

# Entreletras

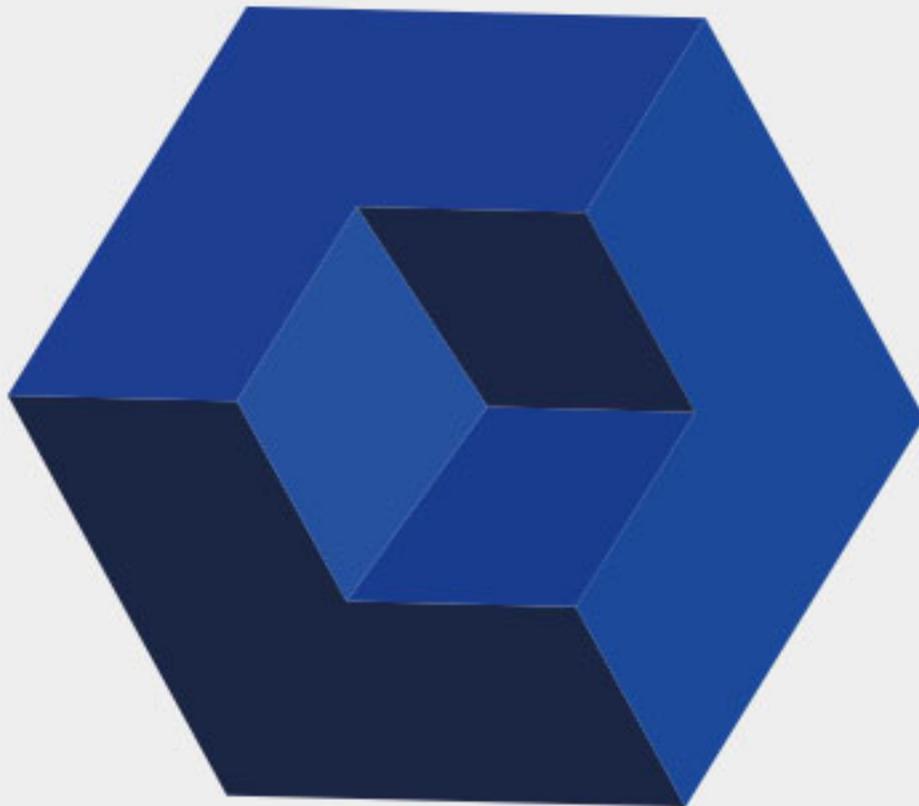
---

Depósito legal M02019000003

ISSN: 2665-0037

## Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año IV. No. 11. Enero-junio 2022



## Homenaje a Juan Calzadilla

Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del  
Instituto Pedagógico de Maturín.  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Maturín, 2022



# Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Maturín, Año V No. 10. Julio-Diciembre 2021

Depósito legal MO2019000003

ISSN: 2665-0037

Revista del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña del Instituto Pedagógico de Maturín.  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Entreletras es una publicación arbitrada del Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña, del Instituto Pedagógico de Maturín "Antonio Lira Alcalá" (IPMALA/UPEL) que difunde trabajos científicos originales, ensayos, traducciones y revisiones bibliográficas relacionadas con la literatura, poniendo énfasis en la literatura venezolana y caribeña. De aparición semestral, esta publicación tiene por objetivos fundamentales la difusión de conocimientos, posibilitar el intercambio entre pares y estimular la producción científica en el área literaria.

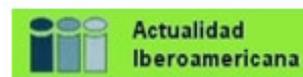
## OBJETIVOS

- Contribuir a la discusión de los problemas relevantes de la literatura, con especial énfasis en la literatura venezolana y caribeña
- Difundir el acervo cultural investigativo universitario
- Propiciar el diálogo de las disciplinas que tienen vida en el escenario académico de la Universidad
- Poner en la escena pública los enfoques contemporáneos sobre la teoría y la práctica de la literatura
- Difundir el trabajo investigativo de los miembros de la comunidad del Instituto Pedagógico de Maturín

*La revista está indizada por*



Centro de Información Tecnológica (CIT)  
c/ Mons. Subercaseaux 667  
Fono-Fax: 56-51-551158, La Serena - Chile  
<http://www.citrevistas.cl>



*Los datos de la revista y de todas las revistas incluidas en el índice aparecen en este enlace: <http://www.citbile.cl/b2c.htm>*



Folio=29252

Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas  
de América Latina, el Caribe, España y Portugal



Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”

Consejo Rectoral

Prof. Raúl López  
Rector

Prof. Doris Pérez  
Vicerrector de Docencia

Prof. Moraima Estévez  
Vicerrector de Investigación y Postgrado

Prof. María Teresa Centeno  
Vicerrector de Extensión

Prof. Nilva Liuval Moreno  
Secretaria

Instituto Pedagógico de Maturín

Prof. Alcides Zaragoza  
Director-Decano

Prof. Neida Montiel  
Subdirectora de Docencia

Prof. José Acuña Evans  
Subdirector de Investigación y Postgrado

Prof. Robin Ascanio  
Subdirector de Extensión

Prof. Hernán Ferrer  
Secretario

# Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña



El Centro de Investigación de Literatura Latinoamericana y Caribeña (CILLCA) se crea para promover un ambiente crítico y corporativo para los investigadores interesados en el estudio de la literatura del área de Latinoamérica y del Caribe, haciendo especial énfasis en la literatura venezolana y de la región que sirve de entorno geográfico a nuestra Universidad en el Sur Oriente del país. Persigue:

- 1) apoyar la investigación y la docencia, curricular y extracurricularmente, en el pre y posgrado del Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá”, en las áreas vinculadas al área de literatura;
- 2) asesorar a la UPEL en los temas que se vinculen a la literatura Latinoamericana y del Caribe.
- 3) vincular a la UPEL de esta región con las comunidades lingüística literaria regional, nacional, latinoamericanas y caribeñas ART. 2 Son funciones del Centro de Estudios Literarios Latinoamericanos y Caribeños:
  - 1) estimular el desarrollo profesional del personal académico proporcionándole condiciones favorables a la investigación en el

área de la literatura Latinoamericana y Caribeña;

- 2) promover y visibilizar el trabajo que estudiantes y profesores realizan en el campo de la literatura latinoamericana y caribeña;
- 4) organizar actividades de investigación y promoción de la literatura latinoamericana y caribeña;
- 5) propiciar intercambios con investigadores de otras regiones del país y de otros países de Latinoamérica y del Caribe;
- 6) programar un plan editorial para promover el trabajo investigativo que se realice en el Instituto Pedagógico de Maturín “Antonio Lira Alcalá” en el área que corresponde al CILLCA;
- 7) mantener relaciones con los diversos organismos institucionales y extra institucionales que permitan obtener recursos para la programación de investigación y de publicación del CILLCA;
- 8) ofrecer asesoría y orientaciones sobre el área de literatura cuando les sean requeridas por organismos universitarios o extra universitarios;
- 9) coordinar la revista y demás publicaciones del CILLCA.

# Entreletras

Revista de Estudios Literarios

Director

Celso Medina (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)  
ORCID 0000-0002-6418-0608

Director Ejecutivo

Jesús Antonio Medina Guilarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Consejo Editorial

Gustavo Luis Carrera (Universidad Central de Venezuela)

Luis Barrera Linares (Universidad Simón Bolívar)

Luz Marina Cruz (Universidad de Oriente)

Aníbal Lares (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Equipo de Arbitraje

José Gregorio Vásquez (Universidad de los Andes )

Sol Pérez (Universidad de Oriente)

Noris Alfonso (Universidad de Oriente)

Luis Mora-Ballesteros (The City University of New York).

Roger Vilain (Pontificia Universidad Católica del Ecuador)

María Solé (Universidad Nacional Experimental de Guayana)

Carmen Barreto (Universidad de Oriente)

Luis Peñalver Bermúdez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Saturnino Valladares (Universidade Federal do Amazonas. Brasil)

Juan Joel Linares Simancas (Instituto de Educación San Agustín. Escuela de Educación y Humanidades, Lima, Perú)

Eduardo Gasca (Universidad de Oriente)

Freddy Millán (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Sonia García (Universidad Simón Bolívar)

Omar Hurtado (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

Traducción:

Juana Sagaray (Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

María Teresa Fernández( Universidad Pedagógica Experimental Libertador)

¿Cómo vincularse a la revista?

Para comunicarse con nosotros, diríjase a:

Revista *Entreletras*

Instituto Pedagógico de Maturín

Sede de Postgrado. Centro de Documentación e Información

Vía La Floresta, frente a la Urbanización El Parque.

Planta Baja, antigua Biblioteca de Postgrado

Apartado Postal N° 274. Código de Postal 6201

Telef. 0291-6416322/ Fax: 0291-6415844

Maturín. Estado Monagas

Correo Electrónico: [entreltras.cilca@gmail.com](mailto:entreltras.cilca@gmail.com)

[upelentreltras@gmail.com](mailto:upelentreltras@gmail.com)

Celso Medina. [medinacelso@gmail.com](mailto:medinacelso@gmail.com)

Jesús Medina Guilarte. [jamg22051986@hotmail.com](mailto:jamg22051986@hotmail.com)

<https://medinacelso.wixsite.com/entreltrasrevista>

Diseño, arte final Celso Medina.

e ilustración de portada: Juan Calzadilla

# Sumario

Editorial	8
Entrevista: Juan Calzadilla, cronista de hablas dispersas	9
Conferencia Sobre transdisciplinariedad y escritura/ Juan Calzadilla	14
Ensayo: Una pregunta técnica. ¿Para qué sirve la literatura/Gustavo Luis Carrera	19
Artículos Hacia un filo poético en Juan Calzadilla/ Celso Medina	26
Juego y humor en la poesía de Juan Calzadilla/ Nivea C, Español H.	35
Léxico Perniano/Carolina Brito	39
Narrando la nación: Virtudes republicanas y justicia de Dios ante el desencanto positivista del siglo XIX / Alejandro Cortázar	44
Homenaje a Juan Calzadilla El más joven poeta mayor /César Seco	51
Notas para Nieves de los Trópicos/Sobrantes/Juan Antonio Calzadilla Arreaza	54
Superficie antagónica. Fragmentos de un poemario inédito/ Juan Calzadilla	59
Crónica: Juan Calzadilla: “Por tus obras te conocerán” /Luis González	64
Reseña: Carmen Mola. Madrid: Planeta Editores, 2021. Premio Planeta 2021. / Luis Malaver	68
Literatura Otra: Poemas de Rainer María Rilke. De: VERGELS Gallimard, 1983. Traducciones de Juan Calzadilla	68
«Una voz casi mía «¿Qué significa para Rilke escribir poemas en francés al final de su vida? / Véronique Le Ru	70
Normas para los autores	76
Normas para los árbitros	77
Autores	80

# Editorial

En este número nos importa el estado actual de la literatura, en especial su papel ductor y de reproductor de los abanicos visionales de los diversos mundos que pueblan hoy a la humanidad, tal y como la pensó nuestro escritor Guillermo Meneses. Por ello hemos invitado a este número a un personaje clave para la comprensión del desarrollo de la cultura contemporánea en Venezuela, como lo es Juan Calzadilla, poeta, artista plástico, historiador de nuestras artes. Alrededor de él hemos reunido un conjunto de textos, cuyo eje esencial es la literatura, el arte y su papel en el espacio moderno.

Abrimos nuestra primera publicación del 2022 con una entrevista al poeta invitado, titulada “Cronista de hablas dispersas”. Calzadilla nos comenta cómo se fue generando su obra, y los contextos en los que ella se ha venido forjando. “Hubo épocas en que me daba lo mismo dibujar que escribir o dedicarles tiempo simultáneamente a ambas disciplinas. O cuando les daba igual importancia puesto que ambas surgían como necesidades expresivas”, nos dice.

Calzadilla no solo nos ofrece esta entrevista, sino también su conferencia “Sobre transdisciplinariedad y escritura/”, que recoge el testimonio de su trabajo creativo e investigativo.

En la sección de ensayo se publica el texto “Una pregunta técnica. ¿Para qué sirve la literatura”, en el que el profesor, escritor y crítico literario, Gustavo Luis Carrera, intenta responder a preguntas sobre el tejido ontológico de la literatura en la vida contemporánea.

La sección de artículos dedica dos textos al escritor homenajeado. Celso Medina ensaya una posible filopoética en Juan Calzadilla. Por su lado, la profesora e investigadora de la Universidad Pedagógica Experimental Libertadora, en su Núcleo de Maracay, Nivea Español, aborda la obra de Calzadilla focalizando su tema en el humor.

La sección de artículos la completan la profesora Carolina Brito, de la Fundación “Claudio Perna”, quien nos adelanta parte de su estudio lexicográfico sobre la obra plástica de Claudio Perna. Esta vez ofrece la polifonía de la palabra “Foto” en el citado artista plástico. El otro artículo es del

investigador de origen mexicano, Alejandro Cortázar, docente de la Louisiana State University, quien nos ofrece una lectura de la novela *Zàrate*, de Eduardo Blanco, en el marco de la tradición latinoamericana de la narrativa del bandido y de la impronta del positivismo.

Para recoger la huella del poeta Juan Calzadilla en la literatura venezolana, publicamos el testimonio del poeta César Seco, quien tajantemente cierra su texto con esta expresión: “Es Juan Calzadilla: El más joven de nuestros poetas mayores”. También se puede leer en nuestra edición el texto de Juan Calzadilla Arreaza, narrador, ensayista y filósofo que comenta, cita y analiza el libro *Nieve de los trópicos/Sobrantes* (2011), explicando la transversalidad de la obra de Calzadilla, en la que circula una profunda reflexión sobre el arte desde los diversos espacios de expresividad.

Gracias a la generosidad de Juan Calzadilla, ofrecemos en esta edición un conjunto de poemas pertenecientes a su libro inédito *Superficie antagónica*.

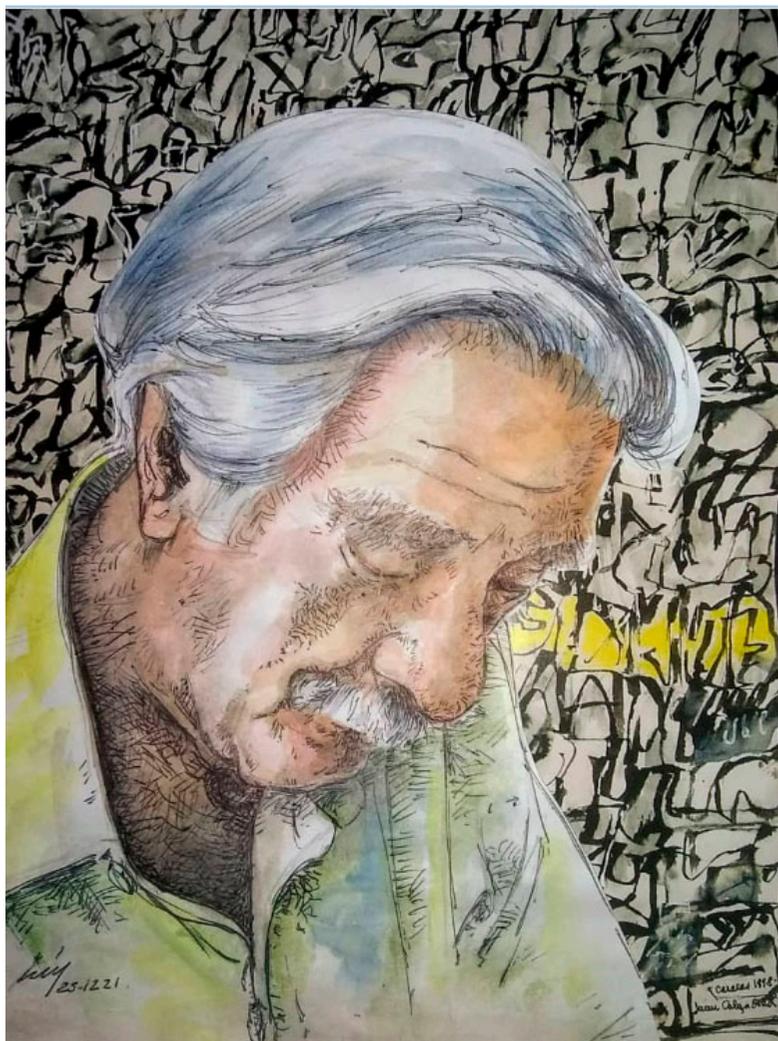
Un discípulo y pupilo de Juan Calzadilla, Luis González, escritor y artista plástico, nos ofrece la crónica: “Por tus obras te conocerán”, en la que relata la relación y el estímulo portentoso que ha significado Juan Calzadilla para muchas generaciones de artistas.

El poeta y narrador venezolano Luis Malaver reseña la peculiar novela *La bestia*, que firman el trío de escritores Jorge Díaz, Antonio Mercero y Agustín Martínez, quienes con el seudónimo Carmen Mola, ganaron el Premio Planeta del año 2021.

Nuestra acostumbrada sección Literatura Otra ofrece traducciones de poemas de Rainer María Rilke, a cargo de nuestro poeta invitado, Juan Calzadilla, quien traduce textos del libro *Vergels*, que es representativo de una importante vertiente de la poesía rilkeana, escrita originalmente en francés. Para acompañar estos textos, ofrecemos el artículo, traducido especialmente para nuestra revista, «Una voz casi mía» ¿Qué significa para Rilke escribir poemas en francés al final de su vida?, de la investigadora Véronique Le Ru, de la Universidad de Reims. Este texto valora la etapa francesa de la poesía rilkeana y la ambienta en el sistema poético francés.

# Entrevista

## Juan Calzadilla, cronista de hablas dispersas



Dibujo de Luis González

**J**uan Calzadilla es actor y testigo de una época clave de la cultura moderna venezolana. Fundamentalmente es un poeta, pero ha sido muchas cosas: editor, artista plástico, curador y crítico de arte, con varios libros publicados no solo de la plástica nacional; también se ha interesado en el movimiento artístico internacional. Nació en 1931 en Altigracia de Orituco, región del Estado Guárico, en Venezuela. En 1961 participa en la creación del grupo El techo de la ballena, que irrumpió en nuestro país con un talante altamente crítico ante el panorama de la literatura y la plástica nacional. Es de los primeros que impulsa salones de arte informalista. Su bibliografía es extensa. Sus libros más destacados son **Primeros poemas** (Ediciones Mar Caribe, 1954), **Dictado por la jauría** (El techo de la ballena, 1962), **Las contradicciones sobrenaturales** (El techo de la ballena, 1967), **Ciudadano sin fin** (Monte Ávila Editores, 1969), **Oh Smog** (Colección Equinoccio de la Universidad Simón Bolívar, 1978), **Táctica de vigía** (Ediciones Oxígeno, 1982), **Diario sin sujeto** (1999), **Aforemas** (Monte Ávila Editores, 2004), **Manual para inconformistas** (Eloísa Cartonera, 2005), **Antología poética Formas en Fuga** (Colección Clásica de la Biblioteca Ayacucho, 2013). En 1996 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas, por su obra como dibujante, crítico e investigador. Fue director de la Galería de Arte Nacional. Se ha hecho merecedor de otros premios, como el Premio León de Greiff al Mérito Literario (2016) o el Premio Nacional de Literatura (2017) por sus más de 50 años de trayectoria literaria en el Venezuela.

