



palimpsestos

Microensayos

LUIS PEROZO CERVANTES



EDITORES

PALIMP SESTOS

Microensayos



LUIS PEROZO CERVANTES

Maracaibo, Venezuela. 5 de agosto de 1989. Poeta y ensayista. Presidente fundador de la Asociación Civil Movimiento Poético de Maracaibo y coordinador del Festival de Poesía de Maracaibo. Ejerce como Jefe Programación de la Dirección de Cultura del municipio Maracaibo y Director del diario El Maracaibeño.

Ha publicado los poemarios: Autoelegias (2017), Creencias del columpio (2017), Manantial (2016), Vos por siempre (2015, 2017), La forma (2014, 2017), Political manifestation (2014, 2015), Amoritud (2013, 2017), Poemáticas (2013), Semántica de un tornillo enamorado (2012), A Puro Despecho (2012, 2017), Poemas para el nuevo orden mundial (2011, 2017) y Noche Electoral (2010, 2017); también la antología personal Contraste (2009-2014) que recoge una selección de ocho de sus poemarios. Ha sido incluido en las antologías: En la mira del mañana Vol.II (2006), Deleite Literario III (2007), 102 poetas Jamming (2014) y Nuevo país de las letras (2016).

Con el trabajo: “Novalis y el amor de Ultratumba” resultó ganador del Primer premio mención Ensayo, del Concurso La Grapa Literaria, auspiciado por la Dirección de Cultura y la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia y el Tercer premio en la mención Poesía del mismo concurso con el poemario: “Amoritud”. Obtuvo mención del jurado en el III Concurso Internacional de Poesía “El mundo lleva alas” con el poema Escribir de amor en 2011, entre más 500 participantes alrededor del mundo. Fue merecedor de la Orden Estímulo al Mérito Literario “Andrés Mariño Palacio” 2007, de la Secretaria de Cultura del Estado Zulia.

PALIMP SESTOS

Microensayos

Luis Perozo Cervantes

Luis Perozo Cervantes

Sultana del Lago, Editores. 2017

Maracaibo, Venezuela

+584246723597

contacto@sultana.com.ve

www.sultanadellago.com

ISBN: 9781973184188

Depósito Legal: ZU2017000349

Corección:

Javier Rondón

Diagramación y diseño:

Luis Perozo Cervantes

Fotografía del Autor:

Norge Boscán Pineda

Ilustración de la portada:

Letra Aleph

Tipo de letra usado en esta edición:

Century Gothic

*“A menudo encontramos nuestro destino
por los caminos que tomamos para evitarlo.”*

Jean de La Fontaine

*Dedicado a Jesús Ángel Semprún Parra
y María Cristina Solaeche Galera.
Ensayista de verdad.*

*A Carlos Ildemar Pérez,
mi maestro.*

*A Javier Rondón,
quien leyó con amor estas páginas.*

*A Alfredo Chacón,
nuestro Octavio Paz venezolano,
ejemplo a seguir en el oficio*

EL ALEPH:
EJERCICIO CRÍTICO DE VERSIÓN,
EN LA ANTIQUÍSIMA FORMA DEL DIÁLOGO.

Un ejercicio crítico no es solo el ameno comentar —muy bueno para nosotros los lectores ávidos de interactuar—, también es la búsqueda-estudio profundo de la forma literaria, de su *ser literario*. Para llegar a eso hay muchos caminos, pero siempre he creído que una forma de lectura crítica contumaz y efectiva es la reescritura o escritura de versión. Aquí una versión de *El Aleph*, de Jorge Luis Borges, más como una lectura crítica, que como creación literaria.

EL ALEPH

[En una sala. Telón negro en el fondo donde trasluzce un parpadeante reflector. JORGE y BORGES están sentados en cómodos sillones, mirando hacia el público. Se hablan, pero no se miran]

JORGE: Imaginas que todo esté dentro de él.

BORGES: No quiero imaginarlo.

JORGE: Imaginas que su función sea mostrar la presencia de Dios en todos los hombres y todas las formas.

BORGES: No quiero imaginar a Dios.

JORGE: Dios es luz, la vida genera en él la palabra.

BORGES: La palabra no es luz. La luz va en la palabra. Ese misterio es Dios.

JORGE: Imaginas que hayamos visto todas las caras que existen, todas las que existieron, todas las que existirán.

- BORGES:** Creo que solo vi la cara de los vivos.
- JORGE:** Los vivos, que son la presencia de Dios en la tierra.
- BORGES:** Dios no está vivo. No ha nacido.
- JORGE:** Jesús nació.
- BORGES:** Jesús no es Dios, es Jesús en Dios.
- JORGE:** Si Jesús resucitó, si está vivo, tuviste que verlo.
- BORGES:** No lo vi, ¿y tú?
- JORGE:** Sí, creo que fue un rayo de sol.
- BORGES:** Pero la realidad es que Dios es un rayo de sol, y todo se hace con un rayo de sol.
- JORGE:** Soy cristiano, así que veo a Dios, es decir a Jesús, en todas las cosas.
- BORGES:** Si es así, debo decirte que tu *Aleph* es falso.
- JORGE:** ¿Acaso no viste y sentiste Su presencia?
- BORGES:** Pero la realidad no es dada por el hombre, no pueden ser tus recuerdos, no puedes ser tú mismo.
- JORGE:** Te equivocas, por que el *Aleph* es un espejo.
- BORGES:** Te voy a contar una historia para explicarte que no hay espejos. Cuando entré en el mundo del *Aleph*, había una larga calle, difícil. Allí, todas caras, todos los relojes, y todas las flores. Había viento, pero yo no lo sentía. Hasta allí,

pensé que estaba en un espejo. Y al pensar en el espejo, volé, quizá, hasta la puerta de mi casa de infancia, y allí, entre las calles de Flores, pude conocerme. Toqué a todas las puertas mientras tocaba a la mía. Al entrar en mi casa –y en todas las casas– conseguí un espejo donde no había reflejo alguno. Solo el *Aleph*. El espejo produce el infinito ante el espejo. El *Aleph* no produce infinito ante el espejo, porque el *Aleph* es el infinito mismo.

JORGE: Yo no he visto espejos. Quizás es una dimensión paralela.

BORGES: Quizá sea un trompo de todas las dimensiones.

JORGE: Porque en las voces había todas las lenguas.

BORGES: No eran idiomas porque no hay linealidad.

JORGE: Aludes al idioma como un orden, yo hablo de la lengua como un todo del habla.

BORGES: Un puñado de viajes en el mismo ciclón.

JORGE: Una casa que se parece a un puente.

BORGES: En esa casa todo se mueve, porque es el descanso de lo inquieto. La inmovilidad del caos. La prudencia de la velocidad.

- JORGE:** Es una retórica de lo posible.
BORGES: Es una pesadilla de la pobreza.
JORGE: Es la vigencia del deseo no deseado.
BORGES: No quiero recordar nada.
JORGE: Imaginas que todo eso es del tamaño de un dedo. Del tamaño de este dedo.
BORGES: No imagino, ya he visto todo.
JORGE: Imaginas que el paraíso sea de ese color.
BORGES: Conozco colores que los hombres han perdido.
JORGE: Imaginas el curso de los ríos, al mismo tiempo, en el curso de la sangre.
BORGES: No quiero navegar en ese océano gris, ateo, triste.
JORGE: Vi a Jesucristo en la cruz.
BORGES: Te viste a ti. Yo te vi.
JORGE: Yo te recuerdo.
BORGES: Yo no me veo.
JORGE: Estabas ciego, gordo, triste, con tu cara en el bastón, durmiente, en la próspera dulzura de la muerte.
BORGES: Estaba como estoy.
JORGE: Pero eras tú.
BORGES: Yo no soy yo.
JORGE: Ese era el tú que baila en tus ojos.
BORGES: El *Aleph* ha violado todas las intimidades.
JORGE: El *Aleph* es falso.

- BORGES:** Somos falsos aquí, reales allá, tu *Aleph* no es un Aleph real, sino una burla. Tú eres la versión de ti en este lado de tu *Aleph*.
- JORGE:** Yo existo, pero soy falso.
- BORGES:** Soy falso, pero no existo.
- JORGE:** Busquemos algo más triste que hacer.
- BORGES:** Imaginemos que no hemos visto nada, que todo existe.
- JORGE:** Imaginemos algo que no hemos visto.
- BORGES:** Imaginemos un *Aleph* real.

QUIJOTERÍAS

Irremediable conflicto de ideas que no termino de engranar pero que (supongo) expresan lo que opino de la Historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

ALGUNOS PARÉNTESIS PARA ENTENDER A EL QUIJOTE

Vencido por la realidad, por España, Don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes.

Jorge Luis Borges

Con tantas, pero no tan jocosas penurias, llega este breve comentario sobre el *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, con la intención de dejar en manifiesto algunas inquietudes procedentes de la lectura.

El Quijote (con más cuerpo y presencia que *El caballero inexistente* de Calvino, con menos escrúpulos y protocolo que *Amadís*, con el brío de *Roldán* y de otros protagonistas de gestas) se levanta entre los personajes literarios como el padre de la trasgresión en nombre de Dios y la justicia (el primer superhéroe de nuestra cultura). Don Quijote (el más particular de los andantes, es una de las figuras más conocidas de nuestra lengua, con su raquitismo y entusiasmo, junto con su no menos huesudo caballo y su desproporcionado vasallo), dio, da y seguirá dando vueltas al mundo, impulsado por la más suave locura de sueños y esperanzas suprasistemas.

La vena que alimenta la emoción de los tomos que conforman la obra, podría señalarse como el furor humano, (colapso de vida, palpitante frenético, furioso y sinfónico) capturado

en un proceso de observación y denuncia infatigable. Cervantes nos acusa de olvidar lo infinitamente posible, de tildar de estúpida a la fantasía (a través de los señalamientos de un narrador al cual las ingenuas acciones del caballero no le producen ni el más mínimo sentimiento de conmiseración o admiración; el narrador que sabe dónde está el error, la falta de cordura, el desvarío, y no tarda en advertirnos que se presenta ante nuestro caballero un alto barranco. Cervantes nos despierta de nuestro inusitado amor por el andante, con una versión inquisidora de sus actos).

El Quijote es un libro desgajable (vale decir que cuando abres una mandarina, te encuentras con esos gajitos, y cuando abres cuidadosamente estos últimos, puedes encontrar el jugo del asunto), se podrían leer en sus siluetas otras historias, en cada uno de sus entuertos hay un mundo de significantes, en los colores que Cervantes describe encontramos razones (no podemos creer que la casualidad condujo las letras del Manco de Lepanto, un buen lector, según pienso, debe tener fe en sus autores, debe confiar que cada letra está puesta en un sitio con toda la intencionalidad y alevosía posible) de trascendencia, denuncias, burlas y abstractos (por ejemplo, las vestimentas de El Quijote, los experimentos fallidos de su resistencia ¿Qué mensaje quiso dejarnos Cervantes en todas sus letras? O la alimentación del primer párrafo, ¿qué

hay en esos detalles? No creo que sea difícil conseguir la respuesta; elucubro que una de las principales razones debe ser dejar al descubierto la falsa estrategia del caballero; siguiendo el mismo plan del narrador, como fuerzas contrapuestas, una, el caballero que intenta llevarnos tras su senda alucinada; la otra, el narrador que nos amarra a la realidad con crudeza, actitud que produce en el lector una presión final, un estallido, clamor de libertad, necesidad de seguir los pasos de Don Quijote, como los de un mesías).

El primer capítulo del primer tomo, nos ofrece un panorama de la situación quijotil. Nos da ubicación geográfica de nuestros personajes, sus antiguas costumbres (cuando era un simple mortal, un hombre común que padecía y gozaba de la simpleza, mientras disuadía el ocio en las interminables lecturas de novelas de caballería) (cabe destacar que Borges lamenta no conocer más sobre Alonso Quijano), e inmediatamente nos invade con el accionar de la locura (quizás una locura mal entonada, que no deja de ser convencimiento de una causa, más que locura trastornada). Como si fuera un acto divino (o adánico), el personaje (supuestamente cuerdo) empieza a formar su mundo, lo nombra, lo transforma, necesita cambiar su nombre y el de su derredor para encontrarse en un espacio diferente, vive en la dimensión que su locura ha fraguado, la cosmovisión por la cual luchará en el transcurso de toda la obra

(lucha que no es contra enemigos externos, ni gigantes *caraculiambrós*, sino contra su propia razón, que amenaza detener su aventura con “*lúcidos resplandores*”).

Para entender a El Quijote, hay que sentirse Quijote (sentirse su amigo, tal como lo hizo Borges), navegar y alimentarse de sus fantasías (tan reales y puras para él), hay que sufrir sus golpes y admirar sus luchas, hacerse escudero o emprender una gesta andante, ¡sentirse un Quijote!, hacerse uno a fuerza de constancia y sudor, acompañarlo a lo largo de su historia, verlo morir (y luego ver morir a Quijano). Para entender a El Quijote, primero que todo debemos creer en él.

LA EXISTENCIA QUIJOTIL

*En el caso de Don Quijote, estoy seguro
de que creemos en su realidad*

Jorge Luis Borges

Si entendemos la literatura como un cúmulo de razones posibles, un amasijo abstracto de ideas que tienen en común la búsqueda de una reacción artística, la confrontación de la realidad y lo ficticio, el sentido de la belleza, un placer espasmódico que conduce a la imaginación por el litigante torbellino de palabras sucesivas; si entendemos la literatura como una trama verosímil, podremos creer que Don Quijote de la Mancha, el nunca alabado como se debe, es un ser, es decir, existe.

Voces con propiedades sentenciosas de la literatura universal, han levantando su mano para exponer su opinión sobre este dilema; con teoremas interesantes lograron explicar la posible existencia y presencia del *caballero de la triste figura*. Podríamos parafrasear a Miguel de Unamuno diciendo que la figura del manco escritor, guerrero de Lepanto, pintoresco hombre de letras que era acosado por el hambre, quedó sumisa y dómita ante la esfinge colosal en la que se convirtió su creación: Don Quijote opacó a Cervantes... quien existe es el caballero andante y Cervantes es simplemente el que contó su historia.

Esa despersonalización que propone Unamuno tampoco logra convencernos del todo. ¿Quién es el protagonista? ¿Quién encarna a quién? Creación, creado. ¿En qué plano somos más trascendentes? ¿Quiénes somos cuándo creamos? ¿Lo que creamos llega a ser, o se disuelve en el intento?

Para confiar en la existencia de un personaje debemos recurrir a la evidencia. *En un lugar de La Mancha* es de nuestro conocimiento que el caballero que referimos tuvo aposento; un académico de la Argamasilla que noblemente escribió versos a Dulcinea, El Quijote y sus ilustres compañeros, también certifican su existencia. Podemos reconocer también zonas y nombres que la historia (aunque sea dentro de la ficción) nos garantiza como ciertos. Pero lo que le da más valor a todo es que la trama es posible; es factible que un hombre imite (como algunos lo hacen) la conducta de sus héroes o líderes, y en esa enajenación se enfrente a molinos de viento diciendo: *No fullades cobardes que un solo caballero es quien os acomete*; se asuma libertador de doncellas secuestradas cuando apenas es un tropiezo en insensibles caravanas. ¿Cuántos Quijotes conocemos? ¿Cuántas veces nos hemos reído de algún espectral enamorado que pinta flores y ángeles alrededor de su amada-dueña?

Creemos en la voluntad del Ingenioso Hidalgo porque sus llamados son los mismos clamores

del alma humana. No hace más que exigir la atención de un mundo que se queda sin oxígeno. Parapléjico universo que años más tarde, imbuido también en la alucinante lectura de El Quijote, lograría enunciar y denunciar el bien amado por la modernidad, Francisco de Quevedo.

Creemos que el Quijote existe, porque en el fondo somos Quijotes también, anhelamos la aventura desprovista de enmiendas y arreglos, una aventura que no tenga más rumbo que la voluntad de nuestro caballo. Somos Quijotes, a veces somos Sanchos, pero siempre tenemos un poco de literatura en el alma y en la conducta. Nos vemos rodeados de hechos literarios, de sucesos que se parecen demasiado a lo que ocurre en la tímida habitación de los libros, porque ellos son parte, contraparte y reflejo del gran claustro que llamamos realidad.

CERVANTES Y BORGES: A UN QUIJOTE DE DISTANCIA

En uno de mis libros favoritos de Jorge Luis Borges, *El Hacedor*, el maestro escribió un texto que siempre ha trasgredido mis ideas, me ha hecho reír, ha llevado mis dudas a su máxima expresión. Las conjeturas de "*Un problema*" son fascinantes, a razón de ser un enunciado digno de resolución matemática, Borges presenta una situación: "*Imaginemos que en Toledo se descubre un papel con un texto árabe y que los paleógrafos lo declaran de puño y letra de aquel Cide Hamete Benengeli...*"

En un ensayo que Borges llamó "*Mi entrañable señor Cervantes*", publicado en El Papel Literario de El Nacional (1/8/1999), deja al descubierto su emotiva percepción de El Quijote, lo llama amigo, cree y da fe de su existencia. Para él El Quijote es real, mas no sus aventuras. Pero la pregunta que nos embarga, ¿qué es esta succulenta trama que da cabida al pequeño texto de *Un problema*? Quizá sea el (tras)paso de lo verosímil: lo que puede ser real ha traspasado la barrera y permite a un hombre como Borges (en unos textos de ficción) preguntarse ¿qué pasaría si Cide Hamete Benengeli hubiera existido de verdad? (el texto en su totalidad no trata eso, pero ese primer párrafo atrae mi atención).

¿Qué quedaría para Cervantes, si los lectores creyéramos al pie de la letra su maravillosa

historia? Si eso fue así ¿cuál sería el verdadero mérito de Miguel? (Creo que si olvidamos todo el grueso Quijote, y nos quedamos con el prólogo del primer tomo y los versos que ceden y anteceden a la novela, ya tenemos suficientes barras de oro para levantar la estatua de Cervantes).

El problema que nos plantea Borges es qué haríamos nosotros si nos encontráramos con los manuscritos arábigos, y al igual que en narrador de Cervantes, emprendiéramos (conociendo las actitudes de El Quijote, que ahora creemos que verdaderamente perteneció al autor árabe) la divertida (juro que Cervantes se divirtió mucho, tanto como nosotros al leer, y creo que más) tarea de darle fin esa nueva situación quijotesca... (*"en el texto leemos que el héroe (...) descubre, al cabo de muchos combates, que ha dado muerte a un hombre"*).

Hermosamente cínica la ambición de Borges, pero la resolución de ese problema no me llama tanto la atención como la intención del autor argentino en descubrir nuevos modos para la lectura de El Quijote.

Al finalizar el libro encontramos que, como dice el mismo Borges, si conocemos muy bien al ingenioso hidalgo, entonces seríamos capaces de hacer diferentes lecturas. Cervantes, supongo, fue conociendo a Don Quijote y a Sancho a medida que les iban dando rienda en el campo de La Mancha: mientras más grande se hacía la hoguera, más conocía

Cervantes del fuego. Así mismo, después de las lágrimas del último capítulo, después de conocer el penoso deceso de nuestro héroe, de conocer cómo la fría realidad se coló en su alma y lo condujo al sepulcro, nosotros (junto con Cervantes, creo) habremos conocido todas las etapas de ese fuego: la obra estaría abierta, enteramente, a nuestra imaginación, podríamos soñar, y no equivocarnos, con las actuaciones del Quijote de nuestros sueños, porque conoceríamos lo mismo que conoció su creador, y podríamos, igual que él, darle forma. Entonces ¿por qué acusar a Cervantes de poner punto final a la historia?

