo había leído meticulosamente, lo tenía subrayado por todas partes, y me dijo: cualquier lector, al abrirlo, pensaría que este libro es una denuncia del colonialismo español. No solamente del español, le digo, de cualquier colonialismo, todos los colonialismos son iguales. Alguna gente pensó que si estos pueblos indígenas hubiesen sido colonizados por los ingleses, por ejemplo, la realidad sería distinta. Bueno, vamos a comparar, vamos a comparar qué son las colonias inglesas o francesas o italianas o portuguesas en Asia y en África y aquí mismo en América. Yo prefiero decir que ese libro es un canto de amor a España, pero a la España de la justicia, a la España que representaron y representan hombres que toda la vida lucharon por una sociedad más justa. Esa era la mitad de la España, no la España negra que denominara inapropiadamente (por la connotación racista del término) un gran escritor argentino, Aníbal Ponce, sino la España del humanismo cristiano. En la obra de Ponce descubrimos no sin sorpresa que el pensamiento falangista, fascista, abrevaba, se alimentaba, en el pensamiento de aquella España negra que tenía entre sus teóricos por ejemplo a Gines de Sepúlveda, que polemizaba con Las Casas en el siglo XVI. Será apenas en la segunda mitad del siglo XX cuando por primera vez en España se publica la Apologética de Las Casas. A hombres como éste, que no fue el único representante de la España humanista y justiciera, lo tildan de antiespañol, y escritores conservadores como Menéndez y Pelayo y

Menéndez Pidal, su heredero ideológico, escriben sendos libros contra él, tildándolo de embustero, de farsante, de traidor, mientras a Cortés, a Pizarro y al resto de los sanguinarios conquistadores le erigieron monumentos –hasta en Hispanoamérica los erigieron- y le atribuyen la grandeza y la gloria de España. Entonces esa otra historia es la que de alguna manera se cuenta allí. Por eso digo que es un canto de amor a España.

P. Claro, a la otra España. ¿Todavía trabaja con la Revista Nacional de Cultura?

R. No, durante cuatro años cumplí en ella mi servicio cultural obligatorio. En el año 2002 renuncié, ahora la dirige Carlos Noguera. ¿La llegaste a ver?

P. Sí, claro, Blas todo el tiempo me regalaba los números ¿Cuáles fueron esos años de dirección de la revista?

R. Estuve desde el año 99 hasta el 2002, ambos inclusive. Intenté transformarla y darle alguna difusión porque casi había desaparecido. Intenté hacerlo, aun dentro de las dificultades económicas. Recuerda que durante los primeros años de Chávez la cultura no era prioridad, esto lo ha reconocido el propio Presidente. Claro, la acumulación de la deuda social era enorme. Cuando estuve en la Constituyente y después declaré varias veces sobre ello, pues sin desarrollo cultural no hay revolución

verdadera, las verdaderas transformaciones se operan en las mentalidades, en las conciencias. Afortunadamente eso se comprendió y ahora la cultura...

P. Está muy insertada en el proceso.

R. Sí, y mucho se ha hecho en estos últimos años, pese a los paros patronales, el golpe de estado y el sabotaje a la industria petrolera que causaron daños inmensos. ¿Llegaste a ver, por ejemplo, la biblioteca básica temática? Son veinte tomitos, de un millón de ejemplares en algunos títulos, más de quince millones de ejemplares en total que se repartieron gratuitamente en todo el país. Se trata de una biblioteca de conocimiento de Venezuela, de temas que afectan sensiblemente a nuestro pueblo, entonces tiene muchos temas. Hay uno del que soy autor, llamado *El legado indígena*, que trata de los aportes de las culturas indígenas a nuestra nacionalidad. De ese se editó medio millón de ejemplares, pero el de William Osuna sobre la Constitución y los valores que ahí se establecen, tuvo un tiraje de un millón, y así. Creo que esa biblioteca y la Constitución son los libros de más alto tiraje publicados en toda la historia de este país, pero es apenas una parte. Este año deben salir los primeros cuarenta volúmenes de la Biblioteca Básica de autores venezolanos publicada por Monte Ávila, con un tiraje de treinta y cinco mil ejemplares por título y el Ministerio de la Cultura editará la Biblioteca Poesía del Mundo. Se trata de poner los libros al alcance de la gente, gratuitamente o a precios irrisorios, al mismo tiempo fortalecer la red de

distribución del libro venezolano y latinoamericano con las librerías Kuaimare. Este año habrá librerías Kuaimare en todos los estados del país. El año pasado se inauguraron, nada más que en el mes de diciembre, seis nuevas librerías, una de ellas en Maracaibo. Pero no solamente es la librería, va a ser también un centro cultural, y los autores venezolanos van a tener un eficiente canal de difusión, lo mismo que las llamadas editoriales alternativas. Este proceso apenas comienza, así que tenemos razones para ser optimistas.