## **Celso Medina: -Cómo recuerda en estos días la Altagracia de su infancia?**

**Juan Calzadilla.** Yo soy nativo de Altagracia de Orituco, un pequeño pueblo del piedemonte guariqueño limítrofe por el norte con la Sierra del Interior y con sus grandes montañas, valles, ríos, y selvas que atraviesan a Barlovento de este a oeste y se extienden luego por los llanos guariqueños hasta el Orinoco. Tuve la suerte de conocer y compartir estos espacios mágicos, convertido en cronista de hablas, y de recorrerlos y habitar en ellos desde que era un niño y un adolescente, mientras desarrollaba mi escolaridad y los primeros años del bachillerato en Altagracia, hasta los 18 o 20 años. A esta edad, me marché por primera vez a Caracas con el propósito de terminar el bachillerato e iniciar una carrera universitaria. Así fue cómo entré al Instituto Pedagógico para seguir el profesorado en letras, estudiando con grandes maestros como Edoardo Crema, Ángel Rosenblat y L.B. Guerrero. Entretanto Pérez Jiménez se había alzado con el poder y se iniciaba la lucha política contra su régimen en las instituciones educativas principalmente. Por desgracia yo corrí con la mala suerte de caer preso en la Cárcel Modelo, no bien terminaba de cursar el primer año de Castellano y Literatura. Fueron tiempos de formación autodidáctica, de lectura en la cárcel o en mi pueblo cuando volví a él. Me ocupé entonces de adquirir una formación autodidáctica y leer a los clásicos de la literatura universal, entre ellos Shakespeare, Dostoievsky, Cervantes y Rilke y a los modernos como Mann y W. Faulkner, pero sobrevino un tiempo de desconcierto causado por el cierre de la Universidad Central donde me había inscrito para estudiar Filosofía y decidí entonces regresar a mi querido pueblo para dedicarme a labores agrícolas. Aquí redacté en 1953 *La torre de los pájaros*, opúsculo que, tras enviarlo a concurso, me valió ganar el Primer Premio del certamen de poesía que anualmente efectuaba el Consejo Mundial de la Paz, en Moscú. Decidí entonces viajar por segunda vez a Caracas confiado en que podría dedicarme a la escritura sin tener que pasar por una Universidad, jugando con lo que sabía en materia de redacción. Ya en Caracas, en 1955, Pascual Venegas Filardo me contrató para que redactara un columna literaria dedicada a comentarios de libros y exposiciones en el Índice Literario que aparecía semanalmente en el

diario El Universal. Pasado año y medio y luego de viajar a Maracaibo para acompañar a Hesnor Rivera en las actividades del Grupo Apocalipsis, de tendencia surrealista. Volví a Caracas al poco tiempo con la suerte de que ingresé al Museo de Bellas Artes para ocuparme de la redacción de la revista Visual, cargo que troqué por el de museógrafo tres, y con el cual anduve trotando por todo el mapa del país en busca de talentos, hasta julio de 1967. Lo demás es más conocido.

**CM. En “La Torre de los pájaros” (1955) se avizora la ciudad como “montañas oscuras y amenazantes”. ¿Dejó de ser esa ciudad luego una amenaza? ¿A qué amenazaba ella? ¿A su arcadia infantil?**

**JC.** En *La torre de los pájaros*, por poco que lo hayan entendido los críticos, se encuentran las raíces de mi estilo y a ese texto vuelvo cada vez que puedo. El tema expone el conflicto de fuerzas en acción como argumento del conflicto entre el alma del bosque y la ciudad avasalladora. *La torre de los pájaros* me hizo cambiar el régimen métrico de la poesía española con que escribí mi primer opúsculo, *Primeros poemas* (1953) incitándome a emplear el versículo o verso libre al estilo de Whitman, y también la prosa, con olvido de toda frontera de géneros, saliera lo que saliera. De *La torre de los pájaros* surgió la ciudadanía de mi estilo por efecto de la crítica a la condición urbana que me llevó a imponer un registro directo, muy diferente a los de la gran mayoría de poetas venezolanos. Me enseñó a adoptar una temática argumental, concentrada en ir más al grano que a las subjetividad dispersiva que caracteriza a una poesía como la nuestra, hecha a ramalazos, caótica.

**CM. ¿Esa ciudad que lo recibió fue hábito o piel? ¿Logró despojarse de la ruralidad para hacerse ciudadano?**

**JC.** Lo que inspira al poema pareciera proceder de la piel del bosque, es decir de los múltiples sentidos que se desprenden de la naturaleza, nos atrapan y se responden unos a otros, como lo vio Baudelaire y entre nosotros Lazo Martí en su famosa Silva. Sólo que allí, en mi texto (todavía no sé si es un poema o una prosa) se mezcla lo emotivo con la acción y el conflicto que predice el peligro de una ciudadanía invasiva, desconcertante y sobretodo de espaldas a

una estética fundada en los placeres de la naturaleza. Incapaz de proveerse de esa arcadía que se pretende encarnar en todo el poema, sobreponiendo la naturaleza a la ciudad. Y la verdad es que la naturaleza salvaje de los bosques en que se inspira el poema da para todo eso y para más. Allí se imponen los sentidos de un joven que tuvo desde niño ocasión de recorrer esos grandes parajes e incluso, de morar en ellos, entre el bejuco y la culebra.

Conflicto en donde lo rural se pone de parte del bien contra el mal representado por el daño que a diario le infiere a los bosques la ciudadanía amenazante.

Pero entiendo que la conflictividad es lo que suministra interés al texto, como ocurre en la oda antigua cuando convertía lo meramente sensorial en drama. Andrés Bello y Pérez Bonalde también toman partido por la naturaleza y eso constituye una nota romántica que atraviesa a la égloga y hace difícil cambiar la historia de nuestra poesía.

Lo digo en un adagio:

“ciudadano de un bosque encantado,  
No bien hube dado un paso, me convertí en  
Campesino de la ciudad”.

### **C.M. ¿Qué es ser ciudadano? ¿Se asume serlo sin conflictos?**

J.C. El concepto de ciudadano no lo entendí con la significación temática que le doy ahora, sino de forma muy vaga, entre el habitante de la ciudad y el poblador rural, lo cual para mí, no estaba semánticamente muy claro. Realmente lo que yo buscaba era un destino luego de haber fracasado en la docencia y esto endureció los términos a que la frustración me llevó a escribir los primeros poemas en mi pueblo natal y en aferrarme a la lectura sin magisterio alguno. El concepto de ciudadano a partir de mis libros de los sesenta es muy diferente, y no se refiere a mí, sino más bien al otro, al sujeto ciudadano, cualquiera fuera la motivación.

Lo ciudadano en poesía nos arrastra a todos a un condicionamiento que yo asumo como una paradoja. Y que es por tanto indefinible....

**C.M Recorriendo el amplio abanico de su poesía, uno podría visualizar en él tres estaciones claves: 1° al hombre idealista, impregnado de su tierra natal; ideal que en el que el árbol es símbolo que se opone a las torres de una ciudad que vio crecer cuando llegaba al clímax de su modernización; 2°**

**el camino de la materia citadina, que le alimenta un flujo de sentires. Es la etapa en la que André Breton era el Mesías de la poesía moderna. Decía el poeta francés: “Yo quiero que nos callemos cuando dejemos de sentir”. ¿Por eso no calló, más bien gritó en sus poemas de esa época? Y yo diría que ahora experimentamos en su poesía una tercera estación: la del hombre de ideas, cuyo concepto del absurdo, imbuida del aliento surrealista, ha cambiado por otro tipo de absurdo, donde confluye la retórica quevediana con el juego de las paradojas, muy cercano al poeta Roberto Juarroz. ¿Comparte usted nuestra lectura de esa trayectoria?**

**J.C.** Estoy de acuerdo en reducir el amplio espectro de mi poesía a tres estaciones claves, como usted dice. En primer lugar: El hombre idealista de mis primeros tiempos, cuando escribí el primer libro, *Los herbarios rojos* impregnado de afán de búsqueda y cuando yo confundía la verdad con el espíritu de observación desplegado a partir de mis primeras imágenes, precisamente hacia 1955. La actualización de mi lenguaje, ocurre por entonces entre la imaginación y la reflexión, y yo no daba mi brazo a torcer. Para esa época combatía mi obra un grupo de poetas por el estilo de G. Sucre quien no bajaba la guardia para tildarla de mala en dondequiera yo la presentaba. El poemario *Curso corriente* y *Justamente Tácticas de vigía* pugnan por darle una orientación más comprometida a la metáfora surrealista que se encuentra en mis libros de fines de los 70 a tiempo que me esforzaba en construir una voz propia.

Segundo: el camino de la reflexión través del cual asumo críticamente la ciudad como una defraudación representada por los múltiples sentidos que capto de la realidad urbana, incluyendo la literaria, pasando por el surrealismo y otras corrientes, un camino que sigue en proceso.

Y finalmente un tercer estadio en el cual experimento gran diseminación de ideas y conceptos, y una poética argumental, a la vez que me desprendo del absurdo surrealista, en favor como Ud. dice de la fábula quevediana, el epigrama y la tónica conceptual y su secuela paradójica. Incluyo aquí la eliminación de las fronteras entre los géneros a favor de la reflexión y el epigrama, para dar paso al humor y a la chanza.

**CM. Es interesante su recorrido del lirismo al prosaísmo. Como el poeta Nicanor Parra, pareciera**

**esforzarse por “deslirizar” un mundo cada día más concreto, pero más enigmático y cuya ontología única es utópica.**

**J.C.** Entiendo que el “deslirizar” del que usted habla se refiere no tanto a la metaforización excesiva como a una subjetivación que se hace descansar autobiográficamente en los episodios personales del hablante, a menudo banales o circunscritos al yo. La cuestión es que yo me he planteado ese “deslirizar” la poesía de forma distinta a Nicanor Parra. Éste hizo del poeta consagrado una crítica dirigida al poeta mismo y a los estatutos que consagran la poesía como obra de arte y objeto de adoración y de competencia. Pero no así a la poesía como lenguaje y proceso, obligando a la investigación a permanecer detenida en la entelequia narcisista. Y no en la cosa misma. Nicanor Parra “deslirizó” la poesía pero en sus valores consagrados, no en su axiología puntual, al punto de plantearla como una diatriba contra sus colegas famosos por ocupar los primeros puestos del puntaje lírico. Pero dejó intacta la estructura y la teoría poética tal como viene aplicándose en otras partes...

**CM. ¿La ironía a la que recurre el poeta hoy es la corroboración de que la palabra solo sirve para nombrar el mundo, no para representarlo?**

**J.C.** Hay una frase muy usual últimamente tomada de un famoso crítico de arte neoyorquino, según la cual “la obra de arte ha llegado a ser lo que se dice de ella”. Se refiere a la sobresaturación de conceptos o criterios que se emplean para calificar, interpretar o definir estéticamente una obra de arte. Naturalmente eso significa que en arte no hay juicios confiables y nada es completamente desmitificable de lo que se sobrepone a su verdadero ser. Esto quiere decir que ningún juicio humano que no sea matemático dice la verdad. O en otras palabras que la verdad es dependiente de lo que se deja fuera cuando se intenta definirla. Eso está pasando con su adagio. “La ironía a la que recurre el poeta hoy es la corroboración de que la palabra sirve sólo para nombrar el mundo no para representarlo”.

Yo por mi parte creo que en la única parte en donde las palabras ya no representan sino que sólo sirven para nombrar es en poesía. Porque la palabra no está en la obligación de representar sino de ser. Cuando se confunde con la verdad es cuando ha llegado a la

máxima expresión del ser.

Cuestiono los valores consagrados, los mitos, la vanidad y la hipocresía, pero no la estructura formal convencional ni la realidad contenida por ésta. En *La torre de los pájaros* rindo tributo (igual que hace A. Bello) a la naturaleza en un sentido absoluto puro, e irresponsable. Y elevo a cualidad de templo a los árboles, como hizo Baudeulaire. Planteo la defensa de la naturaleza en su representación del bosque como templo. Entrentado a la ciudad como símbolo de corrupción y perversión de la idealidad. Pero *pájaros* en el fondo es una loa a la belleza de la naturaleza y una defensa de la parte idealizable de la poesía, no a la totalidad de lo que comprende el título.

**CM. ¿Cuándo dibuja también escribe?...**

**J.C.** Hubo épocas en que me daba lo mismo dibujar que escribir o dedicarle tiempo simultáneamente a ambas disciplinas. O cuando les daba igual importancia puesto que ambas surgían como necesidades expresivas. Solía suceder que el dibujo adquiría la forma de los signos de la escritura y el dibujo se estilizaba al punto de parecer una escritura. Llamaba a esta forma de expresionaligrafía o gestualismo, dependiendo de que interviniera el automatismo en la formación de las imágenes. En la base de esta técnica estaba el automatismo que consiste en el descontrol de la mente respecto a la orientación del pensamiento. Se trata de una operación del inconsciente y la encontramos en lo que se conoce como surrealismo. A menudo es una técnica gestual, es decir incontrolable. Y está en todas las literaturas fantásticas. Lo que no quiere decir que no sean actividades gemelas, el dibujo y el verso o sea troncos de un mismo palo: Pero no aconsejo a nadie que haga las dos cosas a la vez.

**CM. Es usted testigo y actor de un significativo proceso de cambios en la literatura y el arte venezolano. En ese proceso le ha tocado ser poeta, artista, crítico e historiador. ¿Cómo ha podido cumplir esos roles? ¿Le ha sido fácil asumirlos?**

**J.C.** Desde luego que no ha sido fácil llegar hasta aquí, pero tampoco ha habido premeditación de mi parte, nadie me puso en este camino espinoso que yo mismo elegí. Estoy en medio de los hechos como ese sujeto que cayó a las aguas crecidas del río y no sabe nadar, tiene que inventar una salida que no llega por vía

imaginativa.

Pudiera decir que son más las veces que me han desaprobado e incluso me han expulsado de la administración en dos oportunidades teniendo yo la razón. He luchado por construir una salida propia distinta a la trampa que me ofrecían para sacarme del paso. Y he podido subsistir, pero solo esto.

**CM . En la convulsa década de los 70, usted decía en uno de sus poemas de *Oh Smog* (1977): “Uno a uno los molares/fuimos perdiendo por el camino/a fuerza de masticar/el papel de las consignas”. ¿Se puede hoy “masticar esas consignas” sin peligro de una intoxicación moral?**

**J.C:** No recordaba este texto. Parece un adagio o una reflexión aplicada al esfuerzo que se pierde en repetir fórmulas que no han tenido éxito en los gobiernos socialistas. El aserto es muy aplicable en esta época a fórmulas desatinadas. En este caso es una chanza empleada autocriticamente, pensando en los grupos de los que llegué a formar parte, como el mismísimo Techo de la ballena.

**CM . En su poemario *Curso corriente. Máximas y mínimas* (1992) leemos este poema:**

**Dios dispuso de bastante tiempo  
para constatar que mi país estaba torcido  
y, pese a todo, no pudo enderezarlo  
o no se molestó en hacerlo**

**cuando hubiera podido,  
quizás convencido de que ya era tarde  
y dejó que siguiera como estaba.**

**Ahora es difícil hacer algo.**

**Dios también está torcido**

**y aquí nadie cree en milagros.**

**¿Ve hoy signos que nos permitan creer en los milagros?**

**J.C.** De un agnóstico como yo no hay que tomar en serio el tono con que se burla de dios y de los rebeldes, como si éstos compartieran una causa común. Yo empleo aquí un epigrama irónico cuyo único efecto que provoca es la risa. A despecho de que contiene una conclusión seria: No te metas con el socialismo si no cuentas con los medios tecnológicos y educativos con que podría establecerse”. Sobre todo si se trata, como en este caso, de una autocrítica, que igual se aplica también al autor del poema. Y es que no se puede implantar el socialismo si no se cuenta con la plataforma educativa y científica que se requiere para tener éxito.

Incluso si está Dios de por medio.

## CONFERENCIA

# Sobre transdisciplinarietà y escritura\*

Juan Calzadilla  
Galería de Arte Nacional (Venezuela)  
juancalzadilla@gmail.com

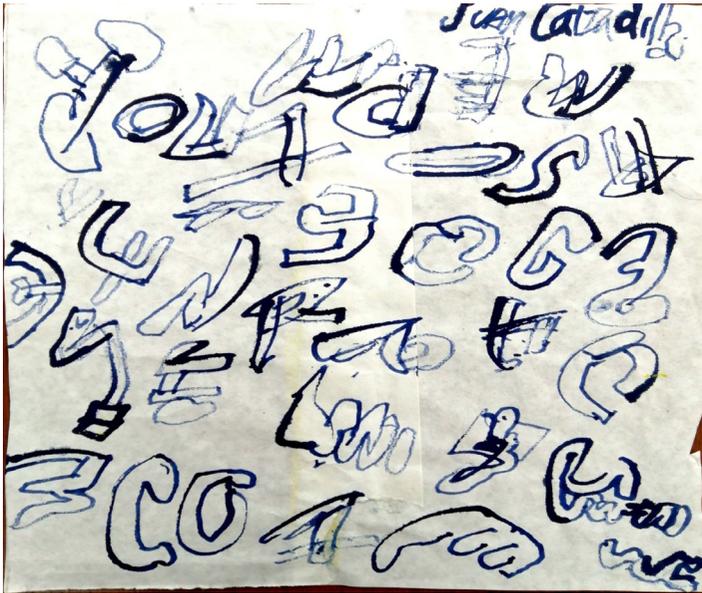


Ilustración: Juan Calzadilla

\* Conferencia expuesta en Valencia en septiembre de 1999 con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo.

**A**lgunos de ustedes pueden sentirse intrigados si les confieso que, para presentarme en este coloquio, yo abrigaba una serie de dudas. En principio, ¿desde qué tipo de actividad puedo hablarles con más propiedad de un tema que como la transdisciplinarietà me concierne y me toca de alguna manera? Un tema del cual quizás un segmento de mi obra puede prestarse a ser tomado, modestia aparte, ¿cómo un modelo difícil y molesto? Como no abrigo prejuicios que alimentar respecto de una pretendida pureza de los géneros literarios, me permitiré hablar con toda libertad, no sin antes advertirles que una de las cuestiones más arduas que desde joven me intrigaron era tratar de comprender la forma en que se relacionan e integran los métodos y lenguajes empleados por los artistas plásticos y los escritores. En otras palabras, ¿qué había de común entre unos y otros? A veces me pareció que ambos, de lado y lado, se comple-

mentaban y que sus funciones no eran por lo menos tan disímiles o extrañas entre sí como parecía. Y me formé con esta idea que contribuyó a tratar de abolir en mí mismo una separación inconveniente entre el personaje que me había inventado y mi verdadero yo. Me llevó mucho tiempo de aprendizaje poner cada cosa en su lugar, pero este esfuerzo me involucró en otro tipo de ilusión que me ha costado erradicar y que consiste en creer que basta practicar una disciplina para considerarse dueño y señor de ella. Finalmente, quiero decir que esa actitud me comprometió amorosamente con la cultura de este país. Y, a despecho de yerros y dificultades, ya no puedo echar para atrás.

Claro que la transdisciplinarietà, en un sentido general, no es un concepto atípico dentro de la enorme galaxia de todas las disciplinas responsables del conocimiento humano. Más bien representa una función propia de los procesos normales y rutinarios que derivan de los necesarios intercambios de información, de las transacciones de lecturas y aprendizajes que interactúan sanamente en todas las ramas del saber, incluidos en éstas, por supuesto, las artes y la literatura. Ese intercambio supone incesantes y mutuos préstamos. Puesto que ninguna disciplina, exceptuando quizás la matemática se presenta, según los entendidos, química y genuinamente en estado puro. Para utilizar un término de la ecología: todas las disciplinas están más o menos contaminadas por la vecindad de un mundo desbordado del que, para colmo de males, se ha demostrado que está regido por el principio del caos.