El Quijote es una obra que hace felices a los hombres, como afirma Borges. Entiendo en Borges la felicidad como esa sonrisa que nos libera el reflejo de un espejo. Comprendo la completa apertura de la obra de Cervantes, a través de los textos de Borges, en el tejido de los mitos que dan vida y matan (según Borges en otros textos, pero específicamente en el texto *La parábola de Cervantes y del Quijote*), así como los centenares de recreaciones de las que ha sido víctima la obra (que la ha despojado de su condición unívoca de obra terminada para eternizarla de posibilidades).

"Podemos decir que es un conflicto entre los sueños y la realidad", dice Borges del tema de la obra, y justifica todas las historias inmersas en ella a partir de este eje temático que sería el dominador e hilo conductor: *"un conflicto entre los sueños y la realidad"*. Yo sería

más específico (aunque Borges lo explica diez veces mejor y con más gracia), lo que hace a esta novela la madre de todas las de su género en nuestra lengua, es la construcción de un personaje que goza de PRESENCIA (por consiguiente existencia) en nuestra mente, y con ella es capaz de zigzaguear entre lo real y lo ficticio, lo humano y lo divino.

Quijote, en síntesis, es sinónimo de humano (en el pleno uso de la categoría Humanidad), de sublime a la vez de profano; Quijote es aventura y desmedro, él lucha por ideales envueltos en una rimbombante nobleza; pero a la vez es aprendizaje y reescritura, es denuncia y propuesta, es cambio. El Quijote legó al futuro una silueta gris, difusa y acompañada (que cada cual, al poseerlo, puede ilustrar a su gusto). El Quijote es monólogo de alma, debatir de conciencias (Quijote-Sancho), historia de versiones paralelas (el narrador empeñado en demostrar las locuras y burlarse de los desatinos, y el caballero ansioso por conducirnos a través de sus razones por la senda de los justos, con su elocuencia y simpatía de loco); es la historia de un único suceso, de un solo protagonista, de una sola razón, traducida en cientos de símbolos y signos, una historia de corto nombre: HOMBRE. (La historia que todos nacimos con el derecho de corregir)

SONRÍE, QUE ESTA PUEDE SER TU ÚLTIMA FOTOGRAFÍA

*Acercamiento a la realidad agravada
de Julio Ramón Ribeyro y Juan Villoro*

*Por favor —dice Luder a su criada—.
Deja entrar a quien sea, menos a so-
ciólogos barbudos que están haciendo
una tesis sobre El escritor y su tiempo.*

Julio Ramón Ribeyro

JULIO RAMÓN RIBEYRO Y LAS REALIDADES DE OJO INCA

Quizá no afecte mucho la diferencia nacional al hablar de autores latinoamericanos —cuando los globalizamos como latinoamericanos—, pero al referirnos a un autor del Perú, de una Lima limpia y nublada, que recorrió los pueblos, y vio la miseria sencilla que padecen y asumen los pueblos andinos, estamos hablando de un hombre de sensibilidad diferente, un tipo que acepta la realidad con su carga nostálgica, y en el transmutar del arte, la convierte en melancolía. Detengámonos a pensar en el panorama de un autor como Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929-1994), ese hombre delgado de grandes ojos, esencialmente cuentista —como nos dice en sus dichos de Luder: “Le preguntan a Luder por qué no escribe novelas. —Porque soy un corredor de distancias cortas. Si corro el maratón me expongo a llegar al estadio cuando el público se haya ido.” (Ribeyro: 198)—, aunque también haya incursionado con éxito en la novela, el ensayo, la crónica, la dramaturgia y otros géneros menos clasificables. Pensemos en ese ser humano que viajó y trabajó duramente

en Europa —como regularmente lo hacen los inmigrantes latinoamericanos en esas tierras—, que no paró de escribir jamás, que fue diagnosticado de cáncer desde 1974 y lo padeció hasta la fecha de su muerte. Toda esta carga de vida que se trasmutó, a su literatura, en un peso insondable de realidad.

Tenemos la ventaja de trabajar con una selección de textos hecha por el propio Julio Ramón Ribeyro, su libro titulado *Antología Personal*, editado por el Fondo de Cultura Económica. En esta antología el autor expone que ha seleccionado los textos que más le gustan de toda su obra. Allí se encuentran tres cuentos con los que hemos trabajado. El primero de ellos *Solo para fumadores* es una muestra explícita de lo que la realidad contundente de un autor puede generar en el lector. Todo el texto gira en torno a un Julio Ramón que está contando su relación con el cigarrillo. Además de apasionante, el cuento nos revela el poder de observación que el narrador padece. La realidad como función enfática de lo que siente el escritor: “yo estaba alojado en casa de este obrero metalúrgico, que me alquilaba una pieza con desayuno y una comida en el departamento que ocupaba en el suburbio proletario”, “La Frau cerró de un tirón la ventanilla del kiosco y quedó mirándome tras el vidrio no solo escandalizada sino aterrada. Solo en ese momento me di cuenta del error que había cometido: creer que estaba en España cuando estaba en

Alemania", "Para la Frau del Kiosco, un tipo que le pedía algo pagadero mañana, no podía ser más que un estafador, un delincuente o un desequilibrado dispuesto a asesinarla llegado el caso". (Ribeyro: 24)

A lo largo y ancho del relato, Ribeyro nos destapa la olla de la sensibilidad para que tengamos la oportunidad de oler, apenas oler, todo lo que para él fue vivencia. Entonces, este inca tiene la capacidad de dejarnos ver la realidad como vivencia, lo que la hace verídica, auténtica. Lo mismo en el cuento *La juventud en la otra ribera* donde un Doctor en Educación es conducido a su muerte en lo que será la mejor experiencia de su vida: un romance con una chica parisina, una fiesta inolvidable, una cena, la superación de la mediocridad local que por fin reconoció su talento, y en definitiva, un complot para robarlo, que se resume en un disparo: *"Sonaron dos detonaciones al parecer lejanas, al punto que se preguntó si los cazadores no se entretenían en un coto vecino. Pero la tercera lo enganchó de la espalda como un arpón, lo detuvo en su carrera, y después de hacerlo trastabillar lo derrumbó de bruces en el pasto"* (Ribeyro: 99-100).

O en el extraño relato *Silvio en El Rosedal*, que será una demostración del poder de Ribeyro para llevar al lector por la larga historia de la vida de un descendiente de italianos que no hizo más que entregarse a los misterios de su hacienda El Rosedal. Maravilloso en descrip-

ciones y en el dibujo social de los grupos de hacendados andinos, que en las tierras de El Rosedal pululaban con sus ademanes aristocráticos. En síntesis, el texto lleno de contenido social, que no alude a una expedición o inventario de situaciones, sino a matices de contraposición que van conformando los procesos descriptivos que alimentan la narración viva, delicada y detallada de Julio Ramón Ribeyro.

Las realidades del ojo inca, serán las artífices de esa contemplación intensa y parsimónica que Ribeyro recoge. Quizá fue el lento paso de las nubes en la cordillera, o alguna visita al mar, la dura vida en Europa, la carga material, el destino espiritual, quizá todo lo que fue construyendo el carácter y temple de este escritor.

JUAN VILLOORO: LO DE SER MEXICANO Y SER PESIMISTA SE LLEVA EN LAS LETRAS

Claramente los escritores mexicanos se parecen en demasía. Cuando leímos a Juan Villoro no había línea que no recordara a Carlos Fuentes en su *La región más transparente*, quizá porque esta novela condensa realmente el espíritu del mexicano, o porque el maestro ha sido bien leído por Juan Villoro. Y esto de ser mexicano y ser pesimista no es una calumnia, sino una apreciación que en su literatura nos maravilla. Hay un juego macabro entre el ser mexicano, sus valores, su espíritu de lucha, sus revoluciones, y todas la desgracias que por la esperanza se han ido acumulando. Es un tatuaje que se implantó en la literatura azteca, y que se queda también en los que habitan la Ciudad del México, como en el caso de Roberto Bolaño, que tiene un México vivo en sus *Detectives Salvajes*, un México que enamora, así como enamora el México desolado de Villoro.

La ingravidez del México de Villoro lo hace auténtico entre las creaciones literarias que se esfuerzan en hablar de ese país. Hay una dedicación a lo mexicano que los hace sentir parte de ese algo, aunque para ellos mismos, sus escritores, ese algo sea su propia negación. Un escritor que se encuentra con su propio reflejo, opaco, amenazante, es un buen ejemplo de escritor *parte-social* de la in-

telectualidad-crítica-constructiva de una nación boyante. Villoro –de quien hemos leído una antología de sus textos seleccionada por él mismo, publicada en 1992 por Monte Ávila Editores, titulada *La alcoba dormida*– nos demuestra un estilo descarnado donde va desnudo México, a su placentera sociedad, para dejarnos ver sus cueros aún curtidos por los rencores de su historia, por su fe, por sus desaires ante el imperio.

“Melina tenía un olor extraño. No me atreví a decírselo pero varias veces interrumpí sus caricias para beber agua. Era la única forma de soportar su cercanía; no tengo más remedio que decirlo: aquel cuerpo adorado olía a puritita mierda” (Villoro: 108), es muestra del lenguaje soez y directo que va aflorando con la naturalidad propia del tema en el prosa de Villoro. Frases como: *“y una tarde el gordo fue a comprar cigarros, se tardó más de la cuenta, ya no regresó”* (Villoro: 75), *“Luego el delineador, la sombra, el lápiz labial, la acostumbrada negociación con sus facciones”* (Villoro 65), que podemos verlas con frases aisladas, son en sí, una muestra de la capacidad de síntesis narrativa que Villoro posee para enumerar cortamente, un accionar lento, como en una demostración vigorosa de paciencia. Dedicaremos la lectura a un cuento: *Madona de Guadalupe*. En este relato la sinergia del México tradicional, achicopalado, se enfrenta a la voz de aquel México inquieto, agresivo, superpoblado, que transita las calles del

40

DF. Cuenta la historia de Magali, quien en una muy adolescente actitud terminará convirtiéndose en la estrella local, en la *Madonna* mexicana, que afrentará todos los principios católicos de una sociedad que ya los perdió, pero que mantiene su fachada de cartón.

Usa su poder de síntesis narrativa: "*Magali de-sayuna aspirinas con café negro*" (Villoro: 25) para contarnos cómo habita esta mujer en el mundo narrativo. Quizá el uso de la realidad extrema, de un escenario donde los graves posibles se unen contra el orden, donde la anarquía se expresa como cualidad social, nos hacen caer en un estado fantástico, y nos obligan a ver en el personaje villoriano a un héroe griego, que se enfrenta a la designios de una sociedad claramente desajustada, en crisis, imponiendo para sí un estado, no menos caótico, pero sí más humano, más justo para la convivencia de él y los suyos, en la lucha de supervivencia.

Pacientemente espera el lector el final de la narración, donde los tópicos no serán diferentes a los que Villoro ya ha mostrado. La transformación del personaje estaba en ebullición o se estaba gestando cuando Villoro nos empieza a narrar. El lector sabe que el cambio de conciencia es inminente. La semilla de este fenómeno de cambio es, en este caso, la sociedad mexicana, que se ha acumulado en el interior del personaje sin que él así lo desee, para al final, hacerlo mostrar su descontento, su afirmación, su vuelta de la moneda

(¿vuelta de tuerca, podría ser?). La realidad del cambio (un cambio que podría considerarse necesario), hace a los escritores mexicanos, y espacialmente a Juan Villoro —y a los más recientes narradores—, una especie de profetas adoloridos de su propia desgracia. Para Villoro, según creemos, la palabra será el artífice del instante, y la velocidad que este impregna a la palabra nos permitirá a vuelta de página captar la vida y tragedia del *personaje-sociedad*, que ha tomado y descrito con una exactitud espasmódica, cínica y poética.

**SONRÍE, QUE ESTA PUEDE SER TU ÚLTIMA FOTOGRAFÍA: RIBEYRO
Y VILLORO, ALGO REAL**

Cuando hablamos de realidad, no opone-mos en ningún momento esta a la irrealdad, que en ficción es tan real como lo propio. Tampoco hablamos de verosimilitud. Habla-mos de narración. De lo que nos narrarán. De esa palabra que es real, por estar en boca del *hombre-ficción* que el autor, y antes el na-rrador, nos han puesto ante los ojos. No hay ningún ataque historicista en la cantidad de realidad que Ribeyro y Villoro nos presentan. Por el contrario, nos muestran la palabra tal como la dirían en sus clases, en sus reuniones con amigos: con espontaneidad. Como he-cho de habla, y este hecho, en la ejecución de contar. Es real porque el autor se despren-de de ello para producir la frugalidad de las emociones en el lector. La sensación de rea-lidad.

Para hacer una breve comparación de la cantidad de realidad de estos dos autores, hay que tener presente que no coinciden como miembros de una misma familia litera-ria. Distan en tiempo, espacio y educación. En definitiva distan en estilo. Pero su final, su acabar, su narrar último los une en la sensa-ción de naufragio. Esta sensación da más que un final feliz, da un final seco, que demuestra que el final feliz no existe en los cuentos de verdad. En las situaciones más alegres, el final

es solo una entonación del *siglo vivo* que todos queremos decir. La vida, entendida con su martillo y su látigo, se hace presente en las palabras de Julio Ramón y Juan.

Es como si un fotógrafo llegara a tu casa una tarde florida y te dijera: *sonríe, que esta puede ser tu última fotografía*, y el golpe de la vida, no te permitirá sonreír plácidamente ya que, como un pequeño demonio, la muerte te hace sentir que su caminar está, de una u otra forma, ya en marcha —con zapatos de tacón sobre un afilado piso de latón. Ribeyro, que como buen cuentista suramericano pinta con delicadeza y paciencia —al mejor estilo de Poe— las situaciones graciosas que irán conduciendo a la desgracia a su personaje. Villoro, de súbito, ofrecerá la catástrofe para que antes de terminar el relato ya estés tan acostumbrado a ella como su personaje, y solo te conmocione el final, el *se acabó* y *todos vivieron así para siempre*. Un juego funesto y alegre de grandes lectores, que en su oficio de creadores nos han dejado la palabra vuelta un cerillo invisible, propenso a encenderse al menor contacto con la humanidad.

LA PÁGINA EN BLANCO

La página en blanco ya no lo es.

La situación de un escritor es difícil de comprender. Quizá en la piedra esté el unicornio antes de que el escultor tome su cincel. Quizá el escritor solo sea un amanuense y la poesía, en su forma universal de arte, lo tome para expresar alguna, poca y considerable verdad. (Aunque la verdad del poema no sea antónima a la mentira).

Urge la tropa de palabras para la hoja en vilo. Urge la pasión en los dedos para la página ficticia del procesador de textos. Urge la soledad, el destierro, la comprensión, la otredad, el calor, el miedo, la familia, el sueño, el frío, la noche, la alegría, la muerte, la cordura, la epifanía, la locura, la fe, los demonios, los amaneceres, la sed, el hambre; muchas cosas, para llenar la página del blanco necesario, del blanco suficiente para vaciar la página de vacío.

En la página confluye el mundo de ficción y la realidad física de los hombres, consecuente, dolorosa. En la página en blanco abunda el espejo y la soledad, la mutualidad del ego, el *performance* de la creación inconsciente y la estrategia configurada ¿Vale menos la página errónea, que se arruga o se borra, y termina en el anti-espacio del olvido? ¿Tiene valor sacramental el manuscrito que luego

será copia al linotipo, a la impresora o a los 27 soldados de Gutenberg?

Somos parte y contraparte de una página en blanco: de ella venimos, hacia ella vamos. ¿Llovemos dentro de la página? ¿Pasamos la noche entera caminando por sus blancas habitaciones? Hay un latido que somos en la página en blanco, una precisión inesperada, dictada o no, con numen o con rictus, florida o reseca: pero la palabra habita allí para nuestro encuentro, esperando sigilosa y exacta el estallido del grafito, la explosión creadora del bolígrafo o la fermentación del teclado.

Es un *big-bang*, una producción similar al génesis bíblico o a la muerte de Patroclo. La palabra se conversa en el blanco que permanece alrededor.

ANTES DE HABLAR HAY QUE SOÑAR

CREACIÓN DE LITERATURA INFANTIL

La poesía es una forma de entender al mundo. ¿Un niño lo piensa así? No lo sabemos con exactitud, ya no recordamos, no sentimos igual, solo imaginamos lo que antes pudo ser natural. Quizá la poesía era solo un sueño para nuestro ocio, vitalidad y deseo infantil. ¿Fuimos niños alguna vez? No hay razón para dudarlo. ¿Pero tenemos conciencia de esa niñez? ¿Recordamos como veíamos los colores? ¿Recordamos como volábamos con los brazos abiertos por el patio de la casa? ¿Cómo hablábamos con las paredes o las paredes nos hablaban a nosotros? ¿Recordamos algo de esto? ¿Somos capaces de pensar igual? ¿O es que no pensábamos sino que soñábamos?

Creo en el sueño como creo en la literatura: así, como me enseñó a creer Aquiles Nazoa en Charlie Chaplin, o como Popy me enseñó a creer en *Mi amigo Dios*. Creo en el sueño, que allí se deposita toda nuestra niñez, o lo más parecido a ella. Aprendemos a soñar con las voces que nos toman por sorpresa. Esas voces que hacen visión. Somos soñadores de voces, y más tarde de palabras. A un niño lo hacemos a la literatura acercándolo al sueño, a lo maravilloso, que se sobrepone en el sueño. Todo el sueño es fantástico, y al niño, lo alimenta lo fantástico. ¿O es que no nos dejamos llevar por las olas en las aventuras de Sandokán? ¿No soñamos con ser piratas en el mar Caribe? ¿Ser tripulantes del bar-

co del Corsario Negro? ¿Ser el Corsario Rojo?
¿O la hija del Corsario Negro? No podemos resistirnos a amar lo que soñamos.

Una vez soñé que estaba dentro de un sueño. Otra vez soñé que tenía que recorrer el Río Mississippi (conste que la imaginación se encargó de todo). A veces, tan solo las caricaturas de la televisión me iban llenando de fantasía los sueños, y cada pasado (regularmente anglosajón por la naturaleza de los programas de televisión) se iba haciendo mi pasado. El niño se ríe porque él lo soñó, porque él lo ve, lo siente así, porque esa carga de sueño lo hace infinitamente posible.

Para Gastón Bachelard el sueño, y más allá, la ensoñación, son los generadores del fenómeno creador, del estado de trance, donde el poeta figurará sus emociones, y hará bullir la imagen, el poema. En el niño, el sueño es calma. No hay nada más enternecedor que un niño durmiendo. Con su delicadeza y todo lo pequeño de su ser. En ese estado de fragilidad, la visión infantil se potencia. Se sueña entonces como creador para potenciar la imagen.