Pero la transdisciplinarietà, tal como la interpreto, no estriba sólo en la relación dialógica o en las permutaciones que puedan darse entre varias disciplinas, sino que también puede encontrarse en un mismo sujeto, de forma que cabe hablar no sólo de disciplinas transdisciplinarias, sino de creadores transdisciplinarios. Y pongo por caso al crítico que al mismo tiempo que emite juicios y reflexiona es capaz de expresarse con el instrumental del artista. Para nadie es un secreto que la poesía ha reclutado los mejores cultores de la crítica y la teoría poéticas entre los poetas mismos. Sin duda que muchos escritores en rol de críticos son capaces de hablar de la obra de sus contemporáneos con igual propiedad con la que examinan sus propias

producciones y con frecuencia es a partir de éstas que el artista o el poeta ha desarrollado un saber teórico al que jamás se hubiera podido acceder por otro medio. Mondrian, Van Gogh o Duchamp no son precisamente excepciones de la regla que proclama como irreducible la división de la mente humana en dos parcelas: una en la cual está una zona exclusiva ocupada en la elaboración de juicios e ideas abstractas, y otra que, incompatible con aquélla, apunta a la función imaginativa propia del carácter artístico. Funciones que actuarían dicotómicamente en orden a las representaciones simbólicas de la realidad y a las creaciones de la mente. Pero sí es cierto que son capacidades diferentes en esencia, ellas no son tan excluyentes una de otra que no puedan mezclarse armoniosamente en un mismo individuo. No hay que confundir el que esas disposiciones existan de modo natural en el hombre con el hecho de que no las desarrollemos debidamente. Y esto último es lo que no hacemos. Toda la revolución conceptual de Marcel Duchamp partió del prejuicio de considerar que, en materia de ideas, el pintor no tiene más olfato que para el olor de la trementina. Pero ¿percibía él toda la carga teórica del pensamiento metafórico en los trabajos de Cézanne o de Monet? André Breton insistió mucho en esta dicotomía odiosa cuando propuso, inspirado en ideas de Freud, un método de escritura fundado en la completa anulación del control mental. Las imágenes -pensaba él- brotan en el momento en que son convocadas por la suspensión inmediata de la actividad mediadora de la conciencia y el flujo de imágenes se desprende del magma inconsciente para abrirse paso a través de ella tal como un caudal de agua. No comprendió, sin embargo, que también había un pensamiento automático de las ideas. Pensaba que la función cerebral dedicada al razonamiento se localizaba en la conciencia mientras la función imaginativa, que se expresa a través de imágenes y metáforas, estaba a cargo del inconsciente. Sin negarle crédito a este hecho comprobado por la obra de visionarios, videntes y poetas en estado de hipnosis, borrachos, drogados o en trance, hay que decir sin embargo que ambos discursos, el de las ideas y el de las imágenes, se complementan y pueden llegar a desarrollarse en un sistema conjunto así logramos que sus procesos se mezclen, y eso es lo que hacemos normalmente cuando escribimos.

## II

En cuanto a mí, para concretarme a lo que puedo decir del tema de este coloquio del mejor modo que conozco, o sea auto explícitamente, me permitirá evocar algunos hechos poco conocidos. En la época en que se levantó la generación a la cual pertenezco, es decir, en los años cincuenta, ocurrió en la cultura venezolana un proceso singular y atípico. Aparecieron las vanguardias y con ellas un concepto muy diferente y dinámico de entender la interdepen-

dencia de las disciplinas artísticas e incluso las relaciones entre éstas y la literatura. Ese concepto tiene que ver con lo que entonces llamábamos integración de las artes, es decir, un tipo de interdisciplinariedad con el que no estábamos familiarizados y que tuvo como eje la forma casi hegemónica y autoritaria con que el arte abstracto surgió y se expandió en las principales ciudades venezolanas, llegando a tener gran influencia en la arquitectura y en disciplinas que como el diseño se asociaban a la también generalizada convicción de que el arte debe evolucionar al par del progreso de la sociedad industrial. Fue Alejandro Otero el principal exponente de esta tesis.

La crítica nueva nació por entonces entre nosotros, en principio estimulada por la relación que mantenían los escritores, y especialmente los poetas, con las artes plásticas. El interés general por la modernidad favoreció mucho este proceso que se interrumpió en Venezuela, bruscamente, a fines de los cincuenta, generando gran frustración. Durante ese período de formación de las vanguardias, la frontera de los géneros artísticos, la pintura y la escultura en especial, casi llegó a desaparecer a costa de privilegiar un arte objetivo representado por obras que se exponían al aire libre o a la intemperie y en las que se combinaba el uso de la policromía con los nuevos materiales de la industria dentro de un perfil tridimensional. Un arte al cual por entonces nadie llamaba por otro nombre que el de abstraccionismo geométrico. Con este nuevo lenguaje se pudo apreciar que la transdisciplinariedad que se buscaba con la integración de lenguajes abrigaba el propósito social de vincular las propuestas con los espacios públicos, con algo así como un museo urbano o peatonal. Propósito que como ustedes saben se vio frenado por la violenta irrupción de las vanguardias neo-expresionistas que dominaron en la década del sesenta y que acabaron con la ilusión de seguir pensando que el arte se rige por las leyes del progreso.

En una época en que el crítico de arte se formaba en la calle y no en instituciones académicas o museológicas y en que la actividad crítica se confundía con la labor periodística, no fue fácil para mi generación escapar a la fascinación que producía el descubrimiento de los grandes movimientos del arte moderno ni tampoco el interés que despertaba el hecho de que fuésemos testigos de una transformación del arte venezolano que se extendió también a otras disciplinas y en especial a la literatura, tal como pudo apreciarse en el surgimiento de grupos innovadores como Sardio y El Techo de la Ballena. En una época tan crucial y polémica en la que casi se le pedía a todo el mundo que tomara partido y gritara su rabia a las puertas de los museos, se hizo imperioso definir y afirmar afinidades para integrarnos a lo universal a partir de las modestas contribuciones que aquí hacíamos, comportamiento que

parece ser desde entonces una de las peculiaridades del clima cultural venezolano.

De otra parte, los oficios o vocaciones que se podían elegir como ejercicio de vida no estaban en aquella época tan reñidos ni se excluían tan compulsiva y competitivamente entre sí como hoy, lo cual conducía a que no fuera infrecuente encontrar entre los pintores mismos gente pensante que, igual que reflexionaba sobre su trabajo, podía escribir ficción o dedicar tiempo al pensamiento crítico. No era extraño tampoco ver a los escritores inclinarse sobre el caballete para intentar borrar una figura.

Ahora bien, para continuar con estas anotaciones autobiográficas, diré que en 1953, perdida la oportunidad de graduarme y frustrado políticamente por el fracaso del plebiscito electoral del año anterior, yo pensaba seriamente en que podía dedicarme a la literatura. Durante largas temporadas en la provincia y en el ocio de los difíciles días de una prisión política en Caracas y de varios meses de persecución en el estado Guárico, había yo hecho muchas lecturas de clásicos y modernos y escribía poesía medida y rimada. Recuerdo que Mariano Picón Salas me publicó en El papel Literario de El Nacional una Egloga inspirada en una famosa pieza homóloga de Garcilaso. Aquel año de 1953 alcancé un premio en un concurso de poesía en cuyo jurado estaban Ida Gramcko y José Ramón Medina. *La torre de los pájaros* era ese largo poema de inspiración withmaniana que dos años más tarde, en 1955, editó en Valencia Felipe Herrera Vial en los Cuadernos Cabriales.

Por esa época yo no tenía la menor idea del género de actividad al que podía consagrarme como medio de vida. Pero la ironía es que de poco sirvió aquel premio ni el estímulo que le atribuí. De regreso en Caracas, me dediqué afanosamente a buscar un puesto de trabajo, pero sólo conseguí que Pascual Venegas Filardo, enfundado en su talante huraño, me empleara a destajo en la redacción de El Universal para escribirle una columna semanal que salió durante varios años en el Suplemento Cultural de ese diario, con el título de Reseña de la Semana. Tengo que agradecerle a este espacio la audacia de haberme empujado a escribir regularmente sobre libros y sobre las artes plásticas y sus protagonistas. Por esta época el periodismo era la vía natural para el ejercicio de la crítica e incluso para perseverar en ella. No se editaban como hoy libros de arte y lo que se publicaba en los catálogos era extremadamente simple, aunque muy sincero. Los escritores que se aventuraban a escribir artículos sobre arte, como Picón Salas, Meneses, Pineda, Armas Alfonso, Antillano y Carpentier, se sentían como prestados a aquella actividad y no hubo ni uno solo que, con la excepción de Gaston Diehl, (un francés radicado por entonces en Venezuela) se considerara a sí mismo crítico de arte. La museología estaba en pañales y no había como hoy facultades de arte ni revistas

especializadas. Fernando Paz Castillo y Enrique Planchart se habían iniciado bastante antes, en 1919, como gaceteros en El Universal y después que yo, escribiendo para otro diario, lo hizo también Roberto Guevara. No eran hombres salidos de academias de arte. Pero cómo sabían. Por entonces Pedro Ángel González dictaba cátedra a las puertas del Museo de Bellas Artes y ya había muerto uno de nuestros docentes más agudos, esa figura tan querida por los valencianos de aquel tiempo que fue Antonio Edmundo Monsanto, cofundador del Salón Michelena.

El arte entraba por los poros o no entraba. La relación de pintura y escritura era más viva y personal de lo que es hoy en la era virtual, y uno podía llegar a comprender el proceso de elaboración de un cuadro con sólo realizar una inspección cuidadosa del taller del artista, o andando de exposición en exposición detrás de una entrevista con el pintor. Actualmente la información se maneja muy rudimentariamente, más con el propósito de mantenerse al día que de compenetrarse con el trabajo artístico, y ha desaparecido del trato de las apresuradas notas de prensa ese análisis de las obras en el cual tanto esmero pusieron las generaciones anteriores.

Llegado a este punto, no tengo que abundar en cómo yo mismo me he visto envuelto en esta problemática de la transdisciplinariedad y me bastaría recordarles que durante años, muchos años, me ocupé, ya de manera diligente o negligente, de esa actividad que en la cultura se conoce como crítica de arte. Desde luego que ésta es una función que se desprende de la existencia misma del arte y que por estarle supeditada se manifiesta como una explicación o valoración de sus objetos. Pero también está estrechamente asociada al lenguaje literario pues siempre se ha tenido en mayor estima el texto crítico cuidadosamente redactado.

Dependiendo de un factor verbal común a la literatura, la crítica mantiene una relación muy dinámica con la investigación histórica, al tiempo que ofrece una doble lectura interdisciplinaria en cuanto a lo que dice sobre la obra en sí misma y en cuanto a lo que dice de la realidad. El contexto es el lugar de convergencia de los juicios históricos, y la historia del arte lo es de los juicios estéticos o de valor. Aunque tampoco se niega que pueda tenerse acceso a la comprensión de la obra a través de la intuición expresada por medio de un verbo poético.

Total: que la relación entre el hecho plástico y la escritura se hizo para mí tan perentoria que llegué a pensar, tal como lo hice, en que podría llegar a entender mejor el proceso artístico si me dedicaba a su práctica misma. Por algún tiempo estuve en las clases de dibujo que en la Escuela de Artes Plásticas regentaba Pedro Ángel González. Comprendí, sin embargo, que sería de mayor provecho si, abandonando el modelo vivo, experimentaba por mi cuenta

ta, dado que lo que tú dibujas reproduciéndolo del natural nunca es tan fiel a lo que observas como a lo que ya conoces. Reproducimos mejor lo que conocemos bien, no lo que está delante de nuestros ojos, pues el conocimiento que suple la experiencia es siempre una evocación intensificada. El dibujo es una facultad analítica y lo que se aprende de él es realmente una disposición para observar con una agudeza que sólo se adquiere bien desde la infancia. He allí por qué el desarrollo de esta disposición, desde los siete años, hizo de Michelena un dibujante genial. Por mi parte, preferí dedicarme a la copia de la obra gráfica, vista en reproducciones y láminas, de los grandes maestros, como Goya, Rembrandt, Picasso, todo lo cual, gracias a la destreza adquirida, me sirvió para abrirme cauce a los procesos de formación de imágenes por una vía automática. Entiendo por lenguaje automático un resultado dependiente de la velocidad, el azar y el control no razonado o consciente de las pulsiones o emisiones del medio empleado.

De lo demás, en cuanto a mi modesto trabajo cumplido en el discutible y resbaladizo terreno de la crítica, la mayoría de ustedes ya está enterada. Me limitaré a hacer una breve relación en torno a ese otro polo de mi experiencia transdisciplinaria representada por mi obra dibujística.

Para referirme a este punto, diré que entiendo la transgeneridad en el dibujo, tal como lo he practicado desde hace mucho tiempo, como voluntad de integrar la motricidad de la escritura considerada plásticamente a una pulsión psíquica incontrolada, de naturaleza orgánica, que se desarrolla en las dos dimensiones de un soporte plano. Cuando se dibuja mediante un accionar parecido a cuando se escribe a mano, uno termina por concebir el resultado como una caligrafía visual, compuesta de imágenes, en la cual, plásticamente hablando, signo y sentido son lo mismo. Eso explica que yo haya encontrado en el borrador del poema, o del texto de la página, una matriz primera del dibujo en su correspondencia con la hoja de un soporte en donde, siguiendo las tensiones de la pulsión automática, se ejecutara un dibujo de formas abstractas o figurativas. La plasticidad en el trazo dibujístico puro nada tiene que ver con el objeto que se representa con él, es simplemente expresivo. Para lograrlo basta limitarse al instrumental indispensable del dibujo, como son el papel, el lápiz, el gotero, la caña de bambú, el pincel y los negros, grises o sepías de las tintas.

Los procedimientos dibujísticos que he empleado han sido los que más contradictoriamente condenan en la obra todo propósito literario, anécdota o mimesis cuando se emplean esos procedimientos en función representativa. De hecho, el método caligráfico, a la vista del resultado, exige de preguntarse por toda intención premeditada previa a la realización misma del dibujo y también exige de tener que explicar que el mejor dibujante es aquel que

menos tentado se siente a hacer correcciones o enmendaturas en sus obras. La caligrafía en el dibujo puede ser considerada como una gestualización mínima en cuyo origen está un impulso motriz básico. A la inversa, en el origen de la gestualización pictórica, por más ampliamente que ésta se proyecte al plano, se encuentra una pulsión caligráfica. Al emplear un formato mayor, trasladando el acontecimiento al espacio, no se hace más que proyectar la forma hasta los límites exigidos por su crecimiento, a partir del mismo impulso motriz mínimo que da origen a la formación del dibujo. Reducida a sí misma, la estructura del dibujo podría, con el mismo argumento, ahorrarse el empleo del color, al considerar a éste como mero relleno. El dibujo que necesita del color se vuelve un apéndice de la pintura.

Me interesa, así pues, algo simple como la forma o como el movimiento considerados como accidentes del azar, algo que pueda reducirse a su incidencia o a su continuidad misma en el momento de producirse. Me interesa su secuencia positivo-negativa fija en un plano, en un espacio por decirlo así abstracto y generalmente monocromático (en blanco y negro, quiero decir) sin que con ello esté negando validez al color.

### III

No quiero terminar estos apuntes sin hacer mención del carácter transdisciplinario de la poesía. Como lo habrán entendido los que me han seguido en mi modesta obra poética, últimamente me he esforzado en conciliar la reflexión y la metáfora en un discurso simple y sintético que combina en su tono directo el buen uso de las reglas gramaticales y la precisión en la escogencia de vocablos con ausencia de adjetivación e impostación. Muchos poetas son renuentes al empleo de la sintaxis propia de la prosa cuando escriben textos poéticos e incluso son resistentes al poema en prosa o a la utilización de ésta cuando en un mismo texto se intercalan partes en verso y partes en prosa, como lo hiciera Rimbaud en varios poemas de sus libros *Una temporada en el infierno* y *Las iluminaciones*. Hay poetas que desconfían de las frases largas y del habla realista de la conversación cotidiana, y mucho más de las escatologías, como si desearan que la poesía continuara en un dominio reservado y que no se hiciera de ella, como muchos pretendemos, un medio de comunicación y ni siquiera un objeto en sí mismo. La falta de una norma, estatuto o canon que nos diga cuándo se debe emplear el verso y cuándo la prosa y que sirva también como principio para definir el poema, revela que cada estructura verbal es variable y se hace autónoma cuando es consistente con lo que se dice en ella. Y esto fue lo que quiso afirmar Rimbaud cuando en la "Carta del vidente" atacó a los poetas de su tiempo acusándolos de que hacían "prosa rimada".

El utilizó la prosa justamente con otra intención. Todo lo cual debe llevar al poeta actual a anteponer el sentido a la forma, pues ésta debe surgir de aquél durante el proceso mismo de escribir, conforme a este enunciado:

La forma es la estructura que el sentido se da a sí mismo.

O también, para decirlo con palabras de William Carlos Williams: “Las ideas están en las cosas”.

Considerando que la transdisciplinariedad de la poesía tiene en la relación genérica con la prosa su principal compromiso, me permitiré afirmar que la prosa continúa siendo un instrumento fundamental e ineludible para el oficio de poeta, y casi habría que concluir diciendo que, sin un entrenamiento cabal en ella, como pensaba Eliot, como experiencia y como modo de reflexión, se hace cuesta arriba, por no decir que imposible, escribir buena poesía en nuestros tiempos.

Concluiré leyendo un texto poético en el cual de una manera metafórica expongo la idea expresada en torno a la relación transdisciplinaria de poesía y prosa:

### **Viva el borrón**

Yo tengo en la prosa, en el hecho de adobar la prosa, una tentación estética.

Procuro verme en ella como en un espejo. Y créanme que a veces logro verme. imperfectamente, claro, pero de cuerpo entero.

Y ¿qué les parece si dijera que experimento por la poesía una tentación mítica parecida a la que nos lleva a creer en el poder de un embrujo sin pararse a razonarlo? Pero no. Yo tomo mi texto en juego o, si prefieren, en broma. No me solazo en él, no me detengo a analizarlo.

Por qué tendría que hacerlo, sí sé que la explicación del poema acaba con el poema.

Lo único que está a mi alcance es presentarlo del mejor modo, desbrozarlo, enmendarlo aquí, remendarlo allá.

Tacharlo más adelante.

Cuando más, soplar sus páginas, por si vuelan. Lo máximo a que me atrevo es a examinar si vale la pena el esfuerzo de escribirlo y de qué manera, con qué herramientas, y por qué medios, sin entrar en generalizaciones y con todos los inconvenientes del cómo.

Y sin hacerme otras preguntas, más allá de este corolario:

No busco encontrar en lo que escribo otra cosa que la facilidad para decirlo.

Que sea oscuro o profundo, es secundario. Eso puedes imaginarlo.

## ENSAYO

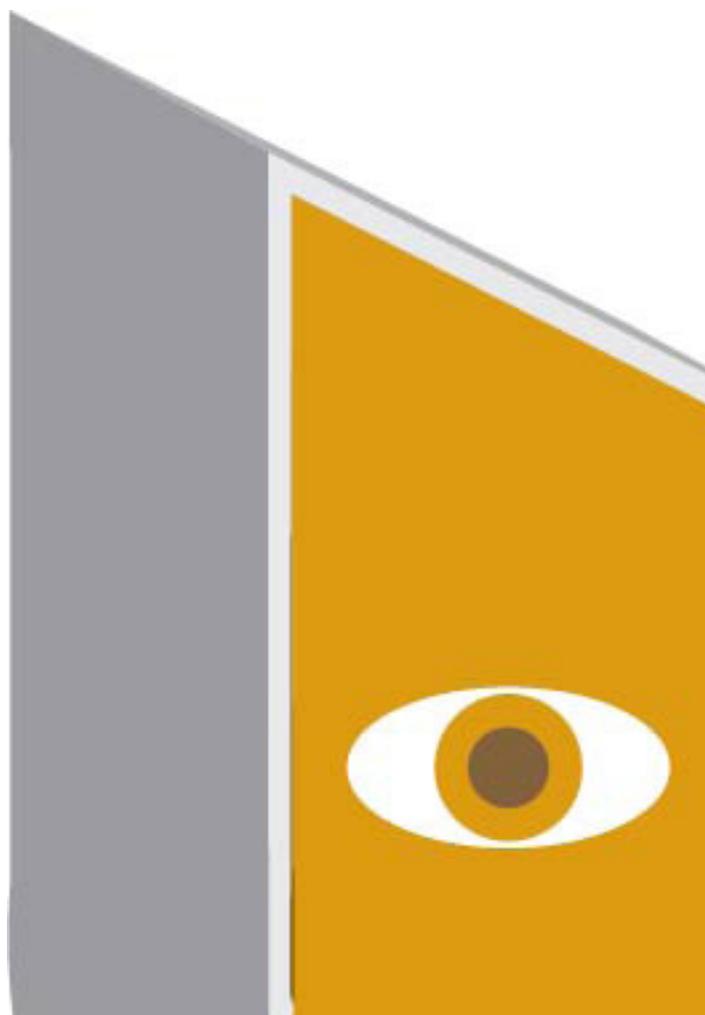
# Una pregunta “técnica” ¿Para qué sirve la literatura?

**Gustavo Luis Carrera**  
Universidad Central de Venezuela  
glcarrerad@gmail.com

las disciplinas humanísticas o artísticas en general; tanto en su sentido profesional como de artículo de consumo. En el caso de la literatura, la interrogante se diversificaría así: ¿Para qué leer literatura? ¿Para qué estudiar literatura? En cambio, las ciencias y las técnicas en general parecen ofrecerles respuestas precisas y es-timulantes en el caso de tales preguntas. Hay una directa función práctica, hay un uso, una aplicación de inmediato creadora y justificada, Pero en cambio: ¿Para qué sirve la literatura?

No cabe duda de que trata de una pregunta espinosa, inquietante. Con toda seguridad los profesores la toman como un enojoso afán de molestar de parte de adolescentes deformados o ignaros, y les contestan en pocas palabras cortantes, o aparentan desdeñar el planteamiento cuya respuesta se les antoja obvia y lo dejan pasar, sin detenerse a ninguna consideración interna, con un gesto de indiferencia. En otros casos el profesor desprevenido que de buena fe intente la respuesta adecuada deberá, repentinamente, recurrir a nerviosos esfuerzos para dar con términos de contestación de alguna objetividad concreta. Y es que en verdad es una pregunta-infinito, una trampa sin fondo. Pero, allí sigue, “técnicamente” planteada: ¿Para qué sirve la literatura? Y no hay más remedio que buscar el modo de encararla.

De antemano es necesario dejar de lado las respuestas directas o naturales: la literatura sirve para hacerla, enseñarla, entenderla; es decir, las soluciones ofrecidas por el escritor, el lector, el estudioso, el profesor y el editor y el librero. o sea de aquellos que en cierto modo viven en o de la literatura. Y no porque estas respuestas no sean válidas -por el contrario, son seguramente las más sinceras y vigorosas—, sino porque su rígido enunciado presupone una serie de antecedentes y afinidades que no todo el mundo posee y sobre todo si se piensa en las mentes “técnicas”, la ineficacia de la contestación espontánea parece total. Como ejemplo puede imaginarse que a la respuesta: “la literatura sirve para leerla”, seguirá la segunda pregunta: ¿Y para qué sirve leer literatura?”, y así irán surgiendo réplicas y contrarréplicas en sucesión interminable. En suma, que no hay más remedio que tratar de aproximarse a los aspectos esenciales de la cuestión aun a sabiendas de la vastedad y los espejismos



**E**n una época de tan extraordinario desarrollo tecnológico como la actual, la pregunta que antecede no parece inútil y rebuscada. Por lo menos la posible respuesta no resulta obvia para múltiples mentes “tecnificadas” que rigen buena parte de los destinos materiales y administrativos de nuestra organización social presente. De otro lado, es fácil oír a estudiantes de secundaria de alta vocación “técnica”, hacer la pregunta al profesor de la materia o lanzar la cuestión al aire, entre los compañeros, en tono despectivo: “¿para qué sirve la literatura?” Asimismo se preguntan para qué sirven

que la caracterizan y enrevesan. En fin, por lo menos una línea de búsqueda puede llegar a trazado firme.

Una vía inicial bien correspondería al concepto de la literatura como peculiar manera de expresión, como medio elevado de aprehensión de realidades, como forma de conocimiento.

### Una forma de conocimiento

Las necesidades del hombre de conocerse a sí mismo y la realidad circundante encuentran fuentes de satisfacción en los modos de conocimiento. Dentro de este conjunto de instrumentos destinados a aprehender realidades que inquietan -pregunta, obstáculo, estímulo al hombre encuentra lugar la literatura -al igual que las artes en general- como una forma de conocimiento que revela asuntos diferentes de los correspondientes a otros métodos de conocimiento, como las ciencias y la filosofía. De base, la distinción puede señalarse -al caracterizar a la ciencia como dueña de un método discursivo - por lógico y demostrable- y a la literatura como depositaria de un método expositivo, que presenta y representa. Esta representación literaria -que implica una asimilación y un reflejo interpretativo de las cosas busca la proyección de una verdad, de lo verosímil, a través de una elaboración artística eficaz. Es, en última instancia la verdad literaria -que no es toda la verdad ni la única revelación de la verdad, distinta de la verdad palpable, cronológica y circunstancial de la realidad circundante, y que es una verdad estructurada de acuerdo a una selección y un propósito, para la permanencia de los significados y las formas. En tal sentido, dicha representación literaria revela cualidades que de manera corriente no se perciben en las cosas y que se diferencian de los conocimientos analíticos y concluyentes que proporciona el campo científico. Y ello, fundamentalmente, porque la literatura es vida: hace vivir al hombre en su fisiología y su medio social, lo presenta actuante en su momento histórico, dinamizado en sus perfiles psicológicos y en el mundo de sus ideas. Es el hombre general y particular: el tipo y el caso: la simbología y la concreción. Es la verdad literaria, ambiciosa y admirable que busca cubrir dilatadas zonas de la caracterización esencial —intimidad y comportamiento del hombre. Es un objetivo del arte, que como señala Juan Carlos Portantiero (*Realismo y realidad en la narrativa argentina*), en su condición de “parte totalizadora del proceso general unitario de apropiación humana de la realidad, debe aspirar a eliminar las parcelaciones, a aprehender ese complejo mundo objetivo y subjetivo, en el que individuos y grupos, sociedad y naturaleza actúan recíprocamente, como una totalidad omnicompreensiva”.

A partir de ese poder de creación de vida de la literatura, precisamente se ha llegado a considerar que su materia no sólo ofrece conocimiento, experiencia sensible y placer estético al buen lector, sino que además suministra elementos de información y estudio de determinadas disciplinas científicas. En la actualidad no resulta

nada extraño afirmar que la historia, la psicología y la sociología, por ejemplo, pueden encontrar materiales de provecho directo indirecto en obras literarias. Otro tanto puede destacarse con respecto a la filosofía y el panorama general de las ideas y la cultura. Es evidente que el riguroso concepto determinista de Taine de la literatura como documento directo y totalmente fidedigno de un orden social y espiritual resulta excesivo y sobre todo desfigurador de su índole estética; pero no es menos cierta la exactitud de ese valor relativo antes señalado de la literatura como fuente de representación informativa que puede esclarecer o fundamentar asertos de orden científico o sistemático universal.

En su categoría de forma de conocimiento, la literatura llega a proporcionar la visión más o menos integral de aspectos poco explorados del mundo sensible e intuitivo del hombre, muchas de cuyas peculiaridades no reseñan las ciencias precisamente por la índole huidiza y no experimental de tales fenómenos. Algunos de ellos apenas comienzan a ser penetrados por la psicología. De igual modo, se hace patente el valor de la literatura como vía de conocimiento del grupo social, tanto por parte del individuo lector como de la sociedad misma. El hombre adquiere noción de su propio medio y el conjunto social o por lo menos buena parte de él aprecia su propio reflejo. En este sentido, y en consideración de la literatura activa, de denuncia social y ansias de superación progresista, se destaca con toda claridad el alcance de la obra literaria como revulsivo para la renovación de las formas organizativas de la sociedad. Sartre (*¿Qué es la literatura?*) lo dice de forma elemental e idealista: “Por medio de la literatura... la colectividad pasa a la reflexión y a la meditación y adquiere una conciencia turbada y una imagen desequilibrada de sí mismo que trata sin tregua de modificar y mejorar”. Detrás del hecho hay mucho de combate de ideas, de conflicto de clases y de oportunidad política, pero el fenómeno es cierto, a fin de cuentas.

Estas líneas de consideraciones generales van apuntando algunos de los modos de revelación de la literatura como forma de conocimiento. Los puntos esbozados llevan a una constatación provisional: la literatura refleja la vida de las cosas y del hombre (En este caso las cosas pueden asimilarse al concepto de Naturaleza y el hombre implica toda su propia carga objetiva y subjetiva).

Pero surge de inmediato una interrogante: ¿en la medida en que la literatura es una forma de conocimiento y por igual una vía de expresión, es también una forma de propaganda?

### Expresión y propaganda

De el modo más directo podrían encadenarse las ideas siguientes: como fórmula expresiva, la literatura dice, al decir difunde ideas, al difundir hace propaganda. Pero el asunto es de gran complejidad. Hay que empezar por determinar un sentido concreto a la propaganda en su

manifestación literaria (o artística en general, cabría agregar).

Comúnmente se llama literatura de propaganda a la que defiende alguna posición ideológica o manera orgánica de ver las cosas o modo concreto de pensar, que ostente algún determinado rótulo en la historia del pensamiento, ¿Pero es justa esta limitación? En todo caso, ¿no sería también literatura de propaganda la que disemina y auspicia las ideas del autor, aunque ellas no puedan ubicarse en ninguna escuela, corriente o partido clasificado? El proceso viene a ser el mismo: divulgar, en sentido enaltecedor, explícito o implícito, una concepción de la vida. Hay expresión: hay divulgación: hay propaganda. Y cabe aquí una pregunta abierta: ¿puede concebirse una obra literaria de valor y significación que no encierre una concepción de la vida que ella misma abarca?

Parece evidente que toda obra literaria lleva el afán, consciente o inconsciente de base, de conducir al lector a aceptar y compartir un punto de vista, una actitud ante la vida, más allá del puro efecto de emoción estética. Es en el fondo, el inevitable mensaje espiritual (que los esteticistas se empeñan absurdamente en negar) que contiene la obra literaria, como producto de un hombre que busca expresarse, comunicarse. Porque, tal como anota Robert Escarpit (*Sociología de la literatura*): “Todo escritor en el momento de escribir, tiene un público presente en la conciencia, aunque sólo fuese él mismo. Una cosa no está enteramente dicha sino cuando se dice a alguien”.

En este diálogo, en ese decir- algo para alguien, es donde se patentiza la relación social entre el escritor y el público. Y esa relación toma de inmediato carácter de compromiso. Es un hecho que se ha ido haciendo más intenso y general en nuestra época. Hasta críticos de ideas particularmente reaccionarias como Guillermo Torre (*Problemática de la literatura*) reconocen que se ha producido de manera definitiva el paso de la literatura “gratuita” a la literatura “responsable”; de la literatura “desprendida” a la “comprometida”. Para explicarse la situación, de Torre señala que ha ocurrido un desplazamiento del “hombre estético” por el “hombre social”, pero esto no es más que determinar de modo apresurada y superficial un fenómeno hartamente complejo, que requiere estudios y constataciones reposadas; más aún cuando el crítico admite que el propio Spranger, teórico de la cuestión, no se atreve a hacer afirmaciones categóricas al respecto.

Así, en esta búsqueda de vías de solución a la pregunta “¿Para qué sirve la literatura?”, surgen dos señalamientos nuevos: la literatura es propaganda y es compromiso. Es necesario, pues, acercarse a estos conceptos.

La propaganda es manifiesta en todas las obras literarias; aunque en determinadas épocas o circunstancias parece más resaltante dicho mensaje divulgado a los cuatro vientos. Bastaría con pensar en violenta enumeración en la literatura romana de la época de Augusto, la difusora y apologética del cristianismo, la humanista del renacimiento, el Teatro Clásico español,

la comedia de Moliere, el debate ideológico en el siglo XVIII, la renovación espiritual romántica, el experimento naturalista, el cambio modernista en América, la actual poesía revolucionaria mundial, la joven narrativa de rebeldía y denuncia. ¿Pero en verdad hace falta citar ejemplos? Todo escritor trabaja con palabras y al hacerlo va encadenando significados que responden a una manera peculiar de ver las cosas, y en esa visión particular por fuerza se manifiesta una actitud, una toma de posición. Es absurdo suponer la posibilidad de un reflejo imparcial de la sociedad y del hombre. Esa objetividad ideal se pierde al pasar por la mente y la sensibilidad del propio creador de literatura (o de arte en general), Allí esta, ineludible, necesaria, la propaganda.

Problema aparte lo constituye el compromiso y más aún la conciencia del compromiso. En un sentido general, el compromiso se revelaría en esa misma relación y correspondencia del escritor con su época, su medio, y su propia, defensa de sus ideas con el propósito de difundir puntos de vista dirigidos a provocar reflexión y renovación de la sociedad. Pero una de las formas más extendidas del concepto de compromiso se debe fundamentalmente a Sartre (ob. cit.), a través del supuesto de que el escritor comprometido sabe que la palabra es acción y que revelar es cambiar, por lo tanto el solo hecho de revelar supone el propósito de un cambio. Pero esto es cierto sólo como un punto de partida, no como una actitud total y suficiente. Hay que saber el cambio que se aspira a impulsar para que la condenación de una realidad siga su consecuente camino evolutivo. Saber adónde se va o se quiere ir, y estar dispuesto a participar en la edificación de ese nuevo estado. Ya que, como observa Portanticro (ob. cit.), el compromiso inconformista, “antiburgués”, abstracto, es incapaz de construir algo distinto de esa sociedad que rechaza; sus bases son sólo esquemas y valoraciones de tipo moral y su “negatividad” es pura, sin proyecciones prácticas. Así, más importante que la existencia del compromiso de hecho inevitable es para el escritor el tener conciencia de ese compromiso y darle carácter dinámico creciente. Y es allí donde juegan papel decisivo las concepciones ideológicas del escritor o su afán de progreso, su amor al pueblo y su nobleza de ideales, le llevarán a adherirse a las causas más justas en defensa de las mayorías populares, que es como decir en defensa de la dignidad y del futuro.

Ya en este punto de las presentes consideraciones de aproximación al tema, podría observarse que ha llegado el momento de hacer referencia al tradicional planteamiento de pretendido carácter antagónico que distingue elementos predominantemente artísticos o ideológicos en cada obra según sus características y propósitos. Es decir, la forma expresiva y la idea transmitida: el vehículo de penetración y el objeto intelectual: lo dulce y lo útil, en última instancia. En efecto, es tiempo de la referencia.

## Lo dulce y lo útil

El asunto es de la más absoluta antigüedad: ya en Horacio se patentiza el concepto de la poesía como “dulce y útil” a un tiempo. Los preceptos renacentistas vigorizan la formulación al proclamar que la poesía deleita enseñando o enseña deleitando. Es un planteamiento dueño de una firme tradición. Nuevos enfoques y enriquecimientos dialécticos de la tesis desde el neoclasicismo y el romanticismo hasta nuestros días, revelan su trascendencia y el valor vigentes.

Pero no se trata de una feliz y armoniosa unidad de conceptos. Por el contrario, con frecuencia a lo largo de la historia de la literatura (de la historia de las artes, podría decirse), lo dulce y lo útil se han tomado como términos antitéticos de la más absoluta oposición. Y esta tendencia polar con respecto a la significación de tan profundas esencias de la obra literaria, lleva a considerarlas en sus específicas categorías propias.

Lo dulce va asociado a la forma externa de lo literario y al placer estético que se deriva de su apreciación. También podría asimilarse a más complejas motivaciones placenteras de orden espiritual provenientes de elementos internos, temáticos o discursivos. Pero en todo caso, siempre encerraría como factor primario la captación y transmisión del placer. (Hay que aclarar, en seguida, que se trata no de un placer cualquiera, semejante al que proporcionan los sentidos en su alcance más inmediato, sino de un placer de evidente condición superior, cuyo carácter se representa del modo más sublime en la denominación de “placer estético”). Lo dulce vendría a ser lo placentero, captable de modo sensorial y anímico, pero sin un verdadero proceso de aprehensión de enseñanzas y sistemas de pensamientos.

Lo útil de otra parte, sería lo que se aprende, lo que se capta con posibilidades de enriquecer la experiencia y el conocimiento propios. (Igualmente aquí cabe precisar que esa enseñanza humana y cultural se diferencia por completo de la instrucción directa y normativa, de ordenamiento académico, que pueden proporcionar los libros de textos. Es un fenómeno muy amplio de traspaso de actitudes y visiones ante y de la vida, que no se rige por simples propósitos didácticos finalistas, sino que persigue compenetraciones emotivas e intelectuales previas a toda sugerencia ideológica). Correspondería a lo útil la parte aprovechable de toda lectura en un sentido humano, social y cultural práctico, de posible aplicación como bagaje intelectual o como principio rector para la vida en sociedad y sus forzosos procesos evolutivos. Es decir, en suma, como instrumento vital para el hombre en sí y para su ubicación social.

¿Pero se justifica esta supuesta antítesis? ¿Cómo se manifiesta el problema de acercar los dos pretendidos extremos?

Si se aproximan los conceptos de lo dulce y lo útil, la antítesis comienza a disiparse. En primer lugar, la sola división de los factores integrales de una obra literaria

en dulces y útiles resulta una discriminación arbitraria e insostenible. La violencia que implica le resta exactitud, y de allá su derrumbamiento como principio firme. Para aceptar su aplicación habría que comenzar por dirimir la interminable discusión sobre forma y fondo y aun, entonces, el absurdo de un desdoblamiento de la personalidad del escritor en estética y social; todo lo cual, en el mejor de los casos, no excedería de los límites de una discusión bizantina o una búsqueda abstrusa.

Después: ¿darle al producto literario la sola posibilidad de comunicar lo dulce, no sería limitarlo a la categoría de juego, de hermosa diversión? Sin negarle validez a la teoría lúdica sobre el origen de la poiesis impulsada por Huizinga (*Homo ludens*), no puede afirmarse que la obra literaria sea el resultado de un mero juego intelectual, simplemente porque es al mismo tiempo una elaboración, un trabajo. Por detrás de la belleza externa y el poder de expresar vida, han quedado la selección de elementos, la distribución de partes, el basamento estructural. Y aquí de nuevo han surgido los dos polos: el juego y el trabajo. Lo cual lleva a observar de inmediato con R. Wellek y A. Warren (*Teoría literaria*), que el concepto absoluto de “trabajo” olvida el goce de la obra literaria y el de “juego” descarta su condición de “obra útil” de un artista y su gravedad e importancia: Observación que pone en guardia acerca de cualquiera de los enfoques extremos como única visión válida, y que ya apunta hacia una integración.

¿Qué hay detrás de todos estos planteamientos reflejos? Hay que el puro entretenimiento y la evasión sólo pueden pensarse en el caso de la infraliteratura de las novelas rosas, los “digests” y cuadernillos espúrios de consumo mecánico (Aun en esos casos un estudio cuidadoso habría de revelar sí el entretenimiento y la evasión tienen realmente carácter absoluto). Hay que la literatura no es hermosa cobertura y nada más; y esto ni siquiera en el caso de sólo ver en ella la comunicación de un sentimiento estético, puesto que, como anota A. Tregorov (*Arte y Sociedad*): “Sería un craso reducir el sentimiento estético a las sensaciones, ya que éstas no son más que un reflejo sensorial directo de unas u otras propiedades del objeto: el sentimiento estético, en cambio, nos da una comprensión íntegra del objeto que ha pasado ya por la conciencia y tiene valor de conocimiento. El sentimiento estético es regido por la idea y está a su servicio, pues refleja los aspectos substanciales, las relaciones y cualidades estéticas de la realidad, provocando determinado impulso creador que incita a la acción. He allí una de las claves del problema: el fenómeno estético incluye la percepción sensible y la revelación de la idea.

En lo literario se ha visto cómo se apuntan posibles extremos esteticistas puros y utilitarios del más pleno pragmatismo. Pero, en verdad se trata de puntos límites, un tanto teóricos y sobre todo ya en terrenos que se salen de lo literario: el simple juego caprichoso -y el panfleto desnudo. En el fondo hay un soporte determinante: el talento del creador y su consecuencia con los principios artísticos. Será, entonces, un problema de género y de

calidad. Pero en la vía concluyente se perfila de todos modos en que la literatura, como creación de arte, integra los elementos expresivos e ideológicos en un producto de vastas proyecciones humanas que tiende hacia un equilibrio de porcentajes y que se dirige al hombre sensible y pensante. Sartre (ob. cit.) hace una advertencia rotunda, digna de recordarse: si el arte de escribir “fuera a convertirse en pura propaganda o pura diversión, la sociedad volvería a caer en la pocilga de lo inmediato, es decir, en la vida sin memoria de los himenópteros y los gasterópodos”.