El niño siempre crea, y esta creación se vuelve intensa cuando la palabra es la forma de crear. El niño cuando lee, crea. En su cabeza suenan las campanas de la iglesia en la cual la Lechera va a casarse en su trance mítico de camino al mercado. Porque la literatura es recreación. Doble creación. Generación de imágenes e ideas. El creador, cual sea su

orientación literaria, crea para ese proceso de recreación.

El creador infantil crea para el niño que sueña. Por eso el sueño tiene que ser tan vivo como el que se producirá, a su tiempo, en la imaginación subconsciente del niño.

SOBRE LA POESÍA EN EL DÍA MUNDIAL DE LA POESÍA

Quizá lo verdaderamente trascendente esté escondido en la posibilidad de transformar lo cotidiano en inmortal, universal.

Más que un día del poeta, el mundo necesita ser sorprendido diariamente por la poesía. Más que la cursi ceremonia de la primavera como consumación Europea de la fertilidad, el mundo necesita diariamente el florecimiento de la rosa en el poema que el poeta latinoamericano Vicente Huidobro proclamaba.

Me he topado en la vida con gente imposible: personas por las cuales ha merecido viajar a bordo de este planeta a lo largo de indecibles distancias galácticas. Esos humanos, en su mayoría, han sido poetas. Su contacto con nuestra realidad nos hace gozar el transmutar de las horas en pasado, en recuerdos.

Un poeta fundamentalmente es un transformador del mundo. Su labor, para siempre, es contradecir las comodidades de la muerte. Esperar que un mundo no-poeta celebre un Día Mundial de la Poesía es un acto de heroísmo, de fe, ciega y mística. La UNESCO, con un acierto que aterriza, convocó a la humanidad en torno al 21 de marzo de 1998, para decir que el poema y la autodeterminación de los pueblos cumplen el mismo propósito, y que ésta última, sin el poema, estaría incompleta.

La importancia del poema para subsistencia del mundo es innegable. Es la pasión del poema la que mueve a los voluntarios médicos en Somalia, Palestina y Nigeria; es la pasión del poema la que lleva a los mahometanos a su peregrinación; la pasión del poema la que condujo a Julio César a las tierras gálicas; la pasión del poema, la que perturba al desdichado corazón junto a la rocola.

Nuestras motivaciones, humanas, son cuanto más reales y fuertes, más poéticas. La humanidad sin poesía es falsa. Solo un humanismo sentido a través del poema completa el periplo de la existencia de todos los hombres en el pensamiento individual de quien lo profundice y aprenda.

Nunca han sido un tiempo idóneo para la poesía; todas las generaciones han cercado al poema, lo han reducido al silencio de sus propias tribulaciones. El poema ha sido temido por reyes y amas de casa, por presidentes y ministros de cultura, aún en contra de su propia acción consciente: ya que la poesía, espíritu del arte, es la más inabarcable, y al mismo tiempo rechazado, de todas las formas puras de la expresión de la belleza. La literatura siempre será difícil, porque al mismo tiempo que se consume como obra de arte, se piensa a sí misma y al mundo: es pensamiento y objeto artístico a la vez.

Nuestro patrimonio verbal más importante está en el poema: esa forma que recoge las posibilidades infinitas y fraternas de cambiar al mundo. No es gratuito que, en algunas de sus acepciones, la palabra profeta sea coincidente sinónimo con la palabra poeta.

La poesía, en el más esperanzador de los casos, es la última religión de los hombres. El estero final de la fe en el otro, donde somos capaces de reconocer la comunión trascendente con la belleza que reside en el ser humano.

Maracaibo, especialmente, se encuentra desde hace poco más de siete años en una situación poética elevada con relación a la nación. En Maracaibo sucede a diario, el encuentro con lo más esperado del poema. Y, como en los tiempos más oscuros las luciérnagas brillan más, los poetas se arrojan a la inmensidad de la esperanza para decirnos que sigue habiendo palabras.

Hace nueve años celebramos el primer Día Mundial de la Poesía en la ciudad, con el apoyo del poeta Carlos Ildemar Pérez en la dirección de la Escuela de Letras de L.U.Z., y desde entonces, ha sido indiscutible, la solvencia de esta fecha para la felicidad de los lectores. Reunirse para celebrar una primavera imaginaria; romper la fuente a una ciudad repleta de actividades poéticas. Convocar a

la gente a la planicie de los sentidos, mostrarle la carne de los poetas e insistir en que son seres vivos semejantes a todos, pero con una sola facultad extraordinaria: el asombro diario de lo cotidiano, que a sus ojos, va trocándose en maravilla.

Queremos decirle a quienes son nuestros vecinos en esta ciudad enorme: *tú también puedes aprender a mirar el mundo así, solo debes leer poesía.*

El día de la poesía nos recuerda que el mundo necesita al poema para definirse más allá de la idea: ser la belleza en todos los idiomas. Un día para fundamentar el curso extraviado de la humanidad y convertirlo nuestro legado civilizatorio, una bandera blanca en la inagotable lucha por la supervivencia del espíritu, más allá de lo religioso, lo político o profano.

Cuando la humanidad alcance su plenitud, será testigo de un rito único, global y sorprendente: el día al año que los hombres dejan de lado el éter de colérica naturaleza, y la contradicen en equilibrio con su esencia.

Un día de la poesía es la razón para que no existan nuevos días nublados; para que resplandezcas siempre el lado más puro de lo humano y la extinción sea condenada al ostracismo.

Celebremos en nuestros hogares el Día Mundial de la Poesía, con un poema, en familia. O asistamos a los cientos, sino miles de eventos, que alrededor del mundo se hacen para celebrar el primero de los lenguajes iluminados.

Y aquí en Maracaibo, en la Plaza La República, concéntrate, únete, convoca a tus hermanos, a leer un poema en voz alta, para que otros te escuchen por siempre; porque lo verdaderamente trascendente está escondido en la posibilidad de transformar lo cotidiano en inmortal.

¿CÓMO PIENSA LA LITERATURA?

“¿Adónde va la literatura? Va hacia sí misma”

M. Blanchot

1

Piensa como un relámpago que no tiene fin. Había una vez un duende que caminaba por una calle empedrada de una ciudad empedrada. Piensa como la paloma que sabe de su muerte en vuelo. Una ciudad de luces radiantes, llena de escándalos, que abre las venas de los dioses, los entierra en cementerios especiales. Piensa como una moneda lanzada en la fuente de los deseos. Entonces, el duende, que en realidad era un gramático loco, se sentó en una plaza empedrada de la ciudad empedrada y empezó a reflexionar. Piensa como una nube que va cambiando de color. Se apretó la cabeza como Charlie Brown, quizá en su mente era Snoopy frente a la máquina de escribir, o Garfield en un lunes cualquiera. Piensa como una estrella reflejada en un charco. Se esforzó por no ser un duende gramático sino por ser El pensador de Rodin, o el Dios de brazo extendido en La creación de Miguel Ángel. Piensa como una palabra tachada en el discurso. Entonces se desplomó sobre aquella historia triste del ratón que vivía en una biblioteca. Piensa como una mujer que aún no sabe que es mujer. Era un ratón pequeño que no sabía leer. Piensa como la tarde en los ojos de buey. Pero el ratón caminaba por las páginas nocturnas de la

biblioteca. *Piensa como una mariposa que se siente cómoda sobre la flor.* Pero un buen día se dio a la tarea de aprender por sí solo, como ratón que era, a traducir esos símbolos a su inventario personal de palabras humanas. *Piensa como el eco de una cueva.* Y empezó por despertarse temprano y pasearse por el salón infantil de la biblioteca donde enseñaban a los niños a leer. *Piensa como la sombra de la luz.* Levantaba sus orejotas de ratón y prestaba mucha atención, escuchaba con cuidado a la maestra que trabajaba con tres niños y así practicaba cada sonido en libros grandes y coloridos, con letras mucho más grandes que él mismo. *Piensa como hombre que se mira al espejo.* Y así fue aprendiendo junto a los niños y pronto pudo leer sus primeras palabras, y más adelante su primera oración, y de esta forma ir practicando día y noche hasta manejar un inventario suficientemente rico para leer un pequeño libro sobre habichuelas que estaba en la mesa infantil. *Piensa como el reloj sin péndulo.* Resulta que Juancito subió tanto y tanto que llegó a la casa de un gigante, así hizo el ratón que desde entonces se llamó a sí mismo Juancito. *Piensa como un bosque movido por el viento.* Juancito entonces llegó a los estantes más altos y empezó a leer día y noche novelas de amor, de terror, de caballeros y damiselas, de duendes, de muchos duendes, de esa manera consiguió la historia de un duende que vivía en Irlanda y comía mucho maíz. *Piensa como si la últi-*

66

ma letra del alfabeto fuera la primera. Pero en Irlanda no había maíz originalmente, entonces este duende emprendió un viaje de miles de kilómetros para conocer Centroamérica de donde verdaderamente proviene el maíz. Piensa como la lluvia cuando se atreve a caer. Los duendes son muy viajeros y conversadores, así que en el trasatlántico donde venía embarcado, este duende, que también llamaremos Juancito, se puso a hablar con un gato; y allí le entró un miedo increíble al ratón, pero siguió leyendo la historia, que contaba que el gato estaba triste porque su gran amor, la Gata Aurora, que lo había dejado solo marchándose a América con sus dueños. *Piensa como un niño antes de nacer.* Se amaban mucho. El Gato, que llamaremos Federico de ahora en adelante, la visitaba en el tejado de su casa italiana, se acariciaban la piel mutuamente, pero un día sus amos, unos americanos sin corazón, decidieron volver a su tierra y llevarse al amor de su vida. *Piensa como grano de arena en el desierto.* El Gato lloró desconsoladamente todo el libro, tanto que sus lágrimas fueron hundiendo el barco y luego llenando el bote salvavidas en que se refugiaron. *Piensa como la tinta hirviendo en los dedos del escritor.* El duende por fin llegó a América, pero se había comprometido en ayudar a Federico a conseguir a su amada ¿Cómo podría, en un continente tan grande, conseguir a una gata que, según Federico, solo hablaba italiano, y

seguro no saldría jamás a las calles?

2

El poema vuela en su forma, que es la forma de dios, y sirve para que quien no conozca a Dios pueda entenderlo, o para entender el poema sin ser el poema diseño del hombre. El poema está hecho a imagen y semejanza del espejo. El poema es un punto de partida para el horizonte. El poema es una manera de entender lo inasible. Una forma, el poema; un puente, que es el poema; un caleidoscopio, el mismo poema. El poema es el camino, la verdad, la vida, la pared con la que chocamos, la pared que atravesamos sin dolores. El poema es un filtro, un verdadero dínamo, el primer péndulo que conoce la patente del mundo, un péndulo que gira, que gira al mismo ritmo que nosotros, que gira al mismo ritmo del planeta. Todo gira, las letras giran, el poema gira para que en su universo cíclico se produzca el caos del arte, el incontrolable poder de la palabra, del imaginador encarnado, del Dios que anda entre nosotros, que camina con las manos en un pasillo que corre por el techo. El dador de luz que hace al poema y el poema que nunca está finalmente escrito, el poema es una obra abierta, el poema es la conciencia inconsciente de la palabra, la palabra que se piensa, se piensa a sí misma y madura en poema, se *apoema* o se *poe-matiza*. Todo en un círculo infinito que gira sobre ese eje: un eje que baila, se acuesta, vue-

la y descansa, un eje mágico que rompe el círculo y lo hace perpetuo círculo perfecto. Y a la vez sobre otro, y otro, otro eje, que jamás terminan de pacificarse, jamás terminan de girar. El poema y la literatura que dentro de él se encuentra, el poema y su sangre —vísceras—; el poema y la literatura, giran, son un giro girador.

3

Piensa como la luna cuando no está en el cielo. Juancito, el duende que ayudaba al gato Federico a buscar a su novia Aurora en el continente americano, había tenido una idea espectacular para conseguir el parade-ro de esta difícil gata que estaría en alguna casa escondida de los rayos solares. *Piensa como un árbol sembrado de cabeza.* Fueron a visitar a un amigo duende americano en Puebla, una ciudad de México, donde este duende, que se llamaba Johncito, se había instalado hace más de doscientos años. *Pien-sa como un metro de asfalto en la carretera.* Johncito era el encargado de enamorar a los jóvenes, se había impuesto esa tarea con el viejo conjuro de los besos que su tía Josephine le había enseñado cuando era un joven duende. *Piensa como una página en blanco en el escritorio de un poeta.* Johncito les dio el talismán de la Isla de Pascua que llevaba a los hombres a conseguir lo que más deseaban. *Piensa como pájaro que va a aprender a volar.* El gato Federico tomó el talismán y en

dos días de caminata incesante llegaron hasta una mansión en Acapulco donde la gata Aurora estaba acostada mirando el mar con los ojos llenos de melancolía. *Piensa como un farol que lucha contra la noche.* Después de haber conseguido lo que quería, el talismán era inútil para el gato Federico, así que se lo dio a Juancito el duende, y este, que verdaderamente no sabía lo que más quería, se sintió atraído por algo que desconocía. *Piensa como una cama de hotel barato.* Algo así, pensaba Juancito el ratón, debía ser la literatura, porque mientras más estaba en sus páginas más quería leer, siempre buscando algo desconocido pero muy deseado. *Piensa como una pirámide redonda.* Así fue como descubrió Juancito el ratón la poesía; buscando y buscando se encontró con esta forma tan extraña de escribir, de pensar; esa forma tan directa de hacerse feliz al leer. *Piensa como una torre siempre vigilante de París.* Después de leer todos los libros que la biblioteca tenía en la sección de poesía, después de bailar sobre las páginas al leer los poemas de Walt Whitman, después de llorar con Nerval y Novalis, después de entender a Péricles y a Tristán Tzara, después de descubrir cuáles eran los versos escritos por Bretón y cuáles los escritos por Philippe Soupault, después de leer el Tao, de leer los poemas Zen de Ryokan, de gozarse con toda la sabiduría poética de los hindúes y árabes, supo que él, un pequeño ratón, también podía escribir poesía. *Piensa*

como un *transatlántico hundido*. Su corazón estaba lleno de sensaciones, ideas, formas, expresiones, un habla que solo un ratón podría tener; y con sus patitas, jamás diseñadas para escribir, empezó a volar sobre papeles con la ayuda de la punta de grafito quebrada de un lápiz. *Piensa como un reloj que solo tiene segundo*. Escribió sus poemas en las páginas blancas que tienen los libros al final; escribía mucho así que pronto empezó a escribir también en las páginas blancas que estaban al comienzo. *Piensa como un rito ancestral*. Pasó años escribiendo, para ser más exactos pasó 18 meses escribiendo, hasta que la muerte lo venció. *Piensa como banco de plaza*. Luego, quizá años más tarde, un tonto hombre se percató que los libros estaban rayados, peor aún, mutilados con palabras, y acusó a los estudiantes de la carrera de letras que visitaban la biblioteca de haber perpetrado ese atentado contra los libros, escribiendo poemas sistemáticamente en todas las hojas de guarda de la inmensa biblioteca; la conclusión fue muy loable, porque ante tan estúpida denuncia, los estudiantes acusados y después los estudiosos de la literatura, consiguieron los poemas de Juancito, y les dieron algún valor, aunque nunca aceptarán que fue un ratón quien los escribió. *Piensa como una familia unida*. Después de eso, el duende, un poco triste por la forma en que actúan los hombres, se levantó de donde estaba sentado, siguió su camino por la ciudad empedrada. *Piensa*

como una botella vacía. Metió su mano en el bolsillo y sacó un talismán, pensó en Juancito, el ratón, que logró conseguir todo lo que quería, se sentía feliz al escribir y esa emoción lo hacía trascender, porque para Juancito el ratón la poesía no era una forma de vanagloria, sino un modo de satisfacción. *Piensa como un planeta palpitante.* Miró la piedra nuevamente, no le encontró sentido a buscar algo que no existe, algo que no ha querido buscar, algo que no le importa verdaderamente, y la arrojó con la increíble fuerza de los duendes hasta el infinito. *Piensa como un dios que va a la iglesia.* Entonces el duende salió de la ciudad empedrada, y fue a buscar el maíz, y vivió por siempre rodeado de esas plantaciones que tanto quería conocer y comer. *Piensa como un libro abandonado en el bus.*

4

La poesía debe ser hecha por todos, mentaba Lautrémont, y se parecía a lo que Eugenio Montejo nos dejó en la boca del pan cada vez que recordamos la paz de su *taller blanco*, que a su vez no difiere mucho del taller blanco que representa la página en blanco. Vemos caer las palabras en la hoja, como imaginamos caer el polvo blanco, el universo de la harina, sobre el mesón en el que gestarán los panes, se gestarán los poemas. También los *colígrafos* sabían que la palabra era el instrumento más filoso del hombre, el

instrumento que transforma, que trasciende la supuesta realidad y se consolida en sí misma. *“La poesía no es verdad ni es mentira, es lo que diga su ritmo”* (Montejo 2007:195)

5

Piensa, porque pensar es una forma de crear, volar, soñar, hacer, decir, generar, procrear, romper, renovar, autenticar, ir a la fuente, conocernos a nosotros mismos, conocer al contrario, gemir, salvar a la humanidad, comprometerse con la trascendencia del idioma, plantar vida, vencer la muerte, leer a otros, navegar en un barco hundido, revolotear en el sexo de otro, extrañarse como a un espejo, viajar al futuro, adelantarse a las tragedias, conocerse y conocernos, aprender telepatía, vivir la literatura.

6

“Y la lengua de los poetas debe ser aprendida en forma directa, precisamente, como el lenguaje de las almas” (Bachelard 200:31).

El lenguaje, entonces, consta del supra-lenguaje de la poesía, un lenguaje que se levanta sobre el sentido habitual de las palabras para coronarlas con el verdadero sentido, con el sentido que el poeta ha elegido para ellas. Por eso Bachelard dice que hay que *“darle al lector de poemas una conciencia de poeta”* (2000:33).

El poema amerita un estado poético en el lector, una especie de Nirvana de la palabra;

la pasión –en términos cristianos– de la literatura. Los griegos, en la concurrencia platónica, temían a la poesía por su poder para desconstruir la realidad y atentár con la estabilidad de la República. Gastón Bachelard insiste que la poesía nace en el universo onírico del poeta, y que conecta su realidad factual con sus sueños a través de la ensoñación. El poema es la evidencia (¿física?) de los sueños, del inconsciente poético y solo quien posea el lenguaje de dicho inconsciente podrá entender la plenitud del poema.

7

Piensa como piensa un palimpsesto: se arrulla en la emoción de no ser, de tener miles de escritos en una sola palabra, de saberse infinito propio-único-frustrado-reutilizado, piensa en la quietud de estar desnudos por ella, en el palimpsesto que se hace realidad, porque no es un panegírico sino la huella de un amanuense ciego que deja sobre el papel la misma caligrafía, sin saber que todas sus profecías son escritas en el imborrable e ilegible papel-único de su vida, el tomo, el pliego mismo que es redibujado hasta el cansancio, el cansancio del poeta, la muerte que es el único cansancio de la literatura. El poema piensa como piensa la literatura pero de un modo más cerrado. La literatura piensa como piensa el palimpsesto, y se acumulan todas las lecturas porque el palimpsesto es la literatura que se escribe siempre en el mismo-úni-

co-diverso idioma de la poesía, que es el lenguaje ejemplar, el que amerita la pasión cristiana para leer, que no tiene fronteras sino horizontes, el lenguaje de la palabra posible, del eco que no terminará jamás de ser eco, del poderoso sentido de la proximidad del hombre, de la fosa del doloroso, donde brota el miedo, el palimpsesto de la muerte y de la vida, el infinito cuerpo de la resurrección eterna, de la escritura perpetua como un hombre sentado junto a un duende y ese con un ratón en el sombrero, y este a su vez con otro duende y un gato y su amada y todos los días en el parque de una ciudad empedrada y la vida que se fuga en la ecuación de los sueños y los sueños que nos comunican el miedo, el miedo a lo que está oculto dentro de nosotros, que no es otra cosa que todo lo que está en los demás, tememos a los otros porque son iguales a nosotros, y nuestras sensaciones que se parten y vuelven a partirse como un cristal que ha estallado por tanta presión, y los días que se anudan en la peripecia eufórica de los sueños. Somos el túnel de la ensoñación que nos muestra el camino, el túnel que está escrito en el idioma de los poetas, en la lengua sagrada que solo expresa lo sublime, en la huella mojada del palimpsesto sobre el papel. El papel fruncido por la hora misma de los deudos. El palimpsesto corona la poesía y la literatura, la sobrescribe finalmente sobre la tinta negra e indeleble. Infinitamente pasará a ser un solo cuerpo un solo cadáver una sala

forma de ser. La literatura no tendrá nombre. Será Borges con su olvido acumulado el que nos dará la razón, la obra se leerá con gusto y todos escribiremos poesía y nunca se terminará de escribirse ningún poema y el diálogo quedará incluso y los colores de las vocales serán importantes para imaginar los colores cuando estos ya no existan. Los poetas no volverán a sus casas, porque tendrán morada eterna en los corazones de los hombres. La palabra reinará en el mundo como el arte reinará en la palabra y todos seremos parte de un mismo discurso, el discurso del poema que es Dios. Y Dios es la literatura disfrazada de esperanza.

8

Definición. Del latín *palimpsestus* y éste del griego *palinsestos*. 1. m. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior. 2. m. Tablilla antigua en la que se podía borrar lo escrito para volver a escribir

AUTOPOEMATICA

*"Había que poner en práctica la ternura
Dejarla río"*

Carlos Ildemar Pérez

PARA UNA POEMÁTICA

"Huyendo cada vez más frente a una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje solo puede conducir a un silencio de la escritura" dirá Roland Barthes, y beberemos de él, como un arroyo, nos ahogaremos en él como un pozo, fabricaremos la conducta de la poesía propia en la idea que él ha aclarado pero que habitaba antes en el alma. Habita la idea antes de ser dilucidada por el crítico. Hay que ser caracol para entender a Lezama. Quizá ser asmático y gordo no baste para ser Lezama. Quizá no baste el puerto cubano, la altura de La Habana, la mancha que lo atormenta como una neblina, sino que haga falta ser tan poeta que la poesía se escriba sobre el poema mismo. Así el poema se divide de la compasión emocional de no entenderse y se rompe, se bifurca, para ser más borgiano, en una parte que lleva a las aguas termales del poema y otra que a la pura contemplación del vapor, el nido del caracol, el dolor de no ser lo suficientemente poeta para leer el poema, ya que Bachelard recuerda, insiste, que habrá que leer como poeta para ser lector de poesía.

Un poema no existe sin un previo ejercicio de complejidad que rebase los bordes mismos de

la sencillez conceptual y lingüística del poema en sí. El poema vulcaniza a los incrédulos y les hace ver una montaña, hermosa y nevada, donde duerme la muerte de una ciudad, de un pueblo. Pienso en el Vesubio. Ahora pienso en el lago Titicaca. En el río Apón, en el río Limón, en el relámpago del Catatumbo, en el Mar del Plata, en el mar Caribe con sus aguas cambiantes. Pienso quizá en la *Agricultura de la zona tórrida*, en esa frase de Bello, *la poesía es el aroma de la literatura*. Pienso en una cerveza helada y en el calor que sofoca, y en la cerveza pasando por mi garganta.

Todo se encuentra en el poeta como centro del universo para confabular el poema. El poema que es forma de deuda y retorno. Gime el poeta la oración precisa. Queda en la mano del poeta, casi tras un dictado, el poema hecho en la huella de sus dedos. Huella el poema en la vida del poeta. Así, en el crecimiento de la planta no hay más silencio que el de su tronco. Paciente e insensato, el viento trae a la planta el cuerpo de las otras especies, el rumor, el azogue, el poema mismo en transparencia generada.

Concebimos la infancia como la construcción de un poema y el inicio de la escritura como un viaje que tendrá fecha de finalización pero no de caducidad. Volvemos al caracol de Lezama, para vernos envueltos en la lentitud espiral del universo que llevará, a paso de marullo, el cuerpo todopoderoso, reflexivo, indetenible, en boga continua por

la obra, el poema mismo que se genera en la misma palabra, que se repite en el mismo cuerpo, para formarse como un tronco silencioso, en bosque, en escándalo de voces y ramas.

La punta misma de la palabra vendrá a mostrar el epicentro de este entender. Se mostrará la tabla podrida del hueso abierto de la herida sangrante. El rito mismo de caerse en la sombra del mismo árbol que somos. Para aprender la profundidad intuitiva del poema siéndose así doble poema, bloque sobre bloque, deudo de espejo. Un ejercicio peligroso por laberíntico. Lúdico por duplicante. Intensivo por poético. Así, la poemática será la resolución inconclusa de la palabra poema en la forma misma del hallazgo no encontrado y de la intención creadora, en desuso, de la razón. Poemática como duro juego de ruidos atados a la prisa del duelo. Poemática como mapa de pérdida segura. Poemática como figura trópica del ser, en su más ontológica crisis de definición. Poemática disuasiva, que al lector desapercibido parecerá *poemancia* o *poetética*, y al lingüista, *poefática*; pero poemática en sí, que problematiza el poema, en busca del mismo poema.

DEL POEMARIO *LEASING DE LA VIDA* (2008) [1]

Como ustedes sabrán, **leasing**[2] es un préstamo que hizo el castellano del inglés para hablar de un documento que expresa las intenciones de adquirir algo, aún sin conocerlo. Es el propio paquete chileno. Este poemario, de 55 poemas, está dividido en tres partes, a saber: Poemalentos, Trans-formas y Estadía Épica. Verdaderamente todos con una búsqueda de lenguaje que no llega a cuajar. Quizá en las dos series de poemas que presento ahora, se encuentran los mejores ejemplos de lenguaje más o menos madurado pero, puesto en contraposiciones a los poemas de este poemario iniciático, es verdaderamente dispar. Aquí los poemas, de este poemario olvidado, uno de mis primeros intentos de escritura [3].

I [4]

Habrás
alguien que me lea en un planeta triste
a
cinco
mil
años
terricolas
de
distancia

II [5]

entonces
sabré que la muerte no es para siempre
solo
es una emoción
fúnebre
de
lo inevitable

III [6]

y los girasoles alumbraran mi féretro ficticio
inexistente como yo
como
la propiedad intelectual
o
la fortuna de Walt Disney

IV [7]

seré
como una hecatombe
resignada
por los tiempos
que viví

V [8]

un epíteto
de un
famoso
libro
de auto ayudas

VI [9]

y allí moriré
en la página copretérta

en el banquillo ingente [10]

en este poema ilegible [11]

1 [12]

nunca consigo trabajo de poeta

así que

he de montar mi propia empresa [13]

2 [14]

venderé poemas al mayor y al detal
como un delta de ecuaciones bachelardia-
nas [15]

la poética del nido del cuco [16]

o

de Popy cepillándose los dientes [17]

3

venderé poesía de autoayuda [18]

poemas retrato [19]

y poemas personalizados

todo con mi

sinistra

firma de fondo [20]

4 [21]

señora

cuelgue mi poema en su sala

a las viejas salesianas le parecerá innovador

su marido lo mirará por muchos ángulos

explicando la plástica del lenguaje [22]

5 [23]

señor
le escribo un poema horario
una conjura grosera
un Dadá triste
y sin embargo burlón

6 [24]

señorita
la enamoro a poemazos
no me tendrá que pagar
apenas
regáleme un broche
un prendedor
o la ropa íntima de su virginidad [25]
regáleme
algo suave que me sirva de inspiración
materia prima
o
como lo quiera usted llamar

7 [26]

señor policía
¿acepta sobornos?
Déjeme prepararle un poema *por no gráfico* [27]
para su soledad
cortesía de la casa [28]
no se vaya usted a asustar.
De verdad que no lo engaño
vendo poemas y nada más [29]

8 [30]

quién lo iba a decir
preso
con brutalidad policial
y la gente allá afuera
sin poemas que comprar.

_____ Notas _____

[1] Este el tercer poemario que escribí en la búsqueda del oficio. El primero, terrible. El segundo, más cerca de las lecturas y de la literatura, también era deforme. Este es el primer intento "intencionado" de ser poeta.

[2] No había razón para buscar una palabra más castiza. Creo que el sonido de la palabra *leasing* aún me seduce. A demás, hace al poemario un objeto interesante, aunque sea superficialmente. ("*La lengua de los poemas debe ser aprendida en forma directa, precisamente como el lenguaje de las almas*" (Bachelard 2000:31), entonces todo lo que no se capte directamente del poema, será superficial y falto de poesía).

[3] Estos poemas pertenecen a la primera parte, llamada *Poemalentos*, que tenía la intención de escribir poemas que diesen la motivación al lector de leerlos lentamente, ya que yo me acusaba a mí mismo de escribir poemas de lectura casi atropellada. Los únicos poemas que lograron este objetivo, según creo, son estos. Me sostengo (posteriormente) en Enrique Arénales: "*El poeta y la poesía prueban (saborean, ensayan, intentan) y sobre esa carencia, ese despojo, esa nulidad, esa nadería, construyen universos por cuyas hendiduras se muestra la alteración, la otredad de lo real*" (2008:207).

[4] Quizá de risa, pensar en la conciencia del lector,
86

eso mismo es lo que dice el poema y todos los poemas de esta serie. Algo así podemos sacar de Bloom cuando dice: “*siempre se leerá contra el reloj*” (2000:23), y la existencia misma del poema depende de esa temporalidad. Ahora el poema habla de la inmortalidad del poema a través del poema.

[5] Pero la muerte existe y el poema no se escapa de ello, con tan solo 18 años asume la muerte en su magnitud, agarrándose del salvavidas del poema. También el hecho de convertir la muerte en una simple emoción le da valor al poema en términos filosóficos: ¿Qué diría Søren de esto?

[6] Un poco de lucha ideológica, quizá de chiste ideológico. Tal vez haya algo de momificación.

[7] Más pensativo, quizá este poema es innecesario.

[8] Aquí me gozo en decir que la desgracia no tiene límites.

[9] Para ser el último poema quizá le falta fuerza. Tal vez una intención narrativa de dejar “un final abierto” cosa que en poesía es imprecisión.

[10] *El banquillo ingente* me parece una imagen que no corresponde con el poema, pero habrá que ver la sensación que termina produciendo.

[11] ¿Metapoema? No creo, solo una pose de aprendiz de poeta: no tenía conciencia del poema dentro del poema, ni del palimpsesto, mucho menos de la metapoética o de los poemas intertextuales. Quizá me faltaba leer a Roberto Bolaño, para no escribir esto.

[12] Estos poemas que comienzan juegan con una rima extraña. Precisamente es un juego: el poema-objeto-mercancía que potencia el poeta en la ironía. ¿Qué pasa con el oficio en esta falta de seriedad que nos adelanta el poema? Aquí cabe una pregunta

para el lector de estos poemas, que se puede sustentar en las ideas que desarrolla Massimo Cacciari en un estudio llamado *"De Hegel a Duchamp"*: *"La sátira no ríe, juzga. La ironía no ríe, disuelve. Cómica, en cambio, es la situación misma, esa red irreductible de máscaras y de roles que debe continuamente fingir, el sentido etimológico del término, es dar forma, inventar proyectos y fines, que sin cesar naufragan y sin cesar resurgen"* (2000:153).

[13] ¿Cuál es la empresa real del poeta? Aunque para Sartre la poesía no era el verdadero compromiso literario (*"Según Sartre, la poesía como arte no puede comprometerse"* (Vargas 2007:37), creo que los poetas tiene un forma de compromiso con el lenguaje que se hace más trascendente que el simple compromiso político.

[14] Soy comerciante desde temprana edad. A mis doce años tuve mi primer trabajo: limpiaba baños en la Vereda del Lago. No cobraba mucho. Pero luego empecé a trabajar con mi papá en su kiosco de chucherías, y allí, tuve mi primer negocio. Alquilaba una tarjeta para un teléfono tarjetero. Entonces, no es extraño que como poeta también quiera vender.

[15] Indudablemente, el agua que corre por un delta es Bachelardeana. Cuando escribí este poema, ya había leído *"La poética del espacio"* de Gastón. Y había quedado maravillado, por supuesto, con su habilidad para configurar una especie de igualdad textual donde hacía metáfora de la idea.

[16] Bueno, aquí una referencia cinematográfica. La famosa película que le mereció el Oscar a Jack Nicholson. Esto de la poética juega con el propio Bachelard y con la idea de la locura cuerda que nos ofrece la

película.

[17] Y por último, la sorna del poema, incluyendo a Popy, quien con su canción de cepillarse los dientes, estuvo jodiéndome todas las mañanas de mi vida escolar. Siempre he odiado el sabor a menta de la pasta dental Colgate.

[18] Es lo más vendido. Recuerdo haber leído "*Dios vuelve en una Harley Davidson*" de Joan Brady, cuando tenía 14 años. Me fue completamente inútil. A esa edad no tenía problemas. Quizá ahora me sería igual de inútil, porque a mis 26 tengo muchas soluciones.

[19] Los artistas plásticos juegan con el color y el lienzo. Pueden hacer un retrato de un hombre que va pasando (no creo que sea tan fácil) y venderlo. Es el pintor una forma de alabar el ego del comprador. El escritor está en otra parte, alabándose quizá a sí mismo. Es tal vez la relación del espero, la sombra, la imagen del hombre, la búsqueda del origen mismo (Cacciari 2000:76-76) lo que hace al hombre una presa fácil ante el señuelo de la pintura.

[20] Para colmo, el pintor firma cada uno de sus cuadros. Nosotros, los escritores, no podemos ponernos a dedicar cada página del poemario.

[21] En este poema hablamos algo parecido. Quizá motivado por una idea que tengo desde hace tiempo. Quiero hacer una exposición de mis poemas en una galería de arte. Que la gente vaya y se ponga a leerlos en grandes formatos. Con catálogo y todo. Dice Nicanor Parra que sus antecesores "*Fueron unos reverendos poetas burgueses*", y quizá la idea de exponer poemas sea la idea más burguesa que he tenido. Aunque *Bajar del Olimpo* tampoco es un acto de poesía revolucionaria.

[22] Verdaderamente, hay una plástica en lenguaje. Así como Barthes fundamenta una erótica, también hay que ver la dimensión estética del lenguaje consumado en su orden sintáctico, y hasta en las yuxtaposiciones. Por ejemplo pongo los trabajos plásticos que realiza la profesora Neydalid Molero, donde usa el contenido semántico y hasta supra-semántico, para resemantizar el texto en expresión plástica. Recuerdo el cuadro que tiene en su cocina. Es un fragmento de Rayuela, de Cortázar, escrito con grafito, sobre la imagen oscura de una parte del cuerpo.

[23] Dice el poeta tachirense Pablo Mora: *"El poema no se «produce», no es un objeto de consumo. El poema se crea. Sí es una creación porque toma lo que hay y de ello hace algo que no hay."* (2005:107) ¿Debería decir el poema: *le creo un poema horario*? Ciertamente, rompe entonces este poema con la idea de Mora: el poema es un objeto de consumo, en su contenido textual, en lo que dice; pero al mismo tiempo reafirmo a Mora, demostrando que solo la ficción le da el toque "cómico", que permite identificar al poema como una creación artística.

[24] Ese poema dice otras cosas. Quizá el mismo tono que publica del poema "Mujeres" de Nicanor Parra (1972:145-146). O más cerca a la lisonja del mentado *Pregonero*, de Rafael Rincón González (como desearía hacerle un pie de página al pie de página para decir que Luis Guillermo Hernández detestaba a Rafael Rincón González, porque según Luis Guillermo ese señor ya se había ganado todas las condecoraciones de la ciudad por una simple canción. Decía eso respirando por la herida, ya que es evidente que la contribución de Luis Guillermo Hernández a la zulianidad

es mucho más sólida que: *Va cantando el pregonero, vendiendo su mercancía...*)

[25] Cuando tú eres virgen crees que todo el mundo es virgen.

[26] Este poema quizá es el más gracioso y el más parecido a Venezuela.

[27] Siempre me ha gusto este verso por esta desconstrucción de la palabra pornográfico, que la hace parecer lo que quiero que parezca. Logré lo que quería. Quizá otro poeta ya lo había hecho, pero aún no lo he leído. Cuando lea esta división, dejare de estar orgulloso de mi poema.

[28] La "cortesía de la casa" siempre tiene un tono de burdel que no puedo quitarme de la cabeza. Aunque la casa para Bachelard tiene otras connotaciones, sé que hay algo de burdel en todas las casa viejas. Algo así como si esta hoguera acumulada, ese refugio constante, sea el mismo de unas piernas compradas.

[29] Debe ser muy extraño conseguir en plena calle un puesto de poemas. Si yo fuera policía también me llevaría preso.

[30] Un final muy obvio, y no por ello menos enternecedor. Y me voy a robar unas palabras que Enrique Arenas escribió sobre Lydda Franco Farías, para explicar un poco el mecanismo de estos poemas: "*De la página blanca al desparpajo, de la existencia en el límite al dislate, al traspié, y de la parodia de su propio discurso y el de los otros al enigma y la oscilación ontológica de la máscara y de su propio espacio escritural*" (2008:200). Humildemente podría usar esas palabras, claro, sin haber leído a Lydda en el tiempo en que escribí estos poemas.

¿CUÁL ES LA SITUACIÓN DE LA LITERATURA VENEZOLANA ACTUAL?

Palabras leídas en el Debate sobre la situación actual de la literatura venezolana "hablan las nuevas voces". En el marco de la IV Jornada de Creación Literaria "Las Formas del Fuego" de la Universidad de Los Andes. Mayo 2009

Si un peatón cualquiera me detuviera en mis habituales tránsitos urbanos para preguntarme, con mirada inquisidora y una obstinada sed de respuesta: ¿Cuál es la situación de la literatura venezolana actual? Podría fácilmente elegir entre dos reacciones.