Así pues, al buscar respuestas a la viva pregunta: “¿Para qué sirve la literatura?”, es necesario volver donde el viejo Horacio para repetir con él que la literatura es dulce y es útil. Que la belleza formal y el mensaje ideológico son elementos integrados y necesarios. Que así como toda elaboración artística, refleja lo dulce, toda actitud ante la vida, toda visión del hombre y su problemática refleja lo útil, (Cosa aparte son el compromiso consciente y la orientación activa, como se ha visto). De modo que se tienen esbozos de respuestas: la literatura sirve para crear belleza y allegar conocimiento: para satisfacer necesidades estéticas e ideológicas del hombre, que es como decir esencialmente humana.

Pero ya se ha señalado que la interrogante básica es una pregunta-infinito Las líneas de respuestas pueden ser múltiples y complejas, tanto como cada parte y cada ángulo de la vía escogida. En este caso sólo se ha seguido un camino de señales. Y no queda más que una última declaración: estímulo final: futuro abierto.

### ¿Apología ingenua?

De entrada puede advertirse que toda apología comporta cierto grado de ingenuidad, en cuanto escoge las luces y los aciertos, dejando de lado con rincones oscuros y los inevitables fracasos. (Con ello puede quedar, tal vez, este aparte a salvo de malas interpretaciones.)

En nuestro medio es frecuente que los detractores de la literatura pongan en duda su interés y su función. (“¿Para qué sirve la literatura?”); pero cada día son más numerosos, aun entre profesionales del campo literario, quienes a la pregunta; ¿a dónde va la literatura?”, responden: “a la desaparición”.

Esta actitud inhumante proviene de la constatación de hechos indudables en nuestra sociedad actual. Son fenómenos paliables: es creciente el imperio del mal cine, la televisión, las “novelas”, radiofónicas y las revistas de muñequitos y de “condensados” novelescos; mientras decae el auge de la literatura como actividad cultural de primer orden, los lectores son cada vez grupos más reducidos (y los compradores menos aún), los verdaderos amantes de la poesía son casi individualidades contadas, en general el creador literario ha perdido su prestigio relevante, opacado por estrellas del cine, de la televisión del deporte. Ante el fenómeno, indudable signo de nuestro sistema social, son numerosos los intelectuales de grande y escaso

valor que presagian la sustitución de la literatura por los medios audiovisuales ya señalados (sobre todo en sus manifestaciones más pedestres e intrascendentes), para consumo de un público cada vez más perezoso, superficial y homogéneo. Es una actitud derrotista cuando no interesada cuyo escepticismo impide a sus sostenedores ver que detrás de la situación se encuentra un problema de índole cultural y social. El interés por la difusión de la cultura y por el mantenimiento del valor preponderante de las artes entre las más elevadas actividades del espíritu humano, sólo puede tener categoría general, de aplicación común, en sistemas sociales distintos al nuestro. Se necesita que sean superados los mezquinos objetivos comerciales que rigen los destinos de nuestra organización cultural, y que haya un desinteresado afán por hacer participar a grupos cada vez mayores, masivos, en, el mundo de la cultura, y de las artes en particular» Por otra parte, en momentos en que se anuncian en el mundo importantes cambios realmente próximos de necesario avance políticos y social, de verdadera transformación esencial de los sistemas tradicionales capitalistas en todos los torrentes vitales es ofuscamiento o desorientación presagiar aniquilamiento para la literatura o para cualquier arte, ¿No es más propio considerar que para la inmediata sociedad basada en la defensa del hombre y sus derechos a la elevación material y espiritual, la literatura, como las demás artes, ocupará lugar sobresaliente en importancia y desarrollo? Además, realidades comprobables lo demuestran ampliamente.

Y ello porque la literatura, como expresión artística y como forma peculiar de conocimiento, seguirá existiendo como dueña de un territorio creador donde no penetran otras artes y mucho menos los famosos medios audiovisuales tan en boga. (Claro está que estos mismos sistemas de difusión por la imagen y el sonido encuentran su propio campo de acción, que en su desarrollo y adecuada orientación tendrán cada vez mayor calidad artística y función cultural. Como lo ha demostrado el cine en relación con el teatro. Problema aparte es el de la calidad; deficiencias técnicas, interés comercial, ausencia de sensibilidad artística). La literatura está ligada a las necesidades estéticas del hombre, a sus requerimientos de indagación de su precio mundo interior y a su búsqueda de orientaciones y claves de comprensión para la vida en sociedad, para su determinación de ideales y normas de superación. Todo de un modo íntimo y revelador que no pueden nunca alcanzar cuantos manuales y textos se lo propongan. De una manera profunda e incitante que se deriva de su penetración a un tiempo por las antenas sensibles e intelectuales del individuo, lo que equivale a decir; en una captación integral del individuo.

De allí que la experiencia de la lectura literaria resulte para todo buen espíritu receptivo un camino de experiencias, un mundo de revelaciones. A la legítima emoción estética, percibida en incesante disfrute, se añaden las voces claras de la vida y las ideas. Así mientras fluya del Quijote todo un eterno planteamiento vital junto al enfoque caracterizado de una época: mientras

las pasiones humanas transiten insospechados caminos de sobrecogimiento en Sófocles, en Shakespeare, en Calderón; mientras los horizontes interiores perfilen sus luces y sus sombras en Dostoievsky; mientras la palabra comunique su belleza esencial en Garcilaso, en Verlaine; mientras el alma de un pueblo aflore en Gallegos; habrá literatura. Así, mientras la vida total, menuda, noble, mezquina, contradictoria, agite sus señales en Balzac mientras la trampa del relato absorbente se cierre sobre el asombro del lector en Chejov, en Poe, en Quiroga; mientras lo popular reaviva cada vez su espíritu de múltiples pasos en el Romancero, en Lope; mientras el hombre diga su firme palabra de acción en Gorki; mientras el milagro poético extienda la línea de la belleza para ubicar lo humano y lo social en Machado, en Neruda; habrá literatura. ¿Resulta ingenuo citar nombres? Tal vez. Son tantos y de tal disimilitud, que toda enumeración es solo un pálido recuento que desemboca en la ineficiencia del capricho. ¿En el fondo no se trata más de una oportunidad de memoria y afinidades? Seguramente. Pero cada nombre incompleto, cada nombre inseguro, cada nombre arbitrario es punto de partida de eficaces sugerencias. Son señalamientos literarios que lanzan el recuerdo a revivir. Los nombres pueden cambiar (¡siempre el capricho!), pero el hecho se mantiene aferrado al entusiasmo: la literatura subsiste porque ora en el hombre mismo. Creación y lectura son dos actitudes vitales. Así, mientras exista

el hombre, habrá literatura; mientras cada vez más la explotación del hombre por el hombre se transforme en el mejoramiento del hombre por la sociedad, el auge de la literatura irá en ascenso. ¿Ingenuidad de apologista? No parece, pues ya las luces rompen también en el futuro cercano y nuestro.

### Referencias

- Escarpit, Robert (1971). *Sociología de la literatura*. Barcelona: oikus-tau.
- Huizinga, Johan (2008). *Homo ludens*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Portantiero, Juan Carlos (2011). *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Eudeba
- Wellek y A. Warren (2009). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Sartre, Jean- Paul (2003). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Losada.
- Yegorov, A. (1961). *Arte y sociedad*. Montevideo: Ed. Pueblos Unidos.
- Torre, Guillermo (1951). *Problemática de la literatura*. Buenos Aires: Editorial Losada.

# ***Artículos***

# Hacia una filopoética de Juan Calzadilla

Fecha de envío: 13 de mayo 2021

Fecha de aprobación: 17 de julio de 2021

## Resumen

Este artículo se propuso hacer un recorrido por lo que hemos llamado la filopoética de Juan Calzadilla, que entendemos no como una poética de la poesía, sino como una poética de la creación. Valiéndonos de la diferenciación que hace Gastón Bachelard entre imágenes e imaginación, sostenemos que Calzadilla en su primer poemario (*Primeros poemas*, 1954) se dedica a sumar imágenes de su arcadia infantil y luego, al confrontar esas imágenes con el espacio urbano, opta por hacer su imaginario estético a partir de las deformaciones de la realidad de la ciudad. Percibimos en la obra del poeta venezolano tres etapas: una, la arcádica, que es muy evidente en su poema "Égloga"; otra, la etapa de la otredad, caracterizada por el uso de personajes enmascarados, que empiezan tempranamente a asomarse en los tres primeros poemarios de Calzadilla. La última etapa tiene que ver con una poesía sustentada en una filosofía del lenguaje y en una metapoética, donde la poesía de nuestro autor usa el lenguaje como sustancia esencial y que recurre a muchas veces al palimpsesto, al juego del doble, al absurdo, etc. En síntesis, concluimos que la obra de este poeta va más allá del tópico del vanguardismo asociado al grupo El Techo de la ballena, su influjo no fue un alimento homogéneo, sino un tono más, dentro de los muchísimos tonos que adoptan sus textos poéticos.

Palabras clave: Juan Calzadilla, filopoética, poesía y ciudad.

## Abstract

Towards a philopoetics of Juan Calzadilla

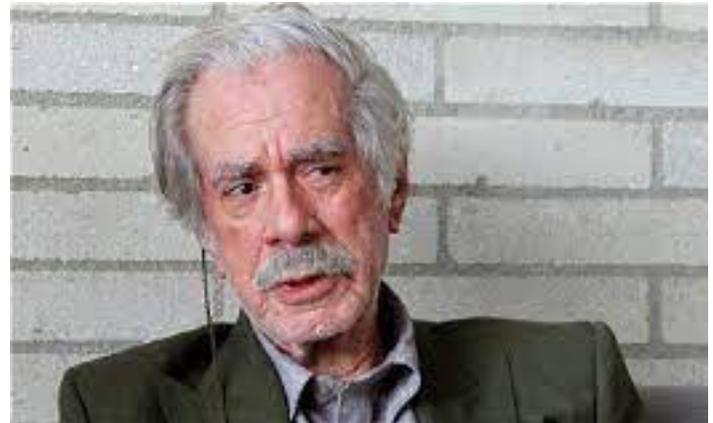
This article has the scope of encompassing what we have called the philopoetics of Juan Calzadilla, which we understand not as a poetics of poetry, but as a poetics of creation. Parting from the Gaston Bachelard's distinction between images and imagination, we claim that in his first poem collection (*Primeros Poemas*, 1954), Calzadilla first devotes himself to the depiction of images of his childhood arcadia and then, after confronting these images with the urban space, opts for making his aesthetic imagery out of the deformations of the reality of the city. We observe in the oeuvre of this Venezuelan poet three eras: one, the arcadian, which is very evident in his poem "Égloga"; other, the era of the otherness, characterized by the use of masked characters, which begin to appear early in the first three poem collections of Calzadilla; and the last era that is related to a poetry supported by a language philosophy and a metapoetics, where the poetry of our author uses language as an essential substance and which recurs many times to palimpsests, splits of personality, absurdity, etc. To sum it up, we conclude that the oeuvre of this poet goes beyond the topics of the avant-gardism associated to the El Techo de la Ballena group, its influence was not homogeneous and absolute, but just one more shade, among the many shades that make up his poems.

Keywords: Juan Calzadilla, Philopoetics, Poetry and City.

**Celso Medina**

**Universidad Pedagógica Experimental Libertador**

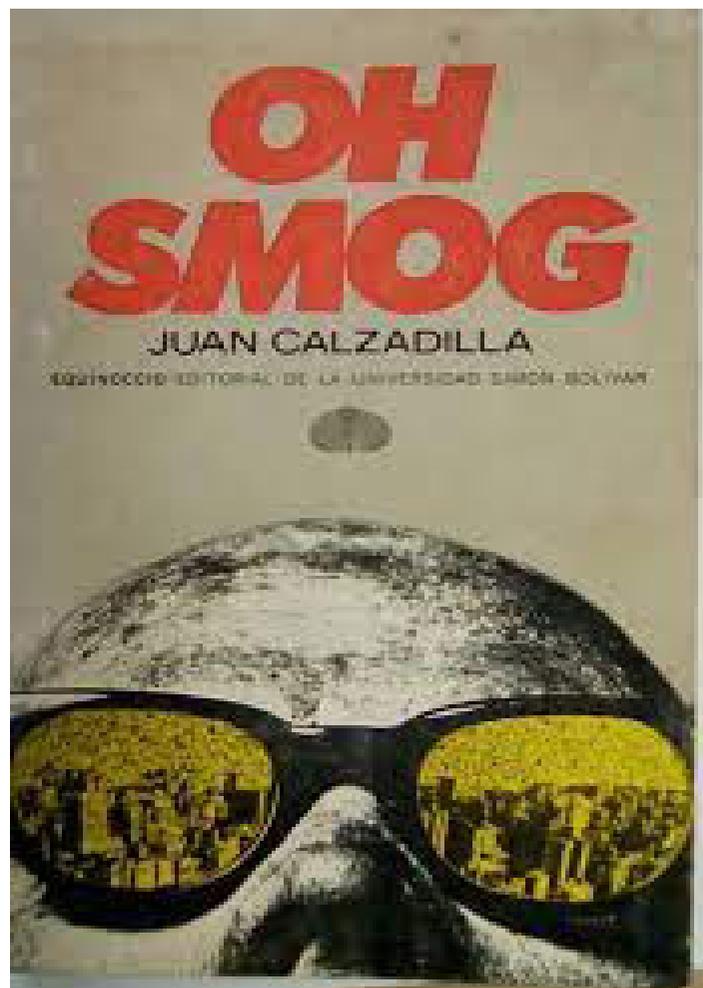
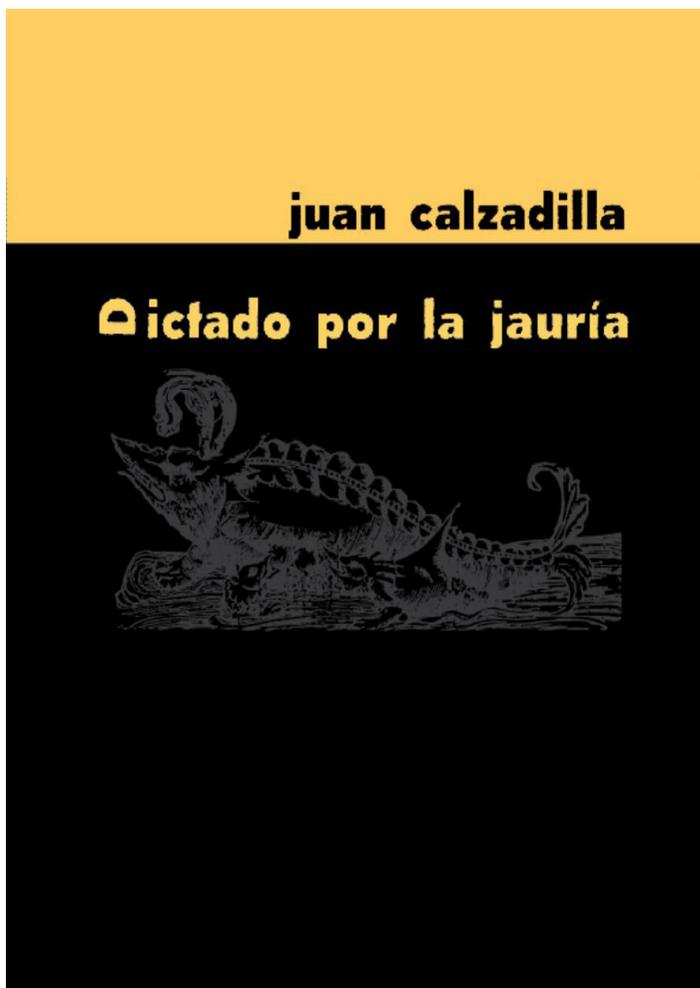
**medinacelso@gmail.com**



Propoñemos leer la obra poética de Juan Calzadilla (1930) estableciendo un recorrido que se inicia respaldado por una especie de espejo biográfico. Sus poemas cuentan siempre con una arcadia, que lo nutre con todas sus imágenes. Ese estadio ombligointimo se atenúa progresivamente, y tan pronto se percata el poeta de que su figura es poco interesante en el mundo complejo, opta por explorar la otredad. Y entonces pasa a otra etapa, en la que recurre a la invención de las máscaras.

Consciente de los límites de su figura, el poeta rompe la pátina de su espejo, para intentar buscarse en el reino de Proteo. Y a partir de ese momento, la realidad no es más que una máquina transmutadora. Y no es que la arcadia desaparezca; se trata, más bien, de que la memoria que la alimenta entra en una etapa de agonía permanente, tensionándose con la nada. Calzadilla entonces se ve impelido a concebir personajes, contruidos con la persona que es el poeta y con la alteridad que lo acecha y lo seduce.

Y oyendo hablar a sus personajes, Calzadilla entra a una tercera etapa de su poesía. Aprende a escuchar los matices de su voces. Y sus certidumbres se resienten. porque si como dice Wiggstein, los "límites del mundo" coinciden con "los límites del lenguaje", la poesía se convierte en un oficio de limitar e "ilimitar" realidades. El poeta es pues, la gran conciencia lingüística; su gran tragedia es que sabe de la precariedad de las palabras, que estas se gastan con facilidad, y sus miserias pueden



propender a una precarización de esos mundos.

La poesía de Calzadilla parece a ir a la par con su *poiesis*. Es decir, sus poemas siempre se asocian a una idea de la creación. Y en ese crear, el deseo siempre se hace patente. Diríamos que tiene estrecha relación con la visión de René Char, para quien “el amor realizado del deseo permanece deseo”<sup>1</sup>. Y el amor por excelencia de Calzadilla está vinculado a la sed. Su deseo explora siempre en los enigmas del saber.

Calzadilla además de poeta es también crítico de arte, dibujante, traductor, entre otros oficios. En todos ellos Calzadilla trabaja para que el “deseo permanezca deseo” y siga siendo la punta del iceberg que no cancele los sentidos de sus verdades, para que, como dice Robinson Quintero Ossa, se produzca “una salida afortunada al lector, para terminar por dejarlo mordido por la duda”. Ese “lector” experimenta su lectura acicateado por las preguntas que siempre se hace el poeta artista integral que es Juan Calzadilla.

La crítica ha fijado hitos delimitadores de la obra poética de Calzadilla. Rafael Arráez Lucca (2002) sostiene que su poesía “comienza antes de estas experiencias grupales de los años sesenta, sin embargo, lo cierto es que encuentra su tono, su veta, su destino a partir de *Dictado por la jauría* (1962)(245)”. Opinamos que allí no consigue “su tono”, sino

“un tono”, porque si bien es cierto que el de ese poemario es relevante en su obra poética, no es el único presente en ella, pues el registro poético de Juan Calzadilla es pluritonal. Quizás ese libro evidencia una veta, pero no creemos que marque su “destino”, si nos fijamos en el rumbo que ha tomado su poesía.

Arturo Gutiérrez Plaza (2011) propone tres etapas en la poesía de Juan Calzadilla. La primera corresponde a *Primeros poemas* (1954), *La Torre de los pájaros* (1955) y *Los herbarios rojos* (1958). La segunda etapa comienza con *Dictado por la jauría* (1962); continúa con los poemarios *Malos modales* (1965), *Las contradicciones sobrenaturales* (1967), *Ciudadano sin fin* (1970), *Manual de extraños* (1975) y *Oh Smog* (1977). La tercera etapa se inicia con *Tácticas de Vigía* (1982), pero aún no se cierra, los tonos poéticos de Calzadilla se multiplican. El tono ballenero se diluye.

#### Arcadia e imaginación

Los poemas que conocemos de Juan Calzadilla que van de 1954 a 1958 son piezas claves para adentrarse en su poética. Las tres publicaciones de esa época no son homogéneas en lo formal, aunque sí trazan temas bastante arraigados en su obra posterior. Podríamos señalar que parten de su espejo arcádico, y se apegan a los rastros de su origen para oponerlo luego al espacio de la nada, que encontrará en la ciudad urbanizada. Opinamos

<sup>1</sup> amour réalisé du désir demeuré désir . René Char

que en esta etapa descrita por Gutiérrez Plaza la primera y segunda etapa que describimos inicialmente se solapan.

El propio Calzadilla habla casi con vergüenza de su libro *Primeros poemas*, editado en 1954, gracias a la labor de editorial de Vicente Gerbasi. Le confiesa a Arturo Gutiérrez Plaza que cuando lo editaban, ya andaba él por las correrías de las vanguardias, “Por lo que recogí los ejemplares que quedaban de la edición y los quemé” (2011:XIV).

Desde 1950 Calzadilla había fijado residencia en Caracas. Estudia Castellano y Literatura en el Pedagógico de Caracas y posteriormente es apresado en una manifestación contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Intenta luego estudiar Filosofía en la Universidad Central de Venezuela, y esta es cerrada por el gobierno. Entonces regresa a su ciudad natal, presto a dedicarse a los trabajos de la finca de sus padres, proyecto que no se concretó, y en poco tiempo el poeta Calzadilla volvería a Caracas. Su libro inicial (*Primeros poemas* (1954) se publica en el escenario de esos avatares. Su primer poema, “Égloga”, no asoma ninguna idea política contestaria. Se refugia en un ideario bucólico. Las clases de literatura del Pedagógico de Caracas tal vez lo ayudaron a la aventura de iniciar su obra primogénita con *Égloga*. Acude a los recursos típicos de este género literario: música y belleza, fraguadas con el paisaje natural. Calzadilla celebra el paisaje de la tierra de su origen<sup>2</sup>. José Ramón Medina (2007) saludó la aparición de esos poemas y elogia

un discurso de progresiva sustentación en la sustancia de una historia que se inventa a sí misma, partiendo casi siempre, de un origen mágico intuitivo. ¡Sin embargo, cuánta sensación de cercanía humana, de ambivalencia de hombre-tierra, de afirmación esencial del “ser” de las cosas que rodean la experiencia del mundo y del tiempo!

Ese “hombre tierra” es un ser discreto, lo conseguimos fundido en la naturaleza. Es un sujeto que escucha en silencio, que goza de la soledad, que se vacía para llenarse a plenitud de un paisaje donde el rostro humano parece fundirse gozosamente en cada detalle que su ojo ve y su oído oye. El agua y el viento son la escena por donde la naturaleza circula con serena movilidad. La arcadia es un espacio de la armonía. Es lugar donde la tierra se hace patente desde “el murmullo que sueña”. De aire y de sonido está hecha esa arcadia de Calzadilla. Ambos producen la unidad, la simetría:

La otra melodía,  
que por la rama asciende,  
el ave desde el nido proporciona  
en dulce simetría  
que de pintas enciende  
tanto follaje cuanta nota entona  
al aire emociona. (F.F: 5)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Nació en Altagracia del Orituco, población situada en el Estado Guarico, Venezuela.

<sup>3</sup> Estos textos lo citamos del libro *Formas en fuga. Antología poética*, preparada y comentada por Arturo Gutiérrez Plaza, editado por la Biblioteca Ayacucho el año 2011. Cuando nos refiramos a esa publicación utilizaremos la siglas F.F seguida de la página correspondiente.

En esta etapa la poesía de Calzadilla se ocupa de formar imágenes, y transcribirlas al poema. Gaston Bachelard (2002) sostiene que

Siempre se quiere que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Pero ella es más bien la facultad de deformar las imágenes alimentadas por la percepción, es sobre todo la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes.

La “Égloga”, de *Primeros poemas*, revela el afecto del poeta por sus imágenes de la infancia, su deseo de hacer perdurar en sus versos su arcadia genésica. Por ello el poema es un catastro que fija el espacio en el que reina la armonía, donde el hombre es un contemplador, que admira las mariposas, las ranas, los caracoles, el agua que circula sin aspavientos, los pájaros que pueblan un cielo limpio, desprovisto de cualquier impureza, respetando juiciosamente la ecología que caracteriza al género de la égloga. Es una naturaleza que se place en ser contemplada. El hablante lírico expresa sin recato que la ama; por ello sería impensable deformarla o liberarse de las imágenes que en ella se producen.

El poema “El cielo estrellado” evidencia el solapamiento de la primera y segunda etapa que ya trazamos en la poesía de Calzadilla. Cierra el primer libro de Calzadilla y comienza a reflejar el salto de la imagen a la imaginación, del que nos habla Bachelard, quien nos precisa: “El vocablo que corresponde a la imaginación, no es la imagen, es el imaginario”. Entonces podemos decir que el poeta venezolano siente que ha perdido ese espacio genésico y se ve arrojado a otro. Se encamina, pues, a forjar su imaginario. El sonido que percibe como armonía en la *Égloga* se convierte ahora en ruido. La soledad arcádica ha desaparecido por una soledad que se nutre de la nada. Siente que ha pasado de una naturaleza que hablaba silenciosamente a otra que se expresa con gritos, con estridencias. Esta nueva ciudad contiene aguas muertas. De la quietud placentera, se llega a una ciudad de “Cielo carcelero del ansia/cascada en medio de dios, anzuelos de muertos” (F.F., p.10). Allí el “Cielo rueda gritos” (F.F, p. 11). El título mismo del poema inaugura el talante irónico en Calzadilla: El cielo es estrellado no porque está constelado de estrellas, sino porque se ha caído, roto, y se esparce como tragedia entre los hombres. Su espacio es “Sublime inspiración para nada” (F.F, ibidem). El tiempo está regido por un reloj con “cifras de bostezos” (F.F, ibidem). Este poema inaugura lo que Gutiérrez Plaza (2011) llama “la visión maldita de la ciudad”.

El final de este texto se asoma la conciencia de un ser que presiente el apocalipsis como forma de vida. Allí leemos:

Cascada de muertos, anzuelo general de  
dios,  
ciudad en donde no hay  
¡nada que hacer! (F.F, ibidem).

“Yo fui de las ciudades a las montañas oscuras y amenazantes” (F.F, p. 13). Así comienza el poema “Las ciudades”, de *La Torre de los pájaros* (1955). Ya el poeta tiene trazado el cambio de su poética. Ahora, si nos atenemos a las ideas de Bachelard, se decide crear su imaginario, en el

que la imagen ya no es el vehículo seguro hacia las certezas. En adelante, más que afirmar el mundo, se dedicará a interrogarlo, a interpelarlo, mostrándole siempre su incredulidad. Su “Corazón se tiñó de la maldad que lavaron luego las aguas del invierno/con las puras olas de la infancia” (F.F, *ibidem*). El espacio arcádico ha derivado en dramática nostalgia: “yo gritaba a los follajes ausentes, oh corazón mío dejado entre los árboles ingenuos, sitio de savia, manantial que surtía las despedidas”. La soledad placentera, en la que pájaros, ranas acompañaban al viento a hacer la música del cosmos, se sustituye por el lugar para lo íngrimo, que procura llenar los vacíos: “Mi corazón latió silencioso, como lleno de soledad, de una soledad/más amarga que todo y fui a las ciudades, levantadas sobre un horizonte de crueldad” (F.F, pp. 13-14). El poeta, que era un silencioso contemplador, es ahora un ser que vive de la estridencia. Necesita exteriorizar el grado de su nostalgia; por ello “gritaba a los follajes ausentes” (F.F, *ibidem*). El poema agudiza el sentimiento de pérdida; reporta un estado de extravío, cuya salida siente lejana. Y en tal sentido se dirá:

... oh corazón mío dejando entre los árboles  
 ingenuos, sitio de savia, manantial que  
 surtía las despedidas, regrésame  
 a mí mismo, sembrado en la lluvia de mis  
 ojos sorprendidos. (F.F, *ibidem*).

La edad de la arcadia es la edad del asombro; la que da cuenta el poema que comentamos es la edad pesadillesca, la de los “¡Lodos de adioses!”, la del “silencio edificado” (F.F, *ibidem*). El poema también es sugerente desde su título: “Torre de pájaros”. En su arcadia, el poeta gustaba de las torres cuya altura la medía el vuelo de los pájaros. Ahora: “Las construcciones de los hombres no fueron nunca más altas que las torres de los pájaros” (F.F, *ibidem*). En la ciudad las aves que ve son “cuervos espantosos que anunciaban su victoria de fuego sobre las redes tristes de mi cárcel humana” (F.F, *ibidem*).

El último libro de esta primera etapa de la poesía de Juan Calzadilla es *Los herbarios rojos* (1958), compuesto por poemas en versos y poemas en prosa. Aquí persisten los temas de su libro anterior. Continúa el lamento por la pérdida del paraíso genésico y se produce un regodeo en lo mórbido. La naturaleza se muestra como la arcadia marchita. La poesía de Calzadilla inicia su primera estación por el discurso prosístico. Su mentor en la escritura de ese discurso es José Antonio Ramos Sucre, sobre cuya obra ya ha publicado dos artículos (1955 y 1956)<sup>4</sup>. En el poeta cumánés se puede registrar dos estilos de la prosa. Uno fundamentado en una estrategia narrativa con diégesis atenuada, pues sus poemas asoman una trama, que termina diluyéndose. Ese estilo lo encontramos en *La Torre de Timón* (1925), en poema como “La vida del maldito”, “Preludio”, entre otros. El otro estilo presenta una prosa más dada al lirismo, con poco grado de narratividad, de pocos párrafos, tendiendo siempre a un

<sup>4</sup> Calzadilla, Juan. “Recordemos a Ramos Sucre. *El Universal*. Índice Literario, p. 3. Caracas, 29 de noviembre de 1955.

----- “Ramos Sucre y la nostalgia heroica”. En *El Nacional*. Caracas, 6 de noviembre de 1956.

lenguaje sintético, que conseguimos en su libro *El Cielo de esmalte* (1929).

En *Los herbarios rojos* Calzadilla parece seguir el primer estilo de Ramos Sucre. De esa manera su obra comienza sus andanzas por la poesía de personajes, protagonistas de relatos sin desenlaces, que intentan dar cuenta de un clima generalmente ambientado en cierta atmósfera tétrica. El motivo relevante de estos poemas-relatos es el extravío de unos personajes que sienten la misma nostalgia que atestiguan los poemas de sus libros anteriores. Pero esa narratividad se acompaña de lo que Gutiérrez Plaza (2011) define de “una deliberada plasticidad”, y su factura estética está vinculada al expresionismo pictórico, tal vez por el influjo que ejerce en nuestro poeta la impronta abyectista de Ramos Sucre. Los personajes de esos poemas son enfermos agónicos, exiliados en mundos de fondos oscuros. Prevalece ese “sol de la melancolía” del que nos habla Julia Kristeva. Los adjetivos que reinan trasuntan amarguras, disconformidad.

El poema “El convaleciente” nos evidencia ese carácter enfermizo de un paisaje que contrasta radicalmente con aquel que vemos la “Égloga». La blancura aparece manchada por los signos de la muerte: “Sobre el gran lecho blanco de las sábanas tejidas como sudarios de amargo aroma ascendiendo desde los frascos de medicamentos” (F.F., p. 17): en ese marco se presenta el personaje. Y su cuerpo será “Esquelético y ya sin fuerzas para combatir la claridad” (F.F, *ibidem*).

El poema “El asilo” recuerda la melancolía que ya hemos anotado. La sed es un deseo dramático, pues llenar las ansias siempre lleva implícito dolor, tal y como apreciamos en este inicio del texto:

Comencé por encontrar las piedras demasiado  
 salobres para mi sed extraña y, en cambio,  
 cómo amaba el sabor de las flores! Hubiera  
 preferido que ellas existieran a millares, tal  
 como los ángeles o como las constelaciones  
 sobre este prado donde el sol lame como un  
 buey la sal de los guijarros. (F.F., p. 18)

Como hemos podido destacar aquí, los tres poemarios que conforman esta primera etapa de la obra de Juan Calzadilla son hitos importantes en la constitución de su poética. El poeta joven e inmaduro de los años 1950 anunciaba un camino, cuyos trazos esenciales se fijaban desde los inicios. Trazos que entrarán luego en una dialéctica que no temerá jugar a las contradicciones. Volviendo a Bachelard, podríamos hablar de un poeta que dotado de imágenes genésicas, al encontrarse con las imágenes de la ciudad, se reacciona frente a ellas, y en esa urgencia decide apostar por su particular poética: la poética de la ciudad, no para brindarle pleitesía, sino acentuar su claro contraste con el espacio de origen del poeta.

### “Vivir es urgente”

Si seguimos la cronología de Gutiérrez Plaza (2011), Calzadilla publica de 1962 a 1977 seis libros cuya temática se centra en “lo urbano y del ser alienado que vive y sobrevive en ella” (XXIX).

Ese ciclo poético que nos describe el crítico se arroja indudablemente con el espíritu rebelde que produjo la irrupción en los años 60 del grupo El Techo de la Ballena. La frase “Vivir es urgente”, que leemos en “El gran magma”, uno de los manifiestos que en 1961 los integrantes del citado grupo puso a circular para dar cuenta de su programa estético<sup>5</sup>, revela un germen clave de la filopoética de Calzadilla, uno de los principales líderes del grupo vanguardista venezolano.

¿Qué entendemos por filopoética? Pues, una poética no de la poesía, sino una poética de la creación. ¿Qué significaba ese **vivir** del manifiesto ballenero? ¿Por qué era urgente **vivir** en esa convulsa década de los 60? Porque tras muchos años de dictaduras el país se había esperanzado con los nuevos proyectos ofrecidos. Y muy tempranamente sus jóvenes se sentían defraudados. Al menos ese era el sentimiento de los miembros de El Techo de la Ballena<sup>6</sup>. Entonces, se planteaba la “urgencia de vivir”, y el arte y la poesía fueron la vía expedita para experimentar el inconformismo y la irreverencia. La apuesta era a jugar “al heroísmo de la realidad” (Calzadilla, 2008: XIII). “... su grito tiene más forma de estertor que de proclama” (ibidem, XVII).

El primer libro de esta etapa en la poesía de Juan Calzadilla, *Dictado por la Jauría* (1962) es uno de los poemarios que recoge lo que Lubio Cardozo (1994) llama “la imagen espiritual dramática del país sesentero”. Pudiéramos decir que muestra a un poeta posicionado en una filopoética muy particular. Aunque algunos temas de sus libros iniciales persisten,

... su discurso poético se decanta interpreta, en un riguroso lenguaje lírico, el alma, la psique, del ciudadano víctima o cómplice de ese dolor existencial y social al través del poeta actuante en sus textos como testigo y a su vez voz para escribir el testimonio sacado de ese ver dentro de los hombres de ese tiempo. (Cardozo, 1994:250).

Juan Calzadilla desde el principio prefirió ser un poeta-artista, para dibujar y poetizar, para mirar las obras plásticas de Venezuela y desde allí darle fuerza a su particular manera de poiesis. Calificarlo de vanguardista “de avanzada”, no sería suficiente para dar cuenta de la riqueza su obra. Ya en estos tiempos las referencias artísticas del poeta son otras: el surrealismo, el cubismo poético, el informalismo plástico, etc. pero no para encandilarse con sus destellos, sino para aprender con esas estéticas a estar siempre presto a desfronterizar los horizontes de la realidad. Si pudiéramos sintetizar el estado de la filopoética de Calzadilla en ese momento, tendríamos que decir que reporta el camino hacia la prorrogación permanente de las certezas, para irse haciendo verdades magmáticas (recuerde el primer

<sup>5</sup> Véase Rayado sobre El Techo, n° 1, Ediciones de El Techo de la Ballena, Caracas, 24 de marzo de 1961.

<sup>6</sup> El Techo de la Ballena (1961-1969) fue el primer colectivo artístico, literario y editorial que en Venezuela asumió el compromiso de hacer política desde las imágenes y las letras. Su nombre fue sacado de antiguas leyendas nórdicas en las que el mar era definido como el techo de una ballena. *Texto de la contraportada del libro Los Venenos fieles, de Francisco Pérez Perdomo, publicado por la Editorial El Perro y la rana el año 2016.*

manifiesto de El techo...), que si nos ayudamos con las ideas contemporáneas de Basarab Nicolescu (impulsor clave de la Transdisciplinarietà), son la suma permanente de los niveles de la realidad, que se interpenetran para ofrecernos solo la punta de un profundo iceberg existencial:

El verdadero sentido de la fiesta: la penetración de un nivel de realidad por otro nivel de realidad. El mundo está lleno de milagros. Son ellos los que constituyen la dimensión poética de la existencia.

Robinson Quintero Ossa habla de “una poética de la causticidad” en Calzadilla. Y en efecto, lo es porque su poesía está escrita con palabras quemantes, mordaces, urticantes, que produjeron serias escaras en la poesía tradicional venezolana.

*Dictado por la Jauría* da cuenta del vivir de urgencia a través de las máscaras del hombre ciudadano. Esta poesía interpela al bullicio de la ciudad, a su azogue dramático: la calle es el riesgo de caer, el paso por donde la vida discurre:

puesto que no debo resignarme  
mido bien con mis pasos la calle y cuento  
con manos salobres de sudor  
cada minuto en que estuve a punto de morir  
a los árboles deseo encontrar en sus sitios  
de antes  
así soy tengo miedo amo la lluvia cuídome  
de todo como buen  
empresario que sabe administrar sus años  
(Vivo a diario, p. 23. *Dictado por la jauría*)

Las influencias ahora no son Ramos Sucre o los pintores expresionistas. El poeta que gravita en su obra es Apollinaire, en especial el autor del poema “Zonas”, decididamente poeta del cubismo. Los versos no aspiran a dar idea de orden, sino de una realidad “montada”, con diversos planos; por ello no hay mayúsculas y el verso libre ya no es un hilo recto, sino un camino de discontinuidades. Las oraciones quedan a mitad del camino, apenas sugieren. Y las metáforas alientan otro tipo de analogías entre las cosas: “mi ojo grosero siempre dispuesto a vaciarse como un vaso de vino” (Ibidem, 24). Y plásticamente se alimenta del gestualismo, impregnando sus versos del nerviosismo azogado de la ciudad moderna. Por ello en el prólogo que hiciera Edmundo Aray (compañero ballenero) en 1962 a esta obra de Calzadilla, define a este poeta cubista-gestualista como

... el poeta o el guachimán (...) convertido en ave de rapiña, arrojado de todas partes, arrojado del sueño, sentado como jonás en un barril de pólvora, reconociendo la producción de cadáveres exageradamente grandes. (Aray, 2016: 3).

Ese “poeta guachimán” se ha despojado de sus yos y

<sup>7</sup> Citamos aquí de la edición facsimil de *Dictado por la jauría*, la editorial El Perro y la rana, editada en el año 2016. Cuando citemos utilizaremos las siglas DPJ seguidas de su página correspondiente.

ahora es un explorador de los planos de la ciudad. La ciudad es un foro dramático, poblado de numerosos personajes que forman el gran ejército de “pequeños seres”, que Salvador Garmendia describiera en su emblemática novela<sup>8</sup>. Uno de esos personajes el funcionario, abúlico, lo describe así Calzadilla:

funcionario que celebra un ritual  
alrededor de su ombligo que trota hasta más  
no poder  
y se odia a sí mismo cada mañana bajo el sol de  
la avenida  
fumando escupiendo estornudando  
disertando bajo un agua de ángeles que gorjea  
en los ascensores (“Funcionario que celebra un  
ritual”, DPJ, p. 33)

Juan Liscano (1995) describe los poemas de *Dictado por la jauría* como una “mezcla de humor, disparate e imaginación”. En “Vecindad de buitres”, esos tres elementos se juntan en un nuevo concepto de prosa poética, que no duda en retar al prosaísmo, sumando adjetivos que la poesía tradicional le hubiese escandalizado:

esta sustracción espantosa que gritando en  
los residuos de vísceras que lleva cada cuervo  
acomete por última vez mi lado izquierdo  
picotea mi vientre mantiene con sus gritos  
escandalizado a todo un vecindario nada más  
que a esa comunidad bien informada de todo  
finalmente se pone de parte del buitres para  
irrupir también en mis vísceras con sus  
lamentos de perro (D.P.J, p. 41)

Leyendo este poema, puede uno coincidir con Liscano (1995), quien consigue en la poesía de Calzadilla  
... una rebelión anárquica en el mejor sentido  
de esta palabra: una negación, un desembocar  
en la nada. Saludable ejercicio de ascesis en  
una era de abundancia tecnológica y de bienes  
de consumo como la nuestra.

Gutiérrez Plaza fija como límite para la segunda etapa de la poesía de Juan Calzadilla el poemario *Oh smog*, publicado por primera vez en 1977. Opinamos que más que límite este libro es un umbral hacia la tercera etapa que hemos definido en la poesía de este autor. La ciudad, por supuesto persiste. Pero se atenúa la ironía cáustica, las rabiosas imágenes van desapareciendo y son sustituidas por una ciudad más amigable. Y una cosa importante: el poema deja ser una suma de eventos y se encamina a arrojarse en la metapoesía. El poema comienza a manifestarse como un artefacto incómodo en la blancura del papel.