Primera: saldría corriendo lo más rápido posible, porque la muerte me espera al cruzar la calle, o un avión me va a caer en la cabeza, o un grupo de terroristas islámicos quiere bombardear la ciudad, o algún malvado individuo, de la calaña de los hechiceros como Frestón, ha liberado un maleficio sobre los ciudadanos felices y despreocupados, para que atiendan el inusitado caso de una literatura que se desvanece en la elocuente edición de libros, y la maravillosa palabrería de periódicos sin sabor, que critican hasta más no poder los defectos de un sistema, pero sin acertar en el blanco. Todo ello envuelto en un nervosismo apocalíptico, levantado los brazos y gritando a todo pulmón: *de la noche venimos y hacia la noche vamos*, mientras mi cabeza realizase millones de piruetas para estar atento del posible derrumbe de un ras-

cacielos o de alguna ancianita asesina que quisiese clavarme su puntiagudo paraguas en el costado.

Sí, definitivamente la primera de mi reacciones sería una experiencia paranoica, una huida grave y letal del problema que aflige a los intelectuales, es decir, que no aflige a nadie, que vale menos que un libro de *El Perro y la Rana*, o importa tanto como la colección de cuentos eróticos de Boris Izaguirre; en pocas palabras un problema que visitamos por masoquismo, un problema que compramos porque, para no tener nada, es mejor tener un problema.

La **SEGUNDA**: también sería una huida, pero más política, más *adeca*, más socialista, más de lo que sea, lo importante es convencer a la persona de que todo está muy bien, con el menor número de razones posibles, con todos los ejemplos vagos que se atravesasen por tu mente, con esas palabras en francés que sabemos utilizar muy bien para hacer que la gente pierda el interés en nuestra plática o simplemente huyan por la derecha, o por la izquierda, ambas son aceptables en este caso.

Pero la segunda reacción no termina allí, es un efecto dominó inevitable que te obliga a sentarte en un banco de la plaza, en la misma acera donde fuiste interpelado, en la silla cómoda de un cibercafé o en el inodoro más cercano para concentrarte, para buscar

en lo más profundo de tu ser, una respuesta franca y lógica de lo que está sucediendo. Y no me refiero a los niños que mueren en Irak, ni a todos lo que matará el estado de Israel la próxima semana, y mucho menos a esa mujer secuestrada, o ese hombre que están atracado ahora en el centro; no, no es esa la situación a la que me refiero; hablo de una literatura que descansa en la cuerda floja, un monumento histórico que levantaron consabidos sabiondos sabios de nuestras letras, esa legión de hombres ilustres que nunca pasaron hambre, y si la pasaron prefieren olvidarse de ella: ellos, Don Mariano Picón, Don Arturo Us- lar, Don Pedro Díaz Seijas, y los otros de la camada que bien llevan el título de padres de la Historia de la Literatura Venezolana.

A ellos, y su pacata visión, le debemos amigos míos lo que hoy llamamos literatura venezolana. Y óigase que los admiro a todos, pero como pichón de ensayista que soy, no me aguanto tanto olvido, no soporto tanto centralismo, tanta literatura caraqueña en lo debería ser un compás abierto de maravillas nacionales.

Una verdadera literatura nacional construida sin recelos, sin miedo a decir que en las "provincias" la modernidad llegó primero, que el hallazgo de la literatura tocó a hombres más sensibles, ¿o acaso se es más poeta por vivir en Caracas?, ¿debes recibir un premio en Francia para que se den cuenta que en Maracaibo se escribe?, ¿o en Tucupita?

Basta de la historia literatura nacional misógina, xenófoba, machista, y por supuesto centralista. Basta de literaturas regionales que son expresiones de un centralismo chiquito. Basta de todo ello y de más. Y perdonen si parezco malcriado, lo que pasa es que hablar de la promisorio literatura venezolana, es igual de decir lo que somos. Describirse a uno mismo y lo uno significa. Hablar de lo que quieres enmendar, de los fulanos triunfos que no te parecen más que adulaciones elocuentes, de las barreras que se impone este sistema. De lo injusto de la categoría: Venezolano, o el cataclismo categórico: Nacional. Señores, hablar de la literatura venezolana actual, o aun más difícil, hablar de la literatura venezolana que se está gestando, esa que pide y construye sus nuevos paradigmas, es un imposible, ya que todo lo esa literatura significa no se ha publicado; ya que lo actual es igual que lo pasado, y que las rupturas de este tiempo no se han dado por la comodidad de los presentes, y lo que es aún peor, la flojera de los ausentes.

Hablar de una literatura venezolana en gestación, es hablar de una utopía, y estas últimas sólo se pueden describir desde la pasionalidad de su inventor, desde lo más profundo del cuerpo que la hace suya, el cuerpo que le suma esperanzas y la hace brillar. Si queremos hablar de la literatura venezolana que se está construyendo, déjenme hablar de la que estoy construyendo yo, que no es muy diferente

a la de mis compañeros en esta mesa, ni a la que quisieron construir los jóvenes poetas del Grupo Apocalipsis, o la que se inició con la revista Sardio, o la que tendió carne podrida con poemas comprometidos desde el Techo de la Ballena; déjenme hablar de esta literatura, que nuestro profeta (o mi profeta particular) Tristan Tzara, nos dejó, cual Centurias en la desconstrucción dadaísta del arte, para que nosotros tomásemos lo que quisiéramos, como recortes de prensa tirados, y armásemos con ellos el poema más propio, más íntimo, único e irrepetible.

Señores, hablemos de una literatura venezolana que necesita nuevos críticos, gente que se atreva a afirmar, que no tema gastar sus ideas, que piense como ejercicio y actúe como poeta. Necesitamos críticos e historiadores que reorganicen las bases de nuestra literatura, que le den forma a este monstruo de mil cabezas y nos dejen apreciar, sistemáticamente o al alzar, la voz más clamorosa de nuestras necesidades.

Hallaremos madre, padre, hijos y familias enteras en este cementerio. Observemos un momento a la narrativa venezolana de padres y abuelos autóctonos. Miremos nuestras manos, apretémoslas hasta que en medio nazca una flor, pero no una orquídea, o una hoja de araguaney; ojala nazca una matica de trinitarias, o alguna planta que pertenezca a nuestro paisaje común. La literatura nacional debe convertirse en el reflejo de nosotros

mismos.

Debemos innovar en conceptos, en formas, en estigmas. Pero no buscando la *Originalidad*, porque ésta se extinguió con el pájaro Dodo; ya que la originalidad, tal y como le pasará al Derecho de Autor en unos cuantos años, fue desplazada por algo más sustancioso y poético, por la autenticidad. Pronto sólo quedarán en la tierra las huellas digitales, la forma de comerse las uñas y la autenticidad poética, para definir al hombre.

Somos tantos, y hacemos tanto mal, que importa poco si te llamas igual que otro, o si tienes un doble exacto en Singapur. Lo importante es cuan verdaderamente auténtico seas en tus actos y tu palabra. Lo peor del caso, es que la literatura venezolana aún no es auténtica. Le pertenece a otras necesidades glamorosas, a las razones del prestigio, a una meta editorial, o a los impuestos que se impongan sobre el libro.

El poema se relaja en un purismo soso; al joven le gusta la palabra mierda; a si como a los traductores de Bukowski le fascina la palabra coño o jolines. Y poco a poco vamos dejando lo que de verdad nos debe interesar. ¿Qué es? No sé, a mi me interesa la sensación urbana, pero no la caraqueña, aunque me guste mucho Caracas, sino la de mi Maracaibo, la de esta Mérida ciudad libro, la de esas plantas, me interesa lo Montejo que descansa en estos paisajes. Me interesa lo Adriano González que huye en la vejez, o que flota en

el lago, me llama hasta la puerta y el camino lo Luis Alberto Crespo que pueda habitar en el llano. Me reclama el yo presente, el poeta interior, el ser amarrado a este barro; me reclama que mire quién soy, y qué llevo dentro; que descifre mi identidad, y por consecuencia lo auténtico de mis pasos.

Para crear una literatura nacional hay que marcar el punto de ruptura entre los derroteros de los setenta y ochenta, y sembrar el cincel en el piso, abrir la grieta que separe los intereses expresivos del poeta, aunque estos al final, como todos los esfuerzos de la humanidad, se conviertan en continuidad de procesos, en ruptura de rupturas, en banderas iguales enarboladas en astas diferentes.

Sea como sea: la reacción que sea, si alguien me detuviera en mis habituales tránsitos urbanos para preguntarme, con mirada inquisidora y una obstinada sed de respuesta: *¿Cuál es la situación de la literatura venezolana actual?* Yo lo miraría con fijeza extraña, buscaría algún razón de locura en entre sus ojos. Y luego le respondería, como una respuesta genérica para todos los problemas del país: *Estamos jodidos, pero hasta que decidamos dejar de estarlo.*

APROXIMACIONES A LOS HALLAZGOS APOCALÍPTICOS DE HESNOR RIVERA

A MODO DE PRESENTACIÓN

*“Nada es más esencial para una sociedad
que la clasificación de sus lenguajes.
Cambiar esa clasificación, desplazar la palabra,
es hacer una revolución”*

Roland Barthes

La crítica literaria del nuevo milenio en Venezuela tiene el reto de enmendar las injusticias centralistas, los vedamientos políticos y la discriminación cometidas, reconstruyendo las categorías de la literatura venezolana y literaturas regionales, desde un estudio sesudo y bien documentado del extenso inventario de autores que han visto luz en el clima de desamparo y oscuridad que implica el oficio de escritor en la mal llamada provincia.

Entre los despojados se encuentra un grupo literario de trascendencia nacional que, apagado por los fuegos fatuos de las vanguardias capitalinas, ha caído en el más violento de los olvidos: las escuelas de letras del país apenas si lo conocen, los críticos y hacedores de historias literarias de Venezuela cuando mucho le dedican breves líneas, regularmente pobladas de indeterminaciones. Tal vez sea un problema curricular en el caso universitario, pero no hay manera de justificar las oscuras voluntades que ocultan la trascendencia de los creadores del grupo Apocalipsis.

Los integrantes de Apocalipsis guardan un

nombre en la literatura nacional, aunque sus creaciones sean desplazadas por asuntos políticos, algunas veces personalísimos e inconfesables. Este grupo nació en septiembre de 1955, conformado por Hesnor Rivera, César David Rincón, Ignacio de la Cruz, Néstor Leal, Miyó Vestriani, Atilio Storey Richardson, Laurencio Sánchez Palomares, Régulo Villegas, Francisco Hung, Homero Montes y Rafael Ulacio Sandoval. Todos ellos clave de un estigma que Maracaibo y Venezuela llevan auestas. Hombres como Ignacio de la Cruz, gran periodista de nuestra región; o como Néstor Leal, quien después de disuelto el grupo se convirtió en uno de los críticos literarios más importantes del país, y aunado a eso en mentor de publicaciones como la revista *Respuesta*. También Miyó Vestriani —más allá de lo sucedido en Maracaibo en el año cincuenta y cinco— se convirtió en una representativa poeta de la literatura nacional, y no por ello menos olvidada que el resto de los miembros del grupo Apocalipsis.

Pero hay un trío que podríamos decir que sí tomó en serio su participación en Apocalipsis, tres poetas que apostaron a una estética apocalíptica: Hesnor Rivera, César David Rincón y Atilio Storey Richardson. Esta parte del grupo se propuso, quizá inconscientemente, reconstruir el imaginario poético de Maracaibo que, desgastado por los ultrajes de Udón Pérez y sus seguidores, padecía de lugar común y esencia retrógrada.

Este propósito se hace evidente en la obra de Hesnor Rivera, quien, sin detenerse a pensarlo, renueva con su moderno lenguaje la paisajística zuliana, convirtiéndola en un patrimonio universal, en un hecho creativo de trascendencia.

*Un lago en cuya superficie roja
bailan las cabezas reblandecidas de naranjas
abandonadas por los navegantes borrachos.
La luna nueva siempre.
Banderas en las mezquitas del mercado.
Sobre los olores del pescado
que retienen al noctámbulo amoroso.
Falta un gallo.
(Rivera, 1993:12)*

Este breve ensayo pretende reflexionar un poco sobre la paisajística de Hesnor, y los hallazgos del grupo Apocalipsis, intentado contribuir así al rescate y estudio de creadores venezolanos que han sido despojados por la insólita visión centralista que aún rige algunas mentes del quehacer cultural de nuestro país.

EL LUGAR QUE PODEMOS IDENTIFICAR

*“Existe algo que nos cautiva,
nos fascina o nos asombra.
Casi podría decirse que la esperanza
se activa con una fuerza
que la hace digna de convertirse en realidad”*

Carlos Aguilar Sánchez

La experiencia de encontrarse en la literatura es un robo y un hallazgo. Perdemos y ganamos con la sutil insinuación de la locación. Perdemos el derecho de una recreación libre porque estamos atados a los referentes concretos que podamos tener, aunque también es cierto que todos los ejercicios de la imaginación están atados a referentes concretos, y el límite de nuestra capacidad imaginativa es el propio límite de nuestro conocimiento real, lo sustancial, lo concreto que poseemos en nuestro inventario de ideas y conceptos; así lo deja entrever Massimo Cacciari en su ensayo llamado *El espejo de Platón*: “Si el ojo es espejo, entonces debemos admitir que no podemos conocer más que lo que aparece en la superficie del espejo...” (Cacciari, 2000:63). Entonces podríamos hablar de lo diáfano del reflejo: un poeta, entendiendo la afirmación de Cacciari como una metáfora de la creación, es capaz de proyectar su visión del mundo, su mundo de ficción, a través de su propio y único espejo —cristal al que tenemos acceso por medio de la lectura; podríamos decir que el poeta nos permite

reflejarnos en su espejo—, y esta capacidad podría medirse en entendimiento. Un espejo empañado nos deforma al igual que lo hace un espejo ondulado o un espejo de vidrios de aumento. Cada uno de esos espejos podría ser un poeta con su realidad bajo el brazo; con ese ahínco personal y melancólico que conforma su poesía. También es tautológico decir que cuando nos miramos en espejo limpio y sin deformaciones podemos ver la somera realidad: la triste fealdad de nuestros rostros, las miserias de nuestras relaciones humanas, nuestro ceño y su frigidez. Conocemos suficientemente el fenómeno del espejo para saber la sensación de hallarse frente a un espejo sucio o roto, y después de un breve examen encontrar un reflejo correcto y nítido de la realidad, sobre el cual nos afincamos para conseguir nuestro rostro o alcanzar cualquiera que sea nuestro objetivo con el reflejo. Allí, en esa experiencia de hallazgo, en ese banco de tierra firme que nos produce nuestro claro reflejo, podemos reconocer la ganancia de esa sutil insinuación de la locación.

*El puente roto por las tardes vuela
sobre la ciudad envuelta en llanto
porque no puede despedir su pasado.
Vuela y se transforma en nave
y el testigo o fantasma navegante
que bajo el fuego de la noche
sobre el césped de llameante negrura
clava sus pezuñas de máquina*

de descubrir tormentas y tesoros.

(Rivera, 1993:103)

El lenguaje poético le permite a Hesnor Rivera jugar con las imágenes de una ciudad que poco a poco se transforma en poema. El poder del poeta se transfuga en el hecho consciente de conocer los puntos mágicos de la ciudad, de saber apreciar sus crepúsculos y brindárselos a su lector que, emparentado con todos los sentimientos del poeta, se conmueve con la sonora reminiscencia de la poesía. En el poemario *Las ciudades nativas* publicado en 1976, Hesnor enarbola la potente versión de la ciudad que construye a punto de costuras lentas y luminosas, una versión construida con la pureza de la contemplación. Porque el espejo que Hesnor Rivera nos presta a través de su pensamiento poético es un reconstruir de versiones de la ciudad, del mercado, de los campos, de sus hombres, de su transparencia.

*Mis antepasados los marinos
cambiaron sus barcos por cabalgaduras
para entrar en el reino de la tierra
—los cambiaron por espejos y adornos
para ver aparecer el santo
de sus islas en el tiempo perdidas.
Mis antepasados se nutrían
de la gracia que hace florecer en la arena
la llama vegetal de los peces.
En una balsa de maderos sagrados*

*que podía mantener su equilibrio
sobre las patas traseras
llegaron ellos y basta.*
(Rivera, 1993:47)

El fragmento de poema anterior pertenece al libro *Superficie del enigma* (1968), se titula "Maracaibo", y pertenece a un subtítulo del libro que bien parece una propuesta de creación experimental, es como un objetivo, como el propósito central, vivo y enunciado: "Manual geográfico de la muerte según la memoria y el tiempo". En ese libro hay un reconstruir intenso, un reconstruir específico: el de la historia. La búsqueda del origen es uno de los motivos elementales de la reflexión poética, y allí no se encuentra precisamente el mayor valor de este libro. Hesnor parte de un nacimiento individual pero colectivo. Y aun en la pretensión colectiva hay minimalismos. Hesnor busca el origen de su poesía. Su poesía que no es otra cosa que un reflejo impulsivo y a la vez sereno de la ciudad, del paisaje de ciudad —su ciudad es todas las ciudades, todos los parajes tropicales; tal vez entendió eso en su contacto con los surrealistas. Reconstruir la historia para conseguir el origen de sus intenciones. "Es fácil regresar al origen" (Rivera, 1993:47).

El lugar que podemos identificar es un atributo poderoso de la poesía de Hesnor. Para sus poemas ese anclaje viene a ser una partitura plástica de lo cotidiano.

LAS MUJERES Y EL PAISAJE COTIDIANO

"Sé que existes. Y un día serás tú, Silvia
—nada más que tu mirada mágica
quien logre abrillantar la arena dolorosa que me
hago"

Hesnor Rivera

Entra la mujer al escenario y los poetas se ponen de pie. Más de una vez hemos imaginado las escenas de un poema: el poder de la recreación. Nos pasa con toda la literatura. Es un ejercicio imaginativo rico en haberes de vida. Pero esa imaginación, limitada por la realidad, puede repetirse en un acto infinito de generación y regeneración. Los filósofos fenomenológicos como Gaston Bachelard intentan conseguir una metafísica del hecho poético a través del estudio del *surgir de la imagen*, por ello se pregunta: "¿Cómo ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede ejercer acción —sin preparación alguna— sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común, a todos los prudentes pensamientos, complacidos en su inmovilidad?" (Bachelard, 1983:10).

La poétique de l'espace (1957) es un manifiesto vivo para el estudio de la imagen en sí; la búsqueda de sus devenires. En Hesnor Rivera hay una poética del espacio citadino, de esa ciudad que él consumió con su his-

toria. Puede ser conveniente recordar que para los años cincuenta, cuando Hesnor se descubre poeta, y en su período de publicación más productivo (1963-1982), Maracaibo no tenía más de medio millón de habitantes. Era una ciudad tranquila, podría decirse. Uno que otro peludo escritor. Uno que otro fariseo medio político. Ya que las generaciones de la literatura zuliana han estado signadas por largas brechas temporales de aparición, que puede a veces poner en duda hasta el término generación. Los escritores —y entendemos a éstos bajo el precepto de Roland Barthes: “Quererse escritor no es pretensión de status, sino una intención de ser”—, esos seres que han querido nutrir al mundo de visiones diferentes, se han topado con muchas disyuntivas en nuestra ciudad. Alberto Áñez Medina y Douglas Gutiérrez Ludovic, los integrantes del Maracuchismo-Leninismo, lograron conceptualizar la ciudad desde su paradójica visión de mundo; a la defensa de lo propio, de los inventarios lingüísticos de la región. Sale de los labios de alguno de ellos la expresión: *Maracaibo es una ciudad para amarse y odiarse*. Así como Alberto Áñez Medina se pregunta: “¿Por qué hablamos tanto? ¿Por qué la realidad la volvemos pura palabra? ¿Por qué fusionamos anécdota y poesía?” (Áñez Medina, 1992:17).