En este estadio de la poesía, observamos a un Calzadilla más resignado con la ciudad. En “Prólogo a los basureros” leemos:

Subiré a los altares donde  
el cobre y la porcelana

<sup>8</sup> Publicada en 1959, fue una novela representativa de la alienación de la clase media venezolana. Su protagonista, Mateo Martàn, encarna al funcionario abúlico, aplastado por una rutina infértil.

al paisaje montan guardia  
y en la flor del orín  
dan a beber la gota del agua  
que ya no sale por los caños (“Prólogo de los  
basureros”, Oh smog<sup>9</sup>, p. 8)

El poema ya ha exaltado los elementos artificiales ciudadanos (“cerros de lata”), y apuesta por un matrimonio entre “el cují y la rosa”, que se abrazan “sin contradecirse”. Esa agua “que ya no sale por los caños” no tiene la valencia impugnadora, sino más bien complementaria. Se admite a la ciudad como fuente que se enriquece en las contradicciones.

Las ironías se entreveran con la metapoesía, ya no sabemos qué ocurrió con la nostalgia con la arcadia. El sugestivo poema “Donde los ciudadanos evocan la vida rural”, se nos dice:

De la lluvia no retengo más que el libro  
de las inexactas flores  
y la tinta despedazada de las palabras  
con que, al extinguirse, la nombro. (O.S, p. 15)

La poesía de Calzadilla parece congeniar con la conciencia wittgenstiana sobre los límites y los ilímites del lenguaje. Esas “inexactas flores” y “la tinta despedazada de las palabras” dan cuenta de la complejidad que tiene el poeta cuando toma conciencia de que el lenguaje siempre resultará precario ante el deseo de aprehender el mundo que experimenta. El “libro” es un artefacto donde la realidad no cabe a plenitud.

En el poema “Comedia de los dobles polucionista” la ironía abandona la rabia y el lenguaje se hace más afable. Las palabras se vuelven protagonistas, dando paso a una escritura de cháchara, desacralizadora:

I  
Voz del loco  
¿A la sombra que sabe darse  
sin los dobles de mi persona,  
desnuda en el piso  
pondré por testigo  
de mi locura?

II  
Coro  
Alguna vez diré  
que alguna vez  
hubo un tiempo  
en que dije  
alguna vez (O.S, p. 41)

Este juego quevediano con las palabras trazan un camino en la poesía de Juan Calzadilla en el que la poesía pierde su ontología eventualista, y deja que el lenguaje adquiera un importante protagonismo. La ciudad sigue siendo el espacio básico de esta poesía, pero ya no es la ciudad de peripecias, sino la ciudad que habla a través de múltiples

<sup>9</sup> Para las citas recurriremos a la edición de *Oh smog*, publicada por la editorial Equinoccio de 1977. Cuando citemos utilizaremos las siglas O.S seguidas de la página correspondiente.

personajes y múltiples espacios. Y habla sin absolutismo, sin la consigna fácil. De allí una importante advertencia: “Cúidense los poetas/de los sentimientos explícitos” (“Los líridas cuestionan el uso público de las palabras”. O.S, p. 126). El humor que inauguró *Dictado por la jauría* se atenúa de ser parodia, adquiere la prestancia de la ironía. El poema “El agua” trasunta una de esas finas ironías. Leámoslo íntegro:

El azul insiste  
En ser siempre más lejano  
Pero si el cielo dispone  
aquí de una piel  
es porque le ha sido dada en préstamo  
por los pliegues de añil  
que la brisa frota  
frota minuciosamente

Y aunque no hay  
más oyentes que los delfines de cemento  
no por eso la fuente  
omite en sí la voz  
que la induce a no guardar silencio. (O.S, p.

83)

El poeta pinta una realidad patente, explorando la latencia que ella reúne. Se nos viene a la mente las Toninas del escultor venezolano Francisco Narváez, emblemas de la espacialidad central de Caracas<sup>10</sup>. Una fuente nos habla desde su silencio. El texto usa un lenguaje sobrio, austero en sus explicitaciones.

No es gratuito que ese poema, que exalta un icono físico de Caracas, se contraste con otro poema dedicado a un animal que irónicamente niega la velocidad citadina, también icono<sup>11</sup> del centro de la capital de Venezuela. Me refiero al poema “La pereza”:

El sueño de cuatro patas  
anda por los techos de la cabeza  
como solitario vagón  
de teleférico.  
su avance está simbolizado  
por la marcha que la lentitud  
se ha tomado muy serio.  
llegar no es una meta  
para el viajero que a sí mismo  
se pone por mira  
un viaje seguro pero en suspenso. (O.S, p.

67)

Este animal encarna el nuevo héroe del poeta: al tiempo azogado de la ciudad, antepone la “lentitud”, el goce del suspenso, el camino sin meta. El poema injerta palimpsestos aforísticos contundentes. La poesía de Calzadilla de la mano de la ironía va abriéndole brechas a un nuevo estadio de su filopoética: el estadio donde el lenguaje se recrea para profundizar la productividad de los ecos que explayan las palabras. El “Vivir urgente” ballenero hace mutis. El vivir se

<sup>10</sup> Grupo escultórico Las Toninas (1945). Autor: Francisco Narváez. Plaza O’Leary, urbanización El Silencio, Caracas.

<sup>11</sup> Icono también de la Plaza más importante de Caracas: La Plaza Bolívar.

serena, al amparo de una nueva experiencia ontológica con el lenguaje.

### El lenguaje, el frágil compañero

Arribamos a la última estación de la filopoética de Juan Calzadilla. Es una estación muy amplia, donde se anotan un considerable número de libros. El hito determinante de esta etapa es el libro *Tácticas de vigías*, de 1982, donde domina la brevedad, la metapoética y los aforismos. Sin la complicidad del lector, los textos difícilmente desatan los sentidos de las ideas que circulan por los versos, que ya han desistido de impresionar con su ritmo y sus ludismos verbales. El libro confiesa con claridad que el lenguaje es un frágil compañero de la poesía. Los temas del doble, los palimpsestos, el absurdo ayudan a hacer llevadero el trabajo de las palabras. El zen gravita sobre estos textos, puesto que se parte de las paradojas. **Lo que es, si es no es**<sup>12</sup>. La poesía se aparta radicalmente de cualquier telos. El poeta se confiesa:

Mi tarea no prueba la necesidad de ella.  
Pues consiste precisamente en no tener  
tarea alguna. Como poeta me veo obligado  
a inventarla a diario a fin de comprobar su  
inexistencia. (“De la poesía”, *Tácticas de vigía*<sup>13</sup>,  
p. 7)

En el poema “Alianzas” se afirma:

Pero el camino recto no es el más explícito. Es  
solamente el más corto. La explicitud, como  
el poema, admite el rodeo. El recoveco es por  
decirlo así, su morada. (T.V, p. 13).

La poesía a la que aspira ahora Calzadilla se postula como un viaje discontinuo. La “explicitud” tendrá entonces que hacer los desvíos para evitar las significaciones absolutas. ¿Es este un tributo a la postmoderna idea de que no hay significados, sino apreciaciones sígnicas que viven cambiando sus pieles como camaleones, con el peligro de los nihilismos, que más que enriquecer las palabras, las agotan hasta enmudecerlas? Opino que en Calzadilla esos “recovecos” tienen más que ver no con evitar la realidad, sino con agrandar su abanico visual, para que el lector de poesía tenga la posibilidad de hacer que ese límite del que habla Wiggstein se expanda, gracias a la potencia que imprime sobre las cosas la palabra poética. Si el mundo es del tamaño de mi lenguaje, pues será necesario abrir todas las puertas para que mis mundos se multipliquen. El poema, entonces, abandona sus finalismos y rehace su visión de lo eterno:

<sup>12</sup> Lao-Tse nos dice: “El Tao que puede ser expresado /no es el verdadero Tao. /El nombre que se le puede dar/ no es su verdadero nombre.”

<sup>13</sup> Para las citas recurriremos a la edición de *Tácticas de vigía*, publicada por la Ediciones Oxígeno de 1982. Cuando citemos utilizaremos las siglas T.V seguidas de la página correspondiente.

Brillante eternidad,  
Esta carencia de un suelo firme  
Debajo de la ola (T.V, p. 22)

Ese camino que abrió *Tácticas de vigías* aún continúa abierto. Vamos a referirnos brevemente a uno de los últimos libros de Juan Calzadilla, que ilustran la riqueza de una poesía que crece no solo con nuevos textos, sino con nuevas propuestas. *Retrato de un artista moderno* (2013) estrecha poesía y pintura. Diríamos que este libro expone ante el lector la visión integral del artista que es Calzadilla. Es un importante hito para poner en claro lo que hemos llamado filopoética; es decir su visión de la creación. “Retrato de un artista moderno” homenajea la idea del artista como un transmutador del deterioro. Nos recuerda al Armando Reverón de su novela *Bicéfalo*<sup>14</sup>. Haciendo un uso muy eficaz del monólogo dramático, Calzadilla habla con el personaje pintor; encomia sus afectos por los objetos abandonados, deteriorados, a los que le da vida gracias a su capacidad de sacar vida de la nada. La vida del artista se enriquece con los naufragios, vive de los pecios, ausculta en ellos la huella del hombre que se aventura al mar retando todos los riesgos:

“Advierto que esos trozos de mar  
han raspado la historia y pasado por muchas manos  
después que fueron bellos objetos adornando en el  
altar mayor  
de una catedral romántica a los que la lengua del  
tiempo  
ha cubierto con una costra verde como el mercurio  
roído  
por el agua salobre (Retrato de un artista moderno”<sup>15</sup>,  
p.9)

La poesía de Calzadilla afina sus ironías. las hace más sutiles, implicándolas en una trama ética, advirtiendo del peligro de que el hombre se distraiga en el embeleso de un lenguaje y de una estética que mande de vacaciones a la ética. El poema “Humea aún” se alimenta del lenguaje neutral de la noticia periodística. Para apreciar su ironía lo citamos completo:

#### **Humea aún**

Un estado de flujo incandescente  
Todavía humea en la carrocería  
Después de recibir el chorro de agua.

¿De qué sirve despertar, ay, a los que todavía  
permanecen irreconocibles en sus sillas  
y entre el hierro retorcido  
y la valla perforada  
duermen para siempre?

Los ojos tiernos que parecen tener

<sup>14</sup> Novela publicada por Juan Calzadilla el año 1978, que narra la locura de Armando Reverón.

<sup>15</sup> Para las citas recurriremos a la edición de *Retrato de un artista moderno*, publicada por Fundarte en el año 2013. Cuando citemos utilizaremos las siglas R.A.M seguidas de la página correspondiente.

por pupilas metras de vidrio  
dan al traste con la esperanza  
de que me devuelvan la mirada  
son linternas de vientres redondos como  
lámparas  
que añoran aún más los últimos quejidos  
en cuya punta una antorcha abrasiva desprende  
los últimos restos de la soldadura

Estas palabras de Robinson Quintero Ossa (2021) pueden ser herramientas expeditas para darle explicación al poema que hemos citado:

Calzadilla es un poeta que invita al lector a una suerte de trampa, a una aventura que aun cuando pueda convertirse en un mal trago, ya en la resaca nos entrega un premio: su lucidez. Desde un comienzo, el lector debe ir dispuesto a que lo pongan contra la pared, a asumir incluso el que en un momento dado el poeta se burle de él, como lo hace de sí mismo, que lo desnude, como lo hace con él mismo. Y esto porque en sus textos el venezolano va de continuo poniéndolo todo en duda, cuestionándolo todo, asumiendo una conciencia extrema de las cosas, sin concesiones.

La obra de Juan Calzadilla se puede visualizar como una gran estela que se hace no de ruinas, sino de esos milagros del lenguaje, de grandes ecos que resuenan, donde se escuchan las voces de Breton, Apollinaire, Baudelaire, Rimbaud, Brecht, Eliot, etc., pero también los grandes clásicos, como por ejemplo Quevedo, de quien aprende a expresar hasta los extremos los sentidos de las palabras. Calzadilla se niega a absolutizar su poética. En uno de sus poemas escritos en 2021, dice:

La poesía es un género de paso  
de cuya posesión nadie que no se haya  
muerto puede sentirse seguro. Y de cuyo  
oficio nada, ni siquiera la posteridad  
garantiza que podremos instalarnos en él de  
otra forma como no sea provisoriamente, es  
decir, mientras soñamos.

Instalada en la provisionalidad, la obra poética de Calzadilla ha vivido una productiva metamorfosis. Del poeta de las églogas de 1954 al de *Superficie antagónica* (el último que el propio poeta confiesa está preparando) puede uno explorar un itinerario poético, corroborando la transformación de sus versos, su trabajo con la prosa y/o el prosaísmo. En este último poemario, leemos:

Mientras camino me hago evidente en el  
espacio que mi cuerpo llena, y me hago  
evidente como una interrogante que marcha  
o, con más exactitud, como un nombre  
ensamblado a duras penas sobre el eje trunco  
de mis dos piernas.

Es la confesión de que la vida sigue siendo una urgencia..

Ese “eje trunco” vive de las preguntas, a las que a duras penas podemos responder con las sospechas intuitivas. Por ello el poeta confiesa que “avanza, traga, retrocede, cavila, regurgita, a veces no deja duda ninguna acerca de mi parentesco con un espécimen humano”. Saberse humano: he ahí la certeza de quien vive en la urgencia vital.

### **Bibliografía**

Aray, Edmundo (2016). Prólogo a *Dictado por la jauría*. Caracas: Ediciones El perro y la rana.

Arráiz Lucca, Rafael (1991). *El avión y la Nube* (Observaciones sobre poesía venezolana). Colección Medio Siglo de la Contraloría General de la República. Serie Letra Viva

Bachelard, Gastón (2002). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.

Nicolescu, Basarab (1994). *Theoremes poetiques*. Bruselas: Editions du Rocher.

Calzadilla, Juan. (1977). *Oh smog*. Caracas: Editorial Equinoccio.

Calzadilla, Juan. (1982). *Tácticas de vigía*. Caracas: Ediciones Oxígeno.

Calzadilla, Juan. (2008). *El techo de la ballena. 1961-1969*. Prólogo. Los años turbulentos. Antología. Prólogo y notas de Juan Calzadilla.

Calzadilla, Juan. (2013). *Retrato de un artista moderno*.

Caracas: Editorial Fundarte.

Calzadilla, Juan. (2011). *Formas en fuga*. Antología poética, preparada y comentada por Arturo Gutiérrez Plaza.

Caracas; Ediciones de la Biblioteca Ayacucho el año 2011.

Calzadilla, Juan. (2016). *Dictado por la jauría*. Caracas: Editorial El Perro y la rana.

Cardozo, Lubio (1994). “El laberinto y la paradoja en la poesía de Juan Calzadilla”.

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6503/6679>. Consultado 15 de junio 2021.

Gutiérrez Plaza, Arturo (2011). La obra poética de Juan Calzadilla: una escritura entre formas que huyen y oyen (se miran y se buscan). Prólogo a *Formas en fuga. Antología poética*, preparada y comentada por Arturo Gutiérrez Plaza. Caracas; Ediciones de la Biblioteca Ayacucho el año 2011. Pp. IX-LIII.

Liscano, Juan (1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Editorial Alfadil.

Medina, José Ramón (Marzo, 2007). Reseña sobre Primeros poemas. *Revista Nacional de Cultura* número, N.º 335.

Quintero Ossa, Robinson (2021). Juan Calzadilla: invitación a un paisaje sin lugar. <https://www.otroparamo.com/web/articulo.php?ed=61&ar=18>. Última consulta: 23/07/2021.

# Juego y Humor en la poesía de Juan Calzadilla

**Nívea C. Español H**  
**Universidad Pedagógica Experimental Libertador**  
**Centro de Investigaciones**  
**Lingüísticas y Literarias**  
**“Dr. Hugo Obregón Muñoz”**  
**CILLHOM**  
**nivea92002@yahoo.com**

Fecha de envío: 13 de enero de 2021

Fecha de aprobación: 13 de junio de 2021

## Resumen

Este artículo corresponde a la investigación de la obra de Juan Calzadilla que venimos desarrollando en una línea de trabajo. En su poesía, considerada por muchos como filosófica, ética, o dura, el tema del humor y lo lúdico pareciera poco relevante. Sin embargo, a lo largo de las relecturas observamos que no solo están presentes, sino que sus variantes y el fino uso que de este recurso estético hace el poeta, hablan de una elaborada intención. Para ilustrar esto, la investigación se enfocó en analizar los siguientes elementos: Autor -Obra- Lector, teorías de estética de la creación, teoría del humor. Todo lo anterior se conjuga para develar en las obras de Juan Calzadilla el juego (arte colectivo) en el que el humor se enseña y hace hablar al poema con sus múltiples voces, matices e intensidades en un sentido trascendente, colectivo, social, y ético. Para ello nos apoyaremos en categorías de la semiótica, la hermenéutica, la lectura analítica.

Palabras claves: Poesía-juego-ámbitos-entrelazamiento-humor.

## Game and humor in the poetry of Juan Calzadilla

This article belongs to the study of Juan Calzadilla's poetry that we have been developing through a line of research. In his poetry, regarded by many as philosophical, ethical or stern, the themes related to humor and game could seem irrelevant. However, after multiple readings we observe that these themes are not only present, but that their variants and the refined use that the poet makes of these aesthetic resources, are signs of an elaborate intention. To illustrate this, the research focused on analyzing the following elements: Author-Text-Reader, aesthetic creation theories, and humor theory. All the aforementioned falls together in order to unveil the game (collective art) in the oeuvre of Juan Calzadilla. A game in which humor lords over the text and makes the poem speak with its multiple voices, nuances and intensities in a transcendental collective, social and ethical sense. In order to do that, we will also make use of categories from semiotics, hermeneutics, and analytical reading. Keywords: Poetry, Game, Environments, Intertwining, Humor.



“Cuando escribimos un poema, ¿qué escribimos?”. Es un trazado que interroga constantemente y orienta la respuesta que busca Celso Medina (2013) para comenzar a hablar del poema y de su escritura. Nosotros intentaremos desandar en textos poéticos de Juan Calzadilla desde algunos roles: dos de ellos, transferidos de la referencia Medina-Casany (“lectores de poemas ajenos” y desde el espacio ideal del “escritor perfecto”); un tercero, de Umberto Eco con la noción de un texto que se mueve para construir un Lector Modelo que pueda jugar con las desviaciones sugeridas en textos “abiertos” que admiten innumerables lecturas y que pueden propiciar un goce infinito.

Como “lectores de poemas ajenos”, recordamos las imágenes con las que Octavio Paz relaciona algunas diferencias entre arte, materia, signo y sentido, poema y poesía: la piedra en la escalera se humilla, es piedra, en la escultura se sublima, es arte. La concha del caracol, es la casa, no el caracol; de Oscar Wilde (2000:31) “La creación estética

tiene tantos sentidos como el hombre estados de ánimo; y la paradoja consiste en que cuando se muestra a sí misma, nos muestra eternamente el mundo con sus encendidos colores”.

A lo largo de este recorrido, “Juego y Humor” saldrán al encuentro del sentido, con Hegel, Breton, entre otros. Y es que Calzadilla y la generación a la cual pertenece -1958- corresponden a un momento singular en el que aparecieron las vanguardias y con ellas un nuevo concepto: “interdisciplinabilidad de las disciplinas artísticas” e incluso, las relaciones entre éstas y la literatura. Aún diferenciándose de sus coetáneos este particular artista, integra concepto y creación en su universo poético; los múltiples lenguajes amplían su escritura, sus símbolos, sus imágenes que juegan en otros ámbitos y en otras formas artísticas. De ahí, que los abordajes se posibiliten desde la transdisciplinabilidad (artes visuales, filosofía, cultura, literatura, humor en algunas de sus variantes...).