Asimismo, la poética del espacio en Maracaibo ha fluctuado a través de los poetas. Todos persiguen la verdad de su encanto. En Hes-

nor el paisaje es una herramienta cotidiana. El paisaje es el cotidiano sufrir y disfrute. Entonces los hombres se transfiguran en poema, en habitante de espacios poetizados. Esa transformación se traduce en Hesnor como *fantasmas*. Es recurrente que lo cotidiano sea realizado por fantasmas. Solo los espectros se abandonan a la monótona realidad de la ciudad. Y quien cae en ese vicio es víctima de una metamorfosis. En el siguiente fragmento del poema "De los fantasmas moribundos" (*Persistencia del desvelo*, 1976) podemos ver algún ejemplo de cómo el poeta enfrenta lo inevitable:

¿De qué nos ha servido entonces
la pasión de andar siendo sin descanso
mortales para satisfacer la progresión
geométrica de la necesidad de ser joven?
¿De qué nos han valido los comienzos
contradictorios divergentes bellos
como el vacío alrededor del caos
emprendidos a un tiempo para iluminar
los soles de todas las edades?
Envejecemos —en verdad eso es todo.
Nos miramos a nosotros mismos
como nos ve con compasión la muerte
sentados a la puerta de una casa
menos distante cuando más ajena
que desaparece y aparece de pronto
para desconocernos como al mismo
mendigo que la visita a diario...

He allí un diálogo. El diálogo perenne que Hesnor Rivera mantiene. Una confrontación de pareja. Un rito de confesión. Hesnor le confiesa todo a su sombra, a ella, a su conciencia. Le habla en voz alta. El poeta le refriega en el rostro sus verdades. La mujer de los poemas de Hesnor: esa contraparte del poema que no responde o más bien, porque siempre sucede, calla hasta tener una respuesta. Sus palabras no son de soliloquio. Los poemas de Hesnor son un debate vivo de fantasías, un retratar constante de ideas y sensaciones. Víctor Bravo escribe en su libro *El señor de los tristes y otros ensayos* una frase de I. A. Richard: “No importa lo que el poema dice sino lo que es” (Bravo 2007:97). Y los poemas de Hesnor son, partiendo de la subjetividad propia del lector, una conversación constante con una mujer, sea símbolo de la amada o de la madre; una mujer o varias mujeres, todas símbolo de nacimiento, origen y regeneración, la reconstrucción del recuerdo y de lo pasado.

*Seguramente ya dejaste lejos
la encrucijada que te reclamaba
con sus cuatro brazos –con sus cuatro
estaciones por principio enemigas.*

...

*Poco antes del encuentro de tu nombre
anduvo como una sed de alas pintadas
alrededor del agua de recuerdos
irreales —de imaginarias nostalgias
con que sueña la memoria en mis labios.*

*Yo te había nombrado justo un día
antes de que te aparecieras apenas
menos alta y más frágil que tu nombre.*
(Rivera, 1993:150)

Entonces la mujer y lo cotidiano se comunican con Hesnor —¿o él se comunica con ellos?— para producir un diálogo invisible, discursivo y dinámico, que avanza en afirmaciones, en certezas y memorias. Hay un indiscutible discurso. La reflexión poética avanza entre los versos al rítmico paso de una conversación con la sombra. La poética de los espacios se comunica con el abnegado ciudadano —poeta al fin— que pone alma sobre los recursos comunes de un paisaje visto muchas veces y encadenado a lo real. El espejo de Hesnor nos hace creer que lo real, lo reflejado, está tatuado en nosotros.

LOS HALLAZGOS APOCALÍPTICOS

*"Esta ciudad nos llama —nos arrastra
con sus torbellinos que dan vueltas
alrededor de los meses ardientes"*

Hesnor Rivera

Venimos hablando del hallazgo en el espejo, es decir, del hallazgo del lector. Pero el hallazgo del escritor es un duro elemento de socavadas intenciones. Muchos hombres han pasado sobre la tumba de muchos otros, y pronto los pasos se confundieron. Los pasos como huellas únicas que hacen alucinar a los pintores y a los poetas abstractos, ambos entes incomprensibles que penan en lugares oscuros de la tierra. Los hallazgos son ante todo una suerte de lotería que solo se gana con tesón y constancia. Es aplicable aquel inescrupuloso dicho popular: *Solo te puedes sacar el Kino si lo juegas*. Es redundante decir: solo puedes hallar algo si estás buscando.

Decir que existen hallazgos apocalípticos es afirmar que los miembros del grupo Apocalipsis estaban inmersos en una búsqueda. Cosa que no es completamente cierta, y que por ende no podemos afirmar con propiedad. Pero sí se puede llegar a deducciones como lectores.

Es innegable que hay una búsqueda semejante, consciente o no, en la obra de Hesnor Rivera y César David Rincón, a la que podría asociar de alguna forma lo poco que pudi-

mos conocer de la de Atilio Storey Richardson. Aquel trío apocalíptico del que hablamos. Los abanderados de la estética apocalíptica. Hijos de su misma conclusión. La transparencia, los fantasmas, el ancla en el paisaje de su ciudad, y a su modo, la reconstrucción.

¿Qué hallaron los apocalípticos? No es fácil saberlo. No podemos cotejarlo. No publicaron libros en el periodo en el que funcionaba el grupo Apocalipsis, pero se sentaron a reflexionar, a conjugar los verbos que usarían el resto de los días. Se sentaron a planificar la apocatástasis de la literatura, su exégesis. Y así fue como, sin decir nada, inició cada uno su ruta. Su preponderada labor de escribir. Asumiendo para sí mismos la reconstrucción del paisaje, el rito de la contemplación, el afinamiento tropical del lenguaje surrealista tomado de Huidobro, Neruda y Gonzalo Rojas. El soneto XV del libro *Secreto a voces* (1992) contiene imágenes que, a mi parecer, describe de cierta forma la historia del grupo Apocalipsis y algún aspecto general de poesía que solo él pudo describir también:

*Ya no me acuerdo de la poesía
sino cuando estoy triste o cuando siento
que, en torno, el cielo, como con el viento,
se hace jirones de melancolía.*

*Ya no me acuerdo más de la alegría
brutal vivida desde aquel momento
en que quise vencer, pobre y violento,
la muerte de los otros y la mía.*

*Ahora solo me refugio en esa
sombra de voces que se vuelve espejo
cuando en mi voz hay agua de tristeza.
Me echo en sus brazos a morir, de suerte
que soy como un fantasma ya muy viejo
que ve en ella otra vez su antigua muerte.*
(Rivera, 1992:53)

EPÍLOGO

Ciertamente, el grupo Apocalipsis fue sinónimo de ruptura generada por creadores. Creadores que se extienden por la historia de la literatura nacional, luchando contra las versiones tristes de ésta, que se dictan y escriben en las academias de la literatura en Venezuela. Hesnor Rivera fue profesor de la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia. Debemos rendir un sincero homenaje a su trascendencia, el homenaje más grande que se pueda hacer a un poeta: leerlo.

Creo fervientemente que las cátedras de literatura venezolana son escenarios propicios para redefinir los límites de nuestra literatura, para impulsar a los estudiantes de letras a asumir responsabilidades ante nuestras letras, contribuyendo a la edificación de un cuerpo crítico responsable y al engrandecimiento de la obra de muchos autores dignos de nuestro país. Aquí queda este breve trabajo sobre Hesnor Rivera. Trabajo que ojalá se expanda en el desarrollo de una investigación que ya hemos comenzado.

*Siempre el espacio empieza por una lluvia
que lo apaga todo.*
H. R.

LA MEMORIA Y EL ACONTECIMIENTO CÓSMICO

LA OBRA POÉTICA DE CARLOS ILDEMAR PÉREZ

PRELIMINAR.-

La memoria y el acontecimiento cósmico se suscitan en la voz de pocos poetas. Lúdica, la palabra se abraza de la poesía para encontrar en el poema su germinar-génesis, su primera aparición psíquica, su posicionamiento reflexivo en el poeta. Explotan las frutas maduras para llenarnos la ropa, explotan en el patio, mientras dos pobres niños, tan urbanos y rurales como el lector, van mirando a los pájaros estallar en el aire y a las mariposas hacer su actuación de kamikaze a toda velocidad contra las flores. La observación se vuelve estallido, y sólo queda la aprehensión, el apropiamiento, la toma.

Arde al poeta la trépida palabra, el vocablo y la pausa sonora. Arde como un estallido. El propio estruendo se hace cataclismo en la boca-mano del poeta para, en lo más profundo de las modelaciones, vaciarse en el crisol. Vaciarse en Crisol. Arde. Él mismo invoca la función de su palabra-ojo para generarse en la ecuación homónima de la vida. Sin saberlo. Dará el poeta la vida, más allá, el vigor. Sin saberlo. Dará el poeta el pulso vocal, el habla radical. Sabiéndolo. Dará, se dará.

Allí la aproximación definitiva a la realidad del poeta, a la conducente metafísica de la infancia, a la plusvática ecuación del placer, del primer amor, de la juventud que conversa con los ancestros. El poeta es la voz acumulativa de sus padres y sus hijos; el poeta es

todos sus amigos en el mismo enamoramiento; el poeta es la ciudad misma que se dejar esconder del lago; el poeta es el amante posmoderno y al mismo tiempo el saetante crítico de la poesía propia que no termina de ser canto o súplica. El poeta está en construcción y maduración. El poeta es laceración del pasado y maceración de lo vivido. El poeta es una misma lengua que se condensa en el habla más recóndita de su día a día, en su atemporal pasado-futuro de memoria aún no vivida, siempre estando por vivir. El poeta, la sintaxis precisa de lo mencionable.

LA OBRA POÉTICA DE CARLOS ILDEMAR PÉREZ

Carlos Ildemar Pérez encabeza lo que podríamos llamar la generación del 80 de la poesía escrita en el estado Zulia, una generación habitada por importantes voces que trastocaron las tradiciones paisajísticas e ideológicas a las que estaba suscrita la poesía en la ciudad de Maracaibo.

La obra de Carlos Ildemar Pérez se inicia en el año 1988 con **Los heredarios**, poemario que constituye la primera pieza para entender el poder de la memoria en la obra de este poeta que encarna un filtro estético agudo, de aprensión de la realidad más sensible, con el cual es capaz de transmutar los recuerdos colectivos de su familia y generar el poema de la evocación, el poema de la memoria ajena. Que a la vez ha servido de puente para formar el poema propio, la construcción de un imaginario fiel que se irá mostrando a lo largo de su obra y que se reflejará en el decir necesario que tiene el poeta para el colectivo cultural al cual pertenece y en cual se enmarca su mundo de ficción. Veremos los ecos de **Los heredarios** en sus posteriores libros, y la recurrencia de objetos-de-la-nostalgia: la flor de cayena, el patio, la mata; que servirán de talismán a un lector avisado para comunicar los poemas en la construcción de un mismo signo.

Continuará a ese libro otro poemario titulado **Estrictís de la muchacha más cercana** (1991,

Dirección de Cultura de LUZ), que vendrá a formar el un primer cuerpo-de-habla para Carlos Ildemar: la estilística poética del hacedor. En este poemario encarnará otra voz plural, en este caso los jóvenes, el proyecto de adolescente que conoce a la mujer: a la mujer como a todas las mujeres al mismo tiempo. Esta obra, poseedora de un hilo narrativo que puede llegar a robarse la atención del lector, es la primera muestra firme de un lenguaje no-poético que se levanta sobre la más honda de las reflexiones poéticas, sobre la más eficaz de las observaciones: la mirada del creador.¹ Se establece otro principio de la obra poética de Carlos Ildemar Pérez, donde el poeta tiene la posibilidad de convertir en poesía cualquier palabra y generar la metáfora fresca de la añoranza: una juventud que vivimos en el poema, que sabremos perdida en el intento de intentar la vida, valga la redundancia. Será ***Estrictís de la muchacha más cercana*** un poemario que figura como hito en la construcción poética de la memoria de Carlos Ildemar Pérez, hallando una de las etapas poco estudiadas del poema, que es la conformación del hombre desde el reconocimiento de la pobreza (la pobreza superada a través de la ternura del poema). Nos encontraremos con los remanentes de este

¹ El creador nunca será evidente en la obra de Carlos Ildemar, su poeta —la voz que conocemos— es un brillante humano cualquiera que cualquieriza la vida y hace poesía, la hace entendimiento poético.

poemario en el autoexamen que el poeta se hace en **La mano de obra**, ya que al parecer, dicha crítica al sistema poético no habría sido posible sin la fuente de **Estrictís de la muchacha más cercana**.

En 1992, saldrá a la luz su tercer poemario: **Flores para cuando María Calcaño regrese** (Ediciones del Vicerrectorado Académico), donde se hará evidente la necesidad experimental del alma de Carlos Ildemar Pérez: la idea de renovación y conocimiento². Carlos Ildemar lanza un puente entre la voz de María Calcaño, que ha padecido siempre de malos lectores, y la suya, su voz de poeta inquieto, que genera el poema más bífido, la palabra más bilabial, la reflexión poética más bicéfala de la poesía zuliana. Asombra la capacidad del joven poeta para construir un universo poético que revaloriza la obra de María Calcaño, sin abandonar el propio registro. Somos testigos de la encegueda voracidad del poema, y del poder que trasciende la idea costumbrista de Maracaibo, para desarrollar en su escenario la evocación, casi proustiana, de una mujer-poeta que se antepone y ocupa al hombre-poeta, pero al mismo tiempo, lo completa y disgrega en la sensación fantasmal e invocativa del texto.

En el año 1993, ve la luz el poemario **Sermones para vivir aquí**, que demuestra la hondura

² Que entenderemos cabalmente cuando leamos *La mano de obra* (2007) que será su propuesta —destapada— de creación poética.

de su reflexión desde el poema. En este libro produce una de sus propuestas de creación: la versión. La versión a la que nos atamos en este poemario no es una versión temática, sino una versión vocálica: la versión de la voz, de la vocal como conducto original del habla. La versión de la primera sensación, del primer instinto. La versión de la misma intuición poética llevada a la quinta presencia, es decir, a cinco vertientes de la misma voz. Es un libro denso, que toma al lector en su primer juego de versiones y lo conduce en un viacrucis de la paisajística maracaibera, de la más efervescente apreciación poética de la realidad instantánea y universal. Quizá uno de sus más logrados trabajos de interiorizar para fuera la Maracaibo que el poeta siente y habita en sus adentros. Toda la fuerza de la cotidianidad se traspola a la palabra para generar el hecho único que tiene cabida en el poema: el poema es la Maracaibo irrepetible de Carlos Ildemar Pérez, que en contradicción muestra cinco formas de ser ella misma en el poema. Así el pensamiento poético se eleva a la estancia de realización física, donde lo que vemos es un proceso de mutación que el poeta ha sembrado en nosotros. Maracaibo, siempre el mismo, pero el otro a través de la ficción. Maracaibo como el punto de partida para los haceres del habla, el escenario inmóvil, quizá silencioso, que el poeta elige para recrear todo lo que poéticamente es posible. **Sermones para vivir aquí**, es un libro

necesario en el conocer la idea-ciudad que significa Maracaibo para el poeta.

En el mismo año 1993 se publica **Papá Civil** (Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia) un libro diferente en la tradición temática del Carlos Ildemar Pérez, pero estrechamente asociado al pensamiento poético y al sentir de alma. Será una confesión plena de su situación política: el desarraigo de la dirigencia, el desconuelo del electorado. En este libro se debe estudiar la estructura y reacción del pensamiento poético en la construcción de un poemario de orden social-afectivo, que implica otro proceso de transmutación de saberes y de la generosa fuente autobiográfica del poeta. Así **Papá Civil** es un testimonio colectivo: poeta-sociedad-pueblo-poesía. **Papá Civil** es una obra que poetiza. El poeta-sociedad toma las palabras de la política costumbrista de este país adolorido que el poeta siente, y las convierte en queja-protesta-poética de su voz, de la voz del pueblo, del poema-manifiesto. El poema manifiesto será fermento. Será cuna de la rebelión del poema. El poema manifiesto generará la voz del pueblo sin la presencia del panfleto, sin la cacofonía del análisis político, con la armonía del análisis poético.

En el año 2000 serán publicados sus dos primeros libros infantiles: **Olas para niños navegantes** y ¡A que no me come el gato! que, como sus anteriores libros, vendrán a fundar

una estética para la creación infantil. Estos libros son poseedores de la naturaleza interna del poeta, de la fuente cristalina que bulle de sí y llena las palabras; y contento con ello, suscrito a los procesos conscientes del poema que encontramos en toda su obra y que alimentan otro capítulo de la ternura con las que el poema sobrecoge a los lectores.³

Conoceremos en el año 2004 el libro **Trágla-ba jetoria**, que se registra como el primer intento de poesía experimental en la ciudad de Maracaibo⁴. En este poemario entramos en contacto con el habla, en su estado más bruto, en su condición única de idiolecto. Y la voz del poeta persiste como un patrón universal que le dará sentido a la fonación, que semantizará los sonidos y generará el poema-primerio, el poemalógico, el poema más cercano a nuestra memoria auditiva. Este poemario, en el mejor sentido matemático, será un ejemplo de la abstracción del lenguaje, como estructura de significados infinitos y, al

3 Saldrá en el año 2009 su libro **Chiquirritos Musicantes**, que continuará la tradición destradicionalizadora de su literatura infantil. Es un libro sónico, que les habla a niños de primeros pasos, a los más ingenuos lectores, con la ternura poética que sólo Carlos Ildemar podría comunicar, y contribuye a entender los procesos de creación infantil de Carlos Ildemar Pérez, cuando lo comunicamos con sus anteriores libros para niños.

4 Posiblemente sea único en su estilo en Venezuela y el continente americano, pero mi fe de lector no me permite hacer esa peligrosa afirmación.

mismo tiempo, tangiblemente inexistentes. A los estudiosos del lenguaje les podría interesar este poemario que reta a los principios del lenguaje propuestos por Ferdinand de Saussure, llegando a la producción de un lenguaje poético que, aunque lo sustente la convención lingüística del hecho poético, no tiene imagen acústica que conduzca al significado en pleno ejercicio de comunicación. La comunicación en **Tráglaba jetoria** es un proceso consciente de construcción infinita de lenguajes posibles: es la forma indecible de todos los poemas venideros.

En el año 2005, el Servicio de Bibliotecas de la Universidad del Zulia, publicará el poemario **El señor Homo Sapiens se hace la vida de poeta**, libro que considero entre los manifiestos eróticos más importantes de la poesía venezolana. Es un llamamiento al amor, a la corporeidad y la relación profunda que el poeta, creador y humano, guarda con su amada, creadora y humana, todo por la gracia del poema. El poema en la cópula clásica del ser poético y el ser amado. Es el poeta quien se ve amado y quien ama, es el poeta quien se halla ante la satisfacción de ser poeta-amante, es el poeta quien conoce la necesidad emocional del amor, y la convierte en testimonio, en testamento de la pasión más humana del elegido poeta. Asimismo, la presencia del lenguaje poético transparenta la experiencia amorosa y la convierte en victimo-alegría del goce propicio de amar. El poeta no falsea el

amor para hacerlo poema, lo toma del mismo universo cotidiano para trascenderlo en la palabra a una experiencia de sublimidad. Así el poeta se personifica como poeta, y la amada como Duenda para, en la estructura de poema, jugar a la rivalidad amorosa que circunscribe el trajín de amarse-y-odiarse en la vida-misma-indispensable-del-otro. **El señor Homo Sapiens se hace la vida de poeta** recrudece el bolero con su histriónica forma de padecer el amor, pero lo salva del lugar común, lo embota de poesía para que destile el despecho y quede en la esencia del poema, que es el imaginario amoroso, donde el hombre-poeta que ama a la Duenda de sus andanzas desarrolla su pensamiento poético y su habla de afinaciones.

Habrá que esperar hasta 2007 para conocer **La mano de obra** (Ediciones del Vicerrectorado Académico), que es una propuesta irónica y poetológica de atender el hecho poético. El poeta nos presenta el poema, la poemática y la razón poética de los sucesos del poema. El poema se vuelve un escenario para que el poetólogo demuestre sus dotes de cirujano. Me atrevería a afirmar que es el documento poético más importante que se ha realizado en el país y su método el más descabelladamente poético, ciertamente riguroso y acertado. Es el poeta en un juego de máscaras infinito que, entre muchas cosas, nos demuestra el potencial irónico que la poesía contiene. Podemos destacar que

los creadores que han logrado leer este libro, por desgracia mal distribuido, han quedado muy impresionados por el modo-lenguaje que Carlos Ildemar Pérez ideó para desarrollar este proyecto.

Su últimos libros **Provinciano Cósmico** y **Tierra Personal** son el resultado de un proceso de maduración efectivo y afectivo, el indagar dentro de sí y lo que el exterior representa para sí mismo en el poema. Nunca había visto la poesía escrita en Venezuela a un creador que estuviera tan adentro en los adentros de la palabra. No tememos ejemplificar la sensación de humanidad a la de grandes obras, que seguro han sido ejemplo en la falta de comparación: *Trilce* de César Vallejo y *Los versos sencillos* de José Martí.⁵

En **Provinciano cósmico** el poeta empieza a desplegar su teoría de la literatura en el hacer consciente del pensamiento desde la palestra del creador consumado. El poeta ha despertado dentro de su mundo de ficción, en su antecedente artístico y nos regala un poemario que está condicionado en el poder multiplicador del verbo vivo. **Provinciano cósmico** es un oficio mesiánico. Un grito de

⁵ Valdría la pena mencionar las conversaciones que he mantenido con el poeta donde demuestra el desarrollo orgánico de una propuesta poética que él ha venido a llamar *provincianismo cósmico*, donde el desarrollo de lo particular potencia la expresión poética del acierto: el rescate de la vivencia, el uso de la infancia como herramienta nostálgica, la potencia del habla materna, el arraigo como única salida.

Lázaro, levántate y anda. La vociferación de los adentros que se consuma en el terruño, en el terruño-patio-pecho que el poeta nos invita a conocer desde el sumo secreto de la vida, de su vida más suya también, pero más nuestra que de él. **Provinciano cósmico** es el propio presente venciendo el recuerdo en su mejor juego: la felicidad nostálgica, la incommensurable alegría de estar vivo viviendo la poesía.

En **Tierra personal**, el poeta apuesta al reconocimiento múltiple de la realidad única de su vivir colectivo. El poeta se entrega a la sensación que lo hermana con el vecino, el ya nombrado terruño, que es el portador de la ternura. En **Tierra personal** Carlos Ildemar Pérez encuentra el modo de decirse en la voz de todos con sus palabras. No hay más que hacer, porque el poeta no respeta los límites de la irrealidad. El poeta cree, porque así lo es, que la ficción es el único modo propicio para vivir y nos inmiscuye a todos en la palabra de la dolencia palpitante. Del hacernos cómplices del poema. Quien lea **Tierra personal** se descubrirá dentro del poeta, será él mismo en la conversación con su memoria afectiva del mundo. El poeta es el medio para conocernos en lo propio y en lo vivido.

Con estos poemarios escritos entre 1988 y 2011, Carlos Ildemar Pérez se inscribe en la tradición compleja de la poesía. Su obra suma en la convención de la palabra una voz dife-

rente que se enfrenta a los haceres lúdicos de la inmortalidad y el devaneo lírico del hallazgo. Esta obra poética de Carlos Ildemar Pérez perfectamente puede ser incorporada a las propuestas que la gran poesía venezolana ofrece para el mundo. No por menos es una de las voces más auténticas de la poesía venezolana contemporánea, pero sin mezquinidad al decir desde qué punto de la galaxia comanda sus palabras; sin ningún resquemor a ser de Maracaibo o escribir desde el Zulia; por el contrario, la palabra es una ofrenda a su patio de adentro, a su terruño interior, a toda la ternura del existir en su tierra intransferible: el poema.

EL SENTIRPENSAR DEL POETA:

acercamiento al provincianismo cósmico
desde la nosotrificación de la poesía.

PRELIMINAR.-

Funciona la poesía para que el mundo esté. El 'estar', funciona como el 'existir' y del mismo modo implica, que se existe según el lugar donde uno se encuentre. Para la sociedad contemporánea, tecnológicamente consumida y consumista, la poesía no ejerce ninguna función útil, más allá del intercambio comercial del libro entendido en valor de uso y valor de cambio (Ruiz tirado 2008:36) en términos marxistas; pero sus funciones espirituales, cognoscitivas y ontológicas quedan sumidas en el desprecio que el mundo moderno confiere a lo que puede ser vendido porque su valor intangible supera los mecanismos comerciales del capitalismo ordinario.

Nuestra sociedad venezolana 'desterritorializada' por el modelo capitalista-dependiente y monoprodutor (Quintero 2017:43) está extremadamente alejada de la poesía como una conciencia realizadora[1] de conocimiento, y, condición de sustento de la identidad e idiosincrasia cultural y patrimonial antropolingüística de la nación; pero los poetas, —al parecer unos pocos, los despiertos— han continuado un discurso que parte desde la verdad de nuestro saber (Quintero 2017:57) y construyen una fuente de conocimiento que resulta nosotrico y que se fundamenta en un sentirpensar —occidentalizado si se entiende

como arte— que podría permitirnos reconocer una nueva perspectiva para estos conceptos de la antropología cultural de los pueblos nuestro-americanos.

Nos permitimos el estudio de una propuesta poética que nace en la ciudad de Maracaibo, llamada el 'Provincianismo cósmico', levantada en las publicaciones y reflexiones del poeta Carlos Ildemar Pérez, que se entiende como una teoría de la creación poética sobre la obra de los grandes poetas de la literatura occidental y no-occidentalizada; para fundamentar esa idea, recurriremos a la obra de poetas como el andino Ramón Palomares (Escuque, Venezuela), el náhuatl Juan Hernández Ramírez (Colatlán, Veracruz, México) y el caraqueño Eugenio Montejo.

LA PALABRA QUE FLORECE: LA POESÍA DESDE EL SENTIPENSAR.-

“Una palabra tiene florecer cuando, aún siendo dicha por una persona, ésta enuncia su palabra desde el corazón de la comunidad” (Quintero 2017:60)

Dejemos en claro, que el conocimiento que tiene origen en la poesía, no busca validarse de ninguna manera a través de los medios occidentales de verificación. Si creemos como Carlos Ildemar Pérez en su libro *La mano de obra* que existe una ciencia poética en tanto su producto (no solo patrimonial, sino exactamente artístico y humano) es una forma de conocimiento tan válido como el matemático o el filosófico. Es la experiencia poética un conocimiento que tiene sus propios medios de confirmación de la verdad como en las comunidades originarias, las cosmovisiones y territorializaciones culturales, se autodeterminan según su imaginario y “hacen” válido el conocimiento de la comunidad.

Gaston Bachelard plantea que “la poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y revelar el secreto del alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo” (1985:226), pero faltaba afirmar que en ese instante de revelación y lucidez, el poeta también interpretaba el sentir de la comunidad a la que pertenece, y que en la posibilidad de la realización poéti-

ca está la posibilidad de concretar, como lo dice la UNESCO en la proclamación del Día Mundial de la Poesía, un medio para la auto-determinación de los pueblos.

Podemos ver en el poeta, la expresión no solo de la comunidad de habla a la que pertenece, o la más amplia comunidad de lectores de poesía traducida del mundo; sino a “aquella persona que es capaz de hablar desde el corazón de todos” (Quintero 2017:60). En Ramón Palomares el verso: “Población tan nuestra como las armas con que defendemos su puertas” (Palomares 2006:139) nos pone en la disyuntiva de pensar que las armas nuestras son nuestras, ya que las usamos en la defensa de ese nosotros que es la población. A diferencia de la comunidad indígena, esta defensa figurativa de la población no es validada en la experiencia ni en el hacer de la defensa, sino el acto mismo de pronunciar las palabras y convertirlas en expresión artística: de allí que, la confirmación del saber cultural colectivo en poesía, obedece a su forma e intención de arte y no a que la comunidad haya decidido responsabilizar al poeta como su vocero.

José Quintero en El libro de los aún, nos presenta un elemento de importancia para entender el sentipensar de esta comunidad indígena lacustre: “kaasii wanükükarü – tiene florecer nuestra palabra” (2017:60-65). Si la

palabra no florece, será incapaz de representar a la comunidad. La comunidad tiene un orden en el hacer y su jerarquía social se justifica según sus procesos particulares de terroto-rialización que convivieron; en la comunidad aún, el portavoz de las tradiciones, el que tiene la autorización de la comunidad para hacer que la palabra florezca en nombre de todos se denomina "kataakai (el que tiene saber) quien, por lo general, es un araürakai (un anciano)" (2017:60); dándole de esta manera preponderancia a la experiencia y el reconocimiento colectivo por esa experiencia, tal como podría suceder en la comunidad literaria: la consagración o reconocimiento público de un escritor se alcanza en el transcurso de los años, con la acumulación de lectores. Los grandes escritores, de diferentes maneras han logrado vencer el aparato comercial del mundo editorial, que impone conceptos literarios trivializados y desterritorializados; así vemos en la biografía grandes novelistas cuyos temas son netamente nosotros, por ejemplo, las dificultades que tuvo Gabriel García Márquez o Roberto Bolaño, para imponer su talento a las editoriales, y luego a los lectores. Después de treinta años o más de carrera literaria, la comunidad de lectores amplía sus límites de territorialización intelectual y aceptan al escritor aún en sus nuevas creaciones, sin poner en tela de juicio si su nueva obra es digna de llamarse o no literatura: ha sido reconocido como un kataakai (el que tiene

saber).

Quintero Weir impone dos condiciones para el florecimiento de la palabra en el hombre de la comunidad que tiene saber: de acuerdo a su forma y de acuerdo a su contenido. La primera referida a la expresión formal o rítmica que la comunidad, en su proceso de territorialización, ha decidido ponerle a las expresiones del kataakai: se refiere a la musicalidad y ritos orales para diferenciar el uso cotidiano del habla, del uso trascendente o fijatorio. En la comunidad añú y en los pueblos ancestrales esta condición ayuda a que nuevos conocimientos se fijen en la memoria oral de la comunidad. En la poesía, hay procesos similares de reconcomiendo formal del saber poético; nos referimos así, a las expresiones formales métricas que sirvieron para validar la expresión literaria ante el uso de la prosa como documento; y el uso de estructuras versales libres a partir del siglo XX, que imponen un canon más amplio pero siempre observable, y que permite distinguir elementos intencionales del lenguaje poético: la forma de expresión que facilita el reconocimiento de lo dicho como literatura.

La segunda condición: de acuerdo a su contenido, impone una condición semántica o discursiva en el florecimiento de la palabra, ya la descripción del problema, su resolución y conclusión “afianza la territorialidad sobre

la que afincamos la persistencia de nuestra existencia" (Quintero 2017:61); ya que esta condición sirve para explicar su mundo. En el poeta, podríamos leer las intenciones estéticas de expresarse poéticamente de acuerdo a las dimensiones de la realidad poética como espacio de posibilidad de realización de un lenguaje que soporte la ficción o la metáfora por encima de la lógica; condición sin la cual la expresión formal del poema quedaría vacía: un soneto perfecto que no exprese una versión del universo poético del escritor, es un cascaron vacío o lleno de otro lenguaje distinto al poético.

El poeta náhuatl contemporáneo Juan Hernández Ramírez hace expresión de su cosmogonía indígena pero, la estructura formal de su escritura es la que reconoce la más amplia comunidad poética global; aún así, la segunda condición también se hace presente, ya que este poeta usa su imaginario ancestral para poetizar en función del contenido poético: es fiel a su cultura y a su intención de crear poemas. "Kauitl kitlapantok iseltili / tlen ipan kuetlaxtli mokajtok pamitl. (Soledad quebrada por el tiempo / es el surco dejado en a la piel)" (2010:27) ó "Ijkon kejnopa kampa tlakatki no tonal / ika koyoltototl moneljuayotis (Pero mi sombra en su lugar de origen / echará raíces con voz de pájaro cascabel)" (2010:51) son ejemplos del libro *Tlatlatok tetl* (Piedra incendiada) de Juan Hernández Ra-

mírez; donde elementos propios de la cosmovisión indígena hacen contrastantes (pero cónsonos a la vez) con los elementos de la expresión poética. Otro ejemplo sería este fragmento del poema *Elegía a la muerte de mi padre* de Ramón Palomares en su primer libro *El reino* de 1958:

"Ya los gavilanes han dejado su garra en la cumbre
y en el aire dejaron pedazos de sus alas,
con una sombra triste y dura se perdieron
como amenazando la noche con sus picos rojos.
Las potentes mandíbulas del jaguar se han
[abandonado,
a la noche se han abandonado como corderos
o como mansos puercos pintados en el arroyo;
velos abrirse paso en el fondo del bosque
junto a los ríos que hurgan su lecho subterráneo"
(Palomares 2006:16)

Están en evidencia dos elementos que serán canónicos en la poesía de Ramón Palomares: la forma del lenguaje andino y el imaginario mágico-poético que fue construyendo, pero que ya estaba predicho desde este su primer libro. "Las potentes mandíbulas del jaguar se han abandonado / a la noche se han abandonado como corderos", disyuntivas que alimentan el sentido poético del poema y que obedecen a la condición del contenido. La estructura versal y el ritmo impuesto por el poema, obedecen a la intención formal de hacer poesía y en consecuencia a la

condición de la forma. Florece la palabra de la comunidad en el sentimiento elegíaco de Ramón Palomares. Se deduce que el saber vivencial del poeta lo llevó a la escritura de este poema, y la expresión de su imaginario poético confirma la existencia de un saber o forma de conocimiento que a partir de la escritura se suma al patrimonio literario y del saber espiritual de la comunidad literaria, y en orden de la intimidad, al conocimiento familiar y afectivo de su pueblo y su comunidad dialectal, de la cual es representante por ser hablante. También hay un acto de territorialización, posterior a la publicación del libro, cuando el desarrollo de la trayectoria poética de Palomares fue ganando lectores en los círculos desterritorializados de las ciudades; como un proceso de aprehensión de saberes en base a la aceptación de la realidad poética como vehículo para el saber de la poesía.

Quiero Weir plantea (2017:65) que para el saber occidental el florecimiento de la palabra indígena es entendido como el "arte del mito o mitología, pues, tales narraciones representan, a lo sumo, bellas construcciones orales carentes de verdad"; y evidentemente, para los indígenas de conciencia crítica territorializada este conocimiento se sostiene en la verdad de su saber, validado por la autodeterminación cultural del pueblo. Ludovico Silva (1990:8-10) estudia el destino de la poesía con respecto a su relación con la

verdad objetiva (Quintero 2017:57-60), distinta a la verdad que manejan nuestros pueblos indígenas y también, como nosotros lo creemos, los poetas. Silva propone que la poesía tiene “autonomía con respeto a la Verdad”, principio que podría acercar el conocimiento poético al conocimiento del sentipensar de los pueblos como el añú. El conocimiento poético se enfrenta a las mismas dificultades de la Kapiyaakarü watiyerawa (la verdad de nuestro saber) cuando le hace frente al saber objetivizado del conocimiento científico occidental: a la poesía se le tacha de inútil, de ficcional (entendida por mentira), de no representativa del conocimiento y la verdad. El poeta puede llegar a sentir una especie de vergüenza étnica por su condición si no se encuentra en una comunidad firme que valore su producción.

Hay un mundo que habla a través del poeta, ese mundo obedece a la visión desoccidentalizada, intuitiva, existencial y accional del humanismo, que se rebela a los intereses mercantiles, mecánicos y utilitarios de sociedad capitalista occidental. El poeta no tiene pretensiones hegemónicas en la cultura del hombre (así como los pueblos indígenas no pretenden imponer su verdad a los otros), y ese no-deseo del poder lo ubica, como a los pueblos originarios y a la gran mayoría de las comunidades, en la condición de tercer excluido (Quintero 2017:41). Tomar conciencia

de ello, aunque sea solo en área creacional, confiere al poeta libertad, autodeterminismo y potencialidad realizadora.

Es la poesía una fuente viva ancestral del sentipensar del poeta (no académico ni institucionalizado), como tercero excluido de la ciudad desterritorializada y al mismo tiempo, una pieza fundamental en la nueva territorialización necesaria, en la toma de poder de las comunidades, en la sensibilización constructora de nuestro saber verdadero: va el poeta a expresar desde su multifocal punto de vista, el florecimiento de la palabra en una sociedad que es incapaz de escucharse y decidir por su bienestar. El poeta puede ser entendido como el kataakai (el que tiene saber) enclavado en la sociedad occidental, en espera ser escuchado para empezar la recuperación del saber nuestro que las ciudades han perdido.

**EL TERRUÑO Y LA TERREDAD: SABER Y
SENTIPENSAR DE LA URBANIDAD.**

"Escribo para fundar una ciudad
donde las piedras tengan nombres propios"

Eugenio Montejo

Intuimos (o sentipensamos), tras la lectura de *Terredad* de Eugenio Montejo, que el poeta urbano enclavado en la ciudad, es un portador de una verdad sensible que va más allá del estereotipo de racionalización que nos impone el sistema capitalista. "Estar aquí en la tierra: no más lejos /que un árbol, no más inexplicables" (Montejo 1978:17) es el concepto más próximo a la palabra *terredad* que nos da el poeta Montejo. La comprensión de ese misterio por parte del poeta, el sumirse en las fuentes inagotables de una realidad poética que le permita contrastar su acción con la realidad real y ordinaria, y su acción en el estado de conciencia de creación donde se desempeña como vocero del sentipensar, abre una puerta a la sabiduría, o al menos, permite construir nuestras ópticas para poner en tela de juicio el consabido sistema hegemónico que impera en nuestra *hacer urbano*.

"no ha habido nunca sino pájaros, /el canto de los pájaros / que nos trae y nos lleva" (Montejo 1978:10). La propiedad realizadora de la naturaleza en la *Terredad* de Montejo, constituye para nuestra sociedad una salida,

un redescubrir en suceso cósmico al cual pertenecemos. El poeta, al renunciar a la hegemonía, como tercer excluido, representa la voz de una ciudad venidera, que él ya habita, territorializado como está, en la poesía. El poema Caracas del poemario Terredad es un excelente ejemplo:

Tan altos son los edificios
que ya no se ve nada de mi infancia.
Perdí mi patio con sus lentas nubes
donde la luz dejó plumas de ibis,
egipcias claridades,
perdí mi nombre y el sueño de mi casa.
Rectos andamios, torre sobre torre,
nos ocultan ahora la montaña.
El ruido crece a mil motores por oído,
a mil autos por pie, todos mortales.
Los hombres corren detrás de sus voces
pero las voces van a la deriva
detrás de los taxis.
Más lejana que Tebas, Troya, Nínive
y los fragmentos de sus sueños,
Caracas, dónde estuvo?
Perdí mi sombra y el tacto de sus piedras,
ya no se ve nada de infancia.
Puedo pesarme ahora por sus calles
a tientas, cada vez más solitario,
su espacio es real, impávido, concreto,
sólo mi historia es falsa"
(Montejo 1978:55)

El poeta es dueño de una territorialidad ex-

presiva, que prefigura en el objeto-ciudad Caracas elementos nostálgicos, que revela un rostro nosótrico, al menos familiar, nuclear para el poeta. "Tan altos son los edificios / que ya no se ve nada de mi infancia" deja al lector perplejo en la denuncia y evidente conciencia del poeta frente a nueva arquitectura cultural y física de una ciudad que él sigue habitando en dos tiempos. El poeta entonces recorre en dos realidades el plano físico que le toca vivir: la realidad objetiva y la realidad poética, esta última constituye su legado y contribución al saber de su lengua, ya que la otra, predecible y cuantificable está explicada en función de la lógica que impera en el sistema. Carlos Ildemar Pérez en La mano de obra de 2007 sostiene, que el poema crea una teoría al mismo tiempo que un poema.

Enrique Arenas Capiello en su libro El azogue ubicuo tiene un extraordinario ensayo titulado Poesía y conocimiento, donde comienza enunciando: "Conocer para la poesía parece enraizarse, entrañarse en el sentido, y la semántica primigenia y raigal" (Arenas 2008:203) que nos sirve para intentar definir la idea de terruño en el poeta: no solamente lugar de nacimiento, sino propiedad raigal nosótrica de la territorialidad que sobrepasa las imposiciones geopolíticas y puede expandirse o limitarse a los efectos del poeta. El poeta conoce poéticamente su terruño.

Se adhiere a su idiosincrasia. El terruño de un poeta comienza en el patio de su casa y puede terminar en las fronteras de su nación o en la aldaba donde cierra el candado frente a su hogar. No es sinónimo de polis ni tiene que ver con la geografía cultural, sino con la socialización de lo más interno del individuo: colectivizar la individualidad al extremo de territorializar objetos, explicar cosmogonías privadas, costumbres que puedan universalizarse en la explicación del sentimiento que las motiva, espiritualizar la sensación y el entorno. Veamos este poema del poeta provinciano cósmico Carlos Ildemar Pérez, que es el primer poema que publicó en su carrera literaria en 1988:

"A vos abuela
Ñinguita de charco
Remolino del perro al acostarse
Gusto de limonzón en tus palabras
Estamos de ronda
Es tu danza
Vos de bajareque en bajareque
Mascando candela para adentro
Rompéis de pura sangre la cayena
Lo ajeno te sufre
La primara vez
Después
Eres turpial"
(Pérez 2015:143)

Entonces para el poeta las personas son parte

del terruño: el terruño está habitado. El terruño es sus costumbres gastronómicas y su función emocional en la familia. Pero el poeta transmuta esos sucesos de la realidad afectiva y los convierte en realidad poética cuando trasciende de la muerte al turpial. El poeta también toma la voz de sus congéneres familiares y fortifica su identidad, para ejemplificarlo está este poema del mismo autor, pero de su libro *Provinciano Cósmico* del año 2012:

“DOÑA ÁNGELA ELENA HERNÁNDEZ DE PÉREZ

“Lo más mejor
El patio
Eso que está ahí
Pa vos aunque no esté
Donde el alma muchacho
Se te cayó””

(Pérez 2015:35)

El poeta construye su hacer poético en el terruño como principio cognoscitivo, y a través de la singularidad nosótrica, se asocia con la resistencia nosótrica que existe en las comunidades de terceros excluidos (consientes o no) de las sociedades urbanas. Las identidades religiosas y de creencias: “La rata muerta estaba en la bolsa / Sobre un poco de arena de cementerio / Olía perversa la atadura / De la verja colgaba lo maluco” (Pérez 2015:37); los giros lingüísticos apropiados desde la enseñanza domestica: “Y si digo mardito en vez

maldito / la maldición resulta más efectiva y completamente maldita" (Pérez 2015:23); o las construcciones a partir del imaginario oral para la composición de la obra de arte-poema: "A la jaiba / El pajarito en el mango / A la jaiba / Demasiado y despierto / La del hormiguero mortal / A la jaiba / Mi ser de la estratósfera / En cuanto me toca lo mío / A la jaiba / De tanto en cántaro / La muerte me bicha" (Pérez 2015:36); todos esos elementos constituyen la consolidación del sentipensar del poeta como conocimiento, nuestra verdad.

Desde el misterio de la Terredad que invita al poeta a sostener un diálogo nosótrico con la realidad poética, hasta el tacto con lo evidente y cercano en el terruño, confrontan el suceso cósmico de la existencia cosmogónica urbana y lo presentan a través del lenguaje poético como patrimonio almático, identitario, "clave de la existencia y la acción". (Penn 1975:63)

**EL PROVINCIANISMO CÓSMICO:
PROPUESTA POÉTICA**

El poeta comienza en sí mismo y se expande hacia dentro de sí, en proporciones solamente imaginables; y del mismo modo, se comparte con la comunidad que representa en la acción de hablante y escribiente. El Provincialismo Cósmico es una propuesta de teoría poética nacida partir de la lectura del poemario *Provinciano cósmico*, que se connota en la extensa obra del poeta Carlos Ildemar Pérez (17 poemarios desde 1988). La poesía que creemos llamar *Provinciana cósmica*, comienza en el adentro del poeta y se expande en nosotros, sus lectores, en ónticos túneles de silencios genéticos, en la familia lingual que nos habita en el zumbido de la evocación; es una propuesta poética, que se fundamenta en las torceduras más antiguas del sentido, en las más presentes magias del verbo creador: fuente de un enorme manantial que asume, sin resumir el torrente de los adentros; me refiero a las emociones del terruño.

Un poeta no es su contexto. Un poeta no es su casa, ni su barrio, ni su palabra favorita (todos elementos implantados por el sistema imperante); un poeta es un realización textual, su patio (el del alma y de su casa materna), su vivencia absurda, su palabra más temida, la más temida por su comunidad de habla inti-

ma.

El poeta provinciano cósmico se funda en el poema como contradicción. La dialéctica que mantiene en vilo la existencia creadora de la poesía. La supuesta realidad "real" en contra de la "realidad poética", más apta para la función creadora y expansiva de la imaginación. Un poeta es la prefiguración de la realidad poética, su corporeidad (y la del entorno almático). Se sostiene el poema en la transformación de sus adentros, para consolidar en el poema las variaciones del hacer poético.

Una forma provinciana cósmica de ser el poeta en el poema, es la deuda con los suyos (los de adentro del poema y los de fuera). El poema del provincianismo cósmico necesita de los adentros del poeta para ser. Dibuja en el poema la pertenencia. El fermento alegre de las posibilidades expresivas. El poema levanta en sí los adentros íntimos del poeta y los expone, masificándolos, al adentro íntimo de los lectores. La poesía potencia en su sintaxis el contenido significacional de la vida del poeta. Sin la vivencia interiorizada y profundizada en la reflexión del poeta, ya sea sensorial o conceptual, el poema quedaría acéfalo. Sería un manojo de palabras, un artefacto, y no un poema propiamente dicho, almado.

El poeta del provincianismo cósmico confiesa.

Es un desnudarse, des-enmarcarse, o un enmascararse de su yo vestido por un desnudo alucinado, en floración. Su entrega se revela ante las posibilidades de decir. Se enmaraña. No puede entregarse en la sutilidad de ser con la brusquedad de la confesión católica: el poema no busca ser perdonado. En primer plano la confesión del poeta es inútil. La delgada diferencia entre el poema y el secreto, es que el poema entrega además del sentido oracional de lo íntimo, también la forma de lo íntimo, el lenguaje constituido para la particularidad de esa intimidad solo posible en los espacios creados para la versión del secreto que representa el poema.

En el provinciano cósmico están las cosas por verse, en la reelaboración de la vista, una visión constituida por el saber verdadero que es autosuficiente en el poema. Sería difícil expresar con claridad todas las potencialidades del hacer poético de un provinciano cósmico, porque la mayor parte de las seguridades están siendo sometidas a la confirmación de la lectura. Por lo pronto, podríamos decir que el anuncio de lo provinciano nos servirá para descubrir aspectos valiosos en la poesía de los maestros del género y de muchos silenciados por la historia. Es una teoría de la revisión y creación del poema y el poeta.

En el año 2014 escribimos este poema que quisiéramos sirva como manifiesto, que qui-

zá sea útil para concluir esta exploración del
sentipensar desde la experiencia vital del
poeta como protagonista nosótrico de la ur-
banidad:

EL PROVINCIANISMO CÓSMICO

comienza muy por dentro: en la lengua
va naciendo siempre
como Dios

se va haciendo en sí mismo
el mundo de los infinitos lugares
posibilidades nostálgicas

en contra del olvido
en contra de lo seco
está para el arder
de lo probadamente nuestro

aldaba de lo corazonado
no romper con palabras el pasado
con eternas palabras para que sean profundidades

muy por dentro en el fondo inalcanzable

lo que siempre nos recuerda el patio.

_____ Notas _____

[1] Es muy conocido el inicio del primer capítulo de *El arco y la lira* de Octavio Paz: “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro”, donde se da testimonio de las funciones no-capitalistas de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Áñez Medina, Alberto** (1992). *Haber, humor y habla*. Ediciones APUZ. Maracaibo, Venezuela.
- Bachelard, Gastón** (2000). *Poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica. México DF, México.
- Bachelard, Gastón** (1985). *El derecho de soñar*. Fondo de Cultura Económica. México D.F., México.
- Bachelard, Gastón** (1983). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México DF, México.
- Barthes, Roland** (1972). *Crítica y verdad*. Siglo XXI Editores S.A. Buenos Aires, Argentina.
- Barthes, Roland y otros** (1974). *Escribir... ¿Por qué? ¿Para quién?* Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.
- Bataille, Georges** (1969). *Documentos*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.
- Borges, Jorge Luis** (1975). *Prosa*. Círculo de Lectores. Barcelona, España.
- Borges, Jorge Luis** (2005), "Mi entrañable señor Cervantes", tomado de la *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, Año 6, N° 12. Maracaibo, Venezuela
- Bravo, Víctor** (2007). *El señor de los tristes y otros ensayos*. Monte Ávila Editores.
- Cacciari, Massimo** (2000). *El dios que baila*. Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires, Argentina.
- Calzadilla, Juan** (2006). *Libro de las poéticas*. Fundación Editorial El Perro y La Rana. Caracas, Venezuela.
- Cervantes, Miguel de** (1983). *Don Quijote de la Mancha*. Tomo 1 y 2. Editorial Oveja Negra. Bogotá, Colombia.
- Díaz Seijas, Pedro** (1966). *La antigua y la moderna literatura venezolana*. Ernesto Armitano Editor. Caracas, Venezuela.
- Eliade, Mircea** (1972). *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial / Emecé Editores. Madrid, España.
- Haddad, Joumana** (Compilador) (2006). *Allí donde el río se incendia. Poesía libanesa moderna*. Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas, Venezuela.
- Hernández, Luis Guillermo y Jesús Ángel Parra** (1999). *Diccionario general del Zulia*. 2 vols. Banco Occidental de Descuento (BOD). Maracaibo, Venezuela.
- Hernández Ramírez, Juan** (2010). *Tlatlatok Tetl / piedra incendiada*. Escritores de lenguas indígenas, A.C. México D.F., México.
- Jiménez Emán, Gabriel** (2007). *El contraescritor y otros*

fragmentos de vida. Fundación Editorial El Perro y la rana. Caracas, Venezuela.

Lezama Lima, José (1983). *El reino de la imagen*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

Montejo, Eugenio (2007) *La terredad de todo. El otro & el mismo*. Mérida, Venezuela.

Montejo, Eugenio (1978). *Terredad*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.

Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (Compiladores) (1992). *Del cuento y sus alrededores*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, Venezuela.

Palomares, Ramón (2006). *Vuelta a casa*. Fundación Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

Paz, Octavio (1983). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica. México DF, México.

Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*. Fondo de cultura económica. México D.F., México.

Penn Warren, Robert (1975). *Democracia y poesía*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.

Pérez, Carlos Ildemar (1988). *Los heredarios*. Ediciones del Vicerrectorado Académico. Maracaibo, Vzla.

Pérez, Carlos Ildemar (1991) *Estrictis de la muchacha más cercana*. Dirección de Cultura de LUZ. Maracaibo, Venezuela.

Pérez, Carlos Ildemar (1992). *Flores para cuando María Calcaño regrese*. Ediciones del Vicerrectorado Académico. Maracaibo, Venezuela.

Pérez, Carlos Ildemar (1993). *Papá Civil*. Dirección de Cultura de LUZ. Maracaibo, Venezuela.

Pérez, Carlos Ildemar (1993). *Sermones para vivir aquí*. EDILUZ. Maracaibo, Venezuela.

Pérez, Carlos Ildemar (2000). *Olas para niños navegantes*. EDILUZ. Maracaibo, Venezuela.

Pérez, Carlos Ildemar (2000). *¡A que no me come el gato!* Astrodata. Maracaibo, Venezuela.

Pérez, Carlos Ildemar (2004). *Tráglaba jetoria*. Fondo Editorial El Libro Libre. Maracaibo, Venezuela.

Pérez, Carlos Ildemar (2005). *El señor Homo Sapiens se hace1 la vida de poeta*. SERBILUZ. Maracaibo, Vzla.

Pérez, Carlos Ildemar (2007). *La mano de obra*. Ediciones del VicerrectoraAcadémico. Maracaibo, Venezuela.

Pérez, Carlos Ildemar (2009). *Chiriquiticos Musicantes*. Fundación Editorial El Perro y la Rana. Caracas, Venezuela.

Praz, Mario (1976). *Mnemosina. Paralelo entre la litera-*

tura y las artes visuales. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.

Reyes Baena, J.F. (1974). *Literatura y humanismo*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.

Rivera, Hesnor (1963). *En la red de los éxodos*. Universidad del Zulia Facultad de Humanidades. Maracaibo, Venezuela.

Rivera, Hesnor (1965). *Puerto de escala*. Universidad del Zulia Facultad de Humanidades. Maracaibo, Venezuela.

Rivera, Hesnor (1976). *Ciudades nativas*. Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Rivera, Hesnor (1992). *Secreto a voces*. Editorial de la Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Rivera, Hesnor (1993). *Antología poética*, tomado de la revista *Puerta de Agua*, N° 5. Maracaibo, Venezuela.

Ribeyro, Julio Ramón (1994). *Antología Personal*. Fondo de Cultura Económica. Lima, Perú.

Roth, Poth (2009). *Lecturas de mí mismo*. Randon House Mondadori. Caracas, Venezuela.

Ruiz Tirado, Leonardo (2008). *Palabras de la polis*. Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas, Venezuela.

Semprum, Jesús (1969). *Visiones de Caracas y otros temas*. Ediciones de la Corporación Venezolana de Fomento. Caracas, Venezuela.

Semprum, Jesús (2007). *Crítica, visiones y diálogos*. Fundación Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

Silva, Ludovico (1990). *Bervedere*. Ediciones del Rectorado. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Villoro, Juan (1992). *La alcoba dormida*. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.

CONTENIDO

EL ALEPH: EJERCICIO CRÍTICO DE VERSIÓN, EN LA ANTIQUÍSIMA FORMA DEL DIÁLOGO...	11
QUIJOTERÍAS.....	19
La existencia quijotil.....	25
Cervantes y Borges: a un quijote de distancia.....	28
SONRÍE, QUE ESTA PUEDE SER TU ÚLTIMA FOTOGRAFÍA.....	33
Acercamiento a la realidad agravada de Julio Ramón Ribeyro y Juan Villoro.....	33
Julio Ramón Ribeyro y las realidades de ojo Inca.....	35
Juan Villoro: lo de ser mexicano y ser pesimista se lleva en las letras...	39
Sonríe, que esta puede ser tu última fotografía: Ribeyro y Villoro, algo real.....	43
LA PÁGINA EN BLANCO.....	45
ANTES DE HABLAR HAY QUE SOÑAR.....	49
SOBRE LA POESÍA EN EL DÍA MUNDIAL DE LA POESÍA.....	55
¿CÓMO PIENSA LA LITERATURA?.....	63
AUTOPOEMATICA.....	77
Para una poemática.....	79
Del poemario <i>Leasing de la vida</i> (2008).....	82
¿CUÁL ES LA SITUACIÓN DE LA LITERATURA VENEZOLANA ACTUAL?.....	93
APROXIMACIONES A LOS HALLAZGOS APOCALÍPTICOS DE HESNOR RIVERA.....	103
A modo de presentación.....	105
El lugar que podemos identificar.....	108
Las mujeres y el paisaje cotidiano.....	112
Los hallazgos apocalípticos.....	117

Epílogo.....	120
LA MEMORIA Y EL ACONTECIMIENTO	
CÓSMICO: LA OBRA POÉTICA DE CARLOS	
ILDEMAR PÉREZ.....	121
Preliminar.....	123
La obra poética de Carlos	
Ildemar Pérez.....	125
EL SENTIRPENSAR DEL POETA:	
ACERCAMIENTO AL PROVINCIANISMO	
CÓSMICO DESDE LA NOSOTRIFICACIÓN	
DE LA POESÍA.....	137
Preliminar.....	139
La palabra que florece:	
la poesía desde el sentipensar.....	141
El terruño y la terredad: saber y	
sentipensar de la urbanidad.....	150
El provincianismo cósmico:	
propuesta poética.....	156
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	161

Este libro se diseñó y exportó para su publicación en **Amazon** el día 20 de diciembre de 2017, en el Taller Editorial del poeta **Luis Perozo Cervantes**, ubicado en la ciudad de Maracaibo, en el estado federal del Zulia, al norte de Suramérica, en continente descubierto por Cristóbal Colón, dentro del Planeta Tierra; en el mismo día pero de 1917 en que nace el gran poeta americano Gonzalo Rojas.

sultanadellago.com