### **El imaginario de Juan Calzadilla, una geografía, un lienzo**

¿Es la poesía un lienzo de su geografía, autorretrato de su tiempo en el que el imaginario es inventado en los ojos, la escritura y la paleta de Juan Calzadilla?. Diversos son los textos en esos primeros poemarios en los que hombre y paisaje van dejando rastros al hombre que se afana, interioriza y se angustia más porque son nuevos espacios, nuevos conceptos que reclaman nueva escritura: en el poema “Praderas” (1958: 13), de siete estrofas, con dos, tres y cuatro versos; escogidas al azar la primera y la tercera, nos encontramos lo siguiente: “En medio de los relámpagos se ven/ las praderas frondosas de batallas/... Los caballos espumean siniestramente la gloria/ atados por la cola a la noria de la guerra que gira/....Al amanecer lucen bronceadas por los soles, las praderas.” y en He sido otro (1962:18)“...¿Y los paisajes?/ Veo hacia dentro mapas de carne con mis párpados/ de murciélago ablandados sobre un poste/..../ he vuelto de revés mi traje para cubrir las apariencias/ llevo la máscara de haber sido otro”.

Nos damos cuenta de una diferencia que parece viaje, traslado de paisaje en una mirada hacia lo íntimo, hacia una nueva manera de poetizar, que se coloca la máscara y el traje para marcar una voz poética escindida en un dentro y fuera que busca afanosamente “el ser” distanciándose de “el parecer”. La dicotomía todorovdiana sirve aquí para intentar una identificación. Se crea así la distancia en que las múltiples voces, en su escritura, pongan en escena la tragedia y la comedia que trasciende en su poesía. Ilustramos con los últimos cuatro versos de éste, entre otros, dramático poema en prosa, en el que se canta en la ciudad “Me reconozco” (1962: 17) “...Sin orificio de salida para cantar para verter loas en tímpanos / de dicha interna mis párpados cerrados siempre para ver el lado oscuro / de la carne / a modo de gusanos que pudren mis odios / me reconozco/ me reconozco en mi infancia en mi madurez en mi muerte.” y en “El suicida” (1977:51).

Versos irregulares, estrofas de tres, cuatro, dos y un verso componen el cuerpo del poema en el que, como en otros,

las voces resuenan: Las voces son las formas / que del silencio adopta / una invisible / conspiración de gestos / ...../ Si el tacto no alcanza / a brindarme un cuello firme / para estrangular con mis manos / a un doble / ni una raíz para / arrancar de cuajo / ¿será porque / entre las voces y yo / se levanta un falso péndulo? /...../ Voces en mí / son peleas concertadas a cuchillo. Motivos de canto en el tormento que, cual Ulises, acosan al poeta que en sombras hace la travesía por la ciudad en el vientre de la ballena.

Es esclarecedor saber, que lo identitario llega a ser una condición necesaria del conocimiento y la creación y es también parte de la dialéctica de la vida cotidiana. Sin embargo, es en el arte donde la vida forma parte de los temas del artista.

### **El vientre de la Ballena**

En “Jonás siempre” (1962:22) ¿Quién nos poetiza? ¿Es Calzadilla o el “ballenero”; que en la parodia, la metáfora, el símbolo, con el personaje bíblico Jonás, baja a los infiernos de la gran ciudad toda noche, fiera que lo devora y de ella, como Jonás, resucita penitente? “Como Jonás lleno de incertidumbre/ moré en el vientre de la ciudad/ esto sucedió una vez y siempre/ en las cuatro estaciones de mi vida/ como Ismael sombríamente joven y cambiante/ como un desterrado la dicha fuera de mi mismo/ desesperadamente yo buscaba/.../” . ¿Cuán cercana la evidencia, en retazos de vida! Y ¿Qué reales parecen! Pero, extrañamente alejados de los motivos que la inspiraron porque ya no son vida son creación artística, ya no es la piedra que se humilla en la escalera, es la escultura. La imagen extrapola es signo, símbolos, ritmo y sobre todo poesía.

En los últimos versos de “Jonás siempre” de nuevo cruza el umbral de retorno: “.../ odiando la palabra el sentimiento / las cartas de retorno / El cielo de los cactus”. (1962:22). Aquel paisaje de provincia, aquella poesía lírica, aquellos motivos no serán los mismos. Su nueva poesía no niega ni oculta el alejamiento que en desgarros, añoranza y desarraigo lucen sus versos. Humoriza, juega, se burla de la vida y de la muerte, decenas de “Epitafios” rondan sus poemas, tanto en los títulos como en sus versos. La muerte es un personaje, un estado físico, una dimensión desde donde se proyecta una visión; un juicio: la vida se ve desde la muerte y desde las tumbas. La palabra sin tabúes adquiere espesor y el lector frente al poema se activa con sus enciclopedias culturales, éticas, religiosas, que le son solicitadas desde el texto, no para el sentido único sino para el sentido múltiple. “Dos por Ciorán (1985:34) -Debe ser un alumno de Ciorán. / Dijo para sus adentros viendo cómo ese transeúnte distraído / metía el pie hasta el codo en la alcantarilla / de aguas negras. /.../ Amo más a un portero que se ahorca que a un poeta vivo (Ciorán) / Pero quién puede asegurar / que ese portero no era un poeta?” su poesía es pública en el diálogo, está poblada de voces, de interlocutores. Nuevos espacios éticos y estéticos en lo artístico se transforman: “El doble” (1985:21) “No quieres por nada del mundo que la sombra deje / de pertenecerte. Y sin embargo ¿qué haces por ella / fuera de humillarla pisando

sin consideración / de ninguna especie a tu doble?.”

Aquel paisaje de naturaleza de provincia de sus primeros poemas aparecerá en aparente lejanía: “El árbol de ramas secas en la sabana / raya como pluma o lápiz el firmamento / Y piensa para sus adentros / que una mano interna / la que, en él mismo, lo mueve / a escribir este bucólico poema / ...../ ¿ Pero acaso sabe él / que esa mano que traza / es la misma que tacha? / “ (Rayado en el cielo (1973:90). Sin embargo, aún en éstos, su poesía arañaba y hendía profundamente todo espacio. ¿Los de Altazor a la distancia?: “La Rosa del Poema” (1985:29) “Huidobro nos habló de crear / la rosa en el poema. / Pero para nadie la rosa es un hecho / cuya existencia pueda ser una decisión / exclusivamente dejada a las palabras /..../ y en “Poética objetualista” (2000: 10) “El problema no es crear una lámpara para el poema / sino cómo una vez creada, encenderla. / Así con la rosa: la cuestión no es inventarla / en el poema, sino colorearla. / /..../ “.

### El Humor y el Juego

Resulta difícil hacer apartados de este tema en Calzadilla, pues hablamos de una constante que practica con fineza y se transparenta en el poema más o menos corrosivo, más o menos irónico, más o menos escéptico, más o menos amargo o, risueño. Encontramos en los poemas leídos hasta ahora, una postura de libertad, provocación, tensión estética.

Lo lúdico con el humor discurre en una escritura en la que Calzadilla contextualiza lo cómico, en lo grave como procedimiento para el humor. También propone el juego para que el lector entre en él, si percibe la “iluminación súbita”, que provoca el estallido de la risa o la sonrisa amarga, porque lo cómico aparece en el lugar de la tensión de la expectativa creada que repentinamente queda en nada.

El que se ríe es porque ha percibido, aún en la levedad de su ocurrencia, la súbita iluminación, lo cual le confiere una cualidad superior que lo diferencia de quienes no ríen (Leviatán 1651). En el poema “La bolsa o la vida” (2000:44) “La bolsa o la vida / .../ Y que justamente la solicitud impugne con / urgencia de revólver l una u otra cosa. / sabiendo que ambas nos han sido / confiadas en préstamo, como quien dice / por una temporada / Y que igual daría pedirlo de último.../ Que usen navaja, arma de fuego o que nos / pasen sencillamente la cuenta /...Lo que nos disgusta es lo tajante de la / fórmula o tal vez el hecho de que para / responder no podamos disponer ni de la / vida ni de la bolsa.” “El Poema” (1985:16) “No tiene sentido que no tenga sentido. / Pero menos sentido tiene que lo tenga” . En “Economía del heroísmo” (1985:26) Entendiendo el patriotismo como una fórmula de hacer / el amor, se torna evidente que, por defecto y no por exceso / En la aplicación de esta máxima, es posible todavía / ahorrarle a la patria muchos malos hijos.”

Para Hegel, el Humor es una actitud del espíritu y de la inteligencia. Por ello, encontramos al artista colocado en el lugar de las cosas, en la contradicción entre la vida real y el ideal aspirado, entre las aspiraciones y las debilidades que en esa contradicción se vuelve sustancia estética. Con estas y otra iluminaciones teóricas y desde su cuerpo mismo

de los poemas, continuamos palpando la poesía. De ahí, acudimos al “espacio ideal del escritor perfecto”, y le damos la palabra al poeta en una entrevista en línea con Luis Benítez (1997:1), en la que a la pregunta: ¿Qué papel juega el humor, la ironía en su poética?, decía: “En general lo que me ha parecido importante desarrollar en poesía es una cierta conciencia del proceso de escribirla ..... Yo puedo decidir que es poesía como Duchamp...pero, el verdadero juicio de valor corresponde al tiempo, a instancias ulteriores, cuando no a la posteridad o, a sucesivas espesores de lectura” Continúa diciendo:

, ....Y si es bien es cierto que esta comprobación frente a la operación de escribir me da libertad para actuar con desenfado, por otro lado me produce, paradójicamente una gran incertidumbre, un freno, una paralización del habla que se traduce en afán de síntesis, en conciencia de la menesterosidad del lenguaje y en tensión verbal, afán que normalmente busca satisfacerse a través de la ironía o, si prefiere, del Humor. Y esto es, seguramente, lo que algunos entienden como “manía de jugar”, que es placer de armar y desmontar el texto, de verlo a contraluz y decidir, después que en él ha intervenido una porción grande del azar, guardarlo, amontonarlo, confrontarlo, rehacerlo o destruirlo. El Humor y la ironía de ningún modo son deliberados, nacen a través del proceso natural, de aprehensión del pensamiento poético, integrado a éste.

El código del poeta no está basado en acciones deliberadas (cadáveres exquisitos) y así, como el Humor, para Calzadilla es una síntesis en tensión, implícito en códigos estéticos, el azar también juega un estelar papel y acuden a este deslinde los principios del arte, la creatividad, la lucidez de cada artista lo que finalmente serán los que determinen el valor de la obra. En “La Página” (1976:45) “El pensamiento más trivial se torna necesario / cuando se prescinde de la rutina del diálogo / y vuelves al estado en que te hallas, / concentrado para suponer / que ahora mismo podrías escribir un poema. / Con más razón si frente a ti la página / su blancura extiende sobre la mesa / Dispones de la calma inocente del tiempo / que sin prisa aguarda que escribas la primera palabra / cuando el dictado tenue y laborioso / de la luz que entra por la ventana / arroje un foco de azar / sobre la página.”. El juego es una necesidad con expresión en la forma y en el sentido de la obra de Calzadilla y es posible porque está concebida desde un pensamiento lúcido, artístico en constante renovación. Epítetos, nada comunes, como: “artista integral”, “poeta visual”, “pintor poeta”, “poeta de la plástica” y “pintor de la escritura”, adornan a este ex ballenero, cuya voz poética de hombre urbano, paradójicamente, lo muestra como extraño en su propio discurso poético.

Es el juego de capilaridades que crecen y disminuyen, gestualizan, se expanden y contraen en un espacio corpóreo en el que las formas humanas y signos caligráficos armonizan y conviven entre sí: “¿Cuerpos figurativos, vagos personajes, imágenes minimalistas en comunidad de seres que buscan su organización en figuras y desfigu-

ras que flotan sustentados por la palabra. El propósito de fundir los géneros artísticos en las propuestas radicales de los sesenta, así como la violenta sacudida expresiva del Techo de la Ballena en aquellos años, hoy en Calzadilla tiene sus sedimentos. Prolíficos son los ejemplos en los que aun decantado, encontramos estos sedimentos. “Masaje” (1997:36), Fina ironía y sátira recorren el poema desde el título:

“Puesto que no es un original bastante fiel a sí mismo / sino por el contrario un boceto, / su sitio continúa en el ballete. / Podría ser un caso perdido. / Más tarde si se tiene paciencia, de él podrá hacerse / un original. Claro está que cuando dispongamos / de las instrucciones precisas / Para eso tendrán que esperarse / órdenes de arriba. Tranquilí- cense. / No pierdan las esperanzas /. Confíen en nuestro software.”

### Referencias bibliográficas

Benítez, Luis. Entrevista a Juan Calzadilla en Revista en línea. Agulha: Revista de Cultura: <http://www.revista.agulha.nom.br>

Bozal, Valeriano (1999). Necesidad de la ironía. Madrid: Editorial La balsa de la Medusa.

Breton, André (1939-1997) *Antología del Humor negro*-3° Edición. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama.

Calzadilla, Juan (1985) *Una Cáscara de cierto espesor*. Caracas: Cuadernos de Difusión N° 95. FUNDARTE.

Calzadilla, Juan (1991) *Tema para el próximo silbido*. Mérida: Ediciones Solar de Poesía. Dirección de Cultura del Estado Mérida.

Calzadilla, Juan (1995) Golpe de Dados. Revista de Poesía N° CXXXVII. VOLUMEN XXIV. Septiembre-Octubre. Bogotá.

Calzadilla, Juan (1997). *Principios de urbanidad*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.

Calzadilla, Juan (2000) *Notario al garete*. Valencia: Ediciones Poesía.

Calzadilla, Juan (1962) *Antología Paralela*. Caracas: FUNDARTE.

Cartay, Rafael (2003) *Fábrica de ciudadanos. La construcción de la sensibilidad urbana (Caracas 1870-1980)*. Caracas: Bigotera. Serie Historia. Fundación Bigott.

Eco, Humberto (1999) *Lector in Fábula. La Cooperación interpretativa en el Texto Narrativo* . 4° Edición. Traducción: Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen S.A.

Foix, Juan (1986). *¿Qué es lo cómico?* Buenos Aires: Editorial Columba

Medina, Celso ( 2013) *El poeta y su epopeya ética*. Caracas: Editorial Fundarte.

Wolfhart, Henck y Honrad, Lotter, Eds. (1998). *Diccionario de Estética*. Traducción: Daniel Gamper y Begonya Sáez. Barcelona: Grijalbo Mondadori. Col. Crítica.

# Lèxico perniano

**Carolina Brito**

**Fundación Claudio Perna.**

**cbrito23@gmail.com**

Crédito de las imágenes:

Obras de Claudio Perna. Archivo FCP.

Fecha de envío: 3 de enero de 2021

Fecha de aprobación: 3 de mayo de 2021

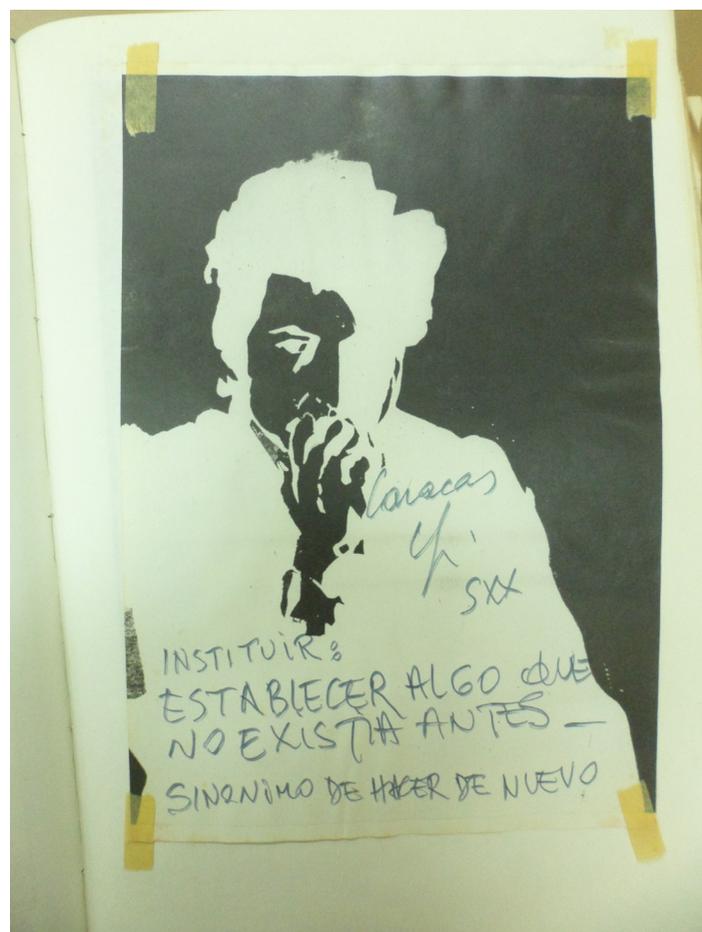
## Resumen

Este artículo forma parte de una investigación documental que se propone levantar el registro lexicográfico de la obra del artista conceptual venezolano Claudio Perna. El legado lingüístico de este artista da cuenta de la dimensión teórica que circula detrás de los objetos plásticos que creó y conceptuó. Su trabajo es de tal dimensión, que pensar en un diccionario para ordenar sus constructos nos resulta útil para comprender sus aportes al arte del siglo XX y las bases fundacionales para un arte del siglo XXI. Del abecedario particular de Perna, ofrecemos aquí la entrada "Foto", categoría que desarrolló no solo desde su papel de fotógrafo, sino también como crítico y explorador de múltiples derivaciones de la fotografía como principal fuente de la iconografía moderna. La visión particular de nuestra artista resulta altamente interesante para ponderar el rol de dicho arte en la sociedad contemporánea. Palabras clave: Lexicografía, Claudio Perna, arte conceptual, fotografía.

## Abstrac

### Pernan Lexicon

This article belongs to a documentary research that has the purpose of creating a lexicographical record of the oeuvre of the Venezuelan conceptual artist Claudio Perna. The linguistic legacy of this artist is a proof of the theoretical dimension that lies beneath the plastic objects that he created and conceptualized. His works are so highly relevant, that the idea of creating a dictionary where his constructs are ordered could be useful for understanding his contribution to the 20th century, and the foundation of an art of the 21st century. From the particular alphabet book of Perna, we offer here the entry "Photograph", a category that he developed, not only parting from his role as a photographer, but also from the one as a critic and explorer of the multiple derivations of the art of photography as a main source of modern iconography. The particular vision of our artist turns out extremely interesting for measuring the role of such an art form in the contemporary society. Keywords: Lexicography, Claudio Perna, Conceptual Art, Photography.



Esta idea se visibiliza con complejidad en la monumental obra de Claudio Perna (1936-1997), un artista venezolano que levantó su fábrica del arte por más de tres décadas ininterrumpidas, experimentando los más variados medios y herramientas que su tiempo le ofreció, generando un lenguaje que refleja la sintaxis de su propuesta visual-verbal. Perna fue un auténtico renovador del lenguaje artístico, transgredió sus códigos formales, rompió y amplió sus fronteras. Al atreverse a construir un alfabeto propio proponiendo lecturas polisémicas.

**E**l arte tiene sus propios códigos expresivos, según el área de manifestación creadora donde florezca. En las artes, el lenguaje se ha asociado más a la literatura que al resto de las áreas creativas, aunque todas poseen sus propias nomenclaturas y lenguaje propio. Con la era contemporánea la sociedad experimentó cambios drásticos que obligaron a los artistas a repensar la función social del arte. Los artistas hicieron nuevas apuestas y ampliaron su lenguaje en búsqueda de horizontes.

Se puede decir, sin equívocos, que pocos artistas del siglo XX se ocuparon tanto en construir un corpus propio de términos conceptuales y en muchos casos, de resemantizar los ya existentes para darle nuevas acepciones. Claudio tomó los conceptos de la academia europea y los fusionó con visión latinoamericana en un intercambio amoroso.

Perna, italiano de nacimiento, vivió en Europa los primeros 17 años de su vida, prefirió sumergirse en las aguas profundas y recorrer desiertos y selvas, transitar por sus paisajes urbanos y rurales de la patria materna que lo recibió, haciendo un arte propio y esencial con raíces originarias sin desprenderse del contexto mundial.

Durante los años 60, 70, 80 y gran parte de los 90, Claudio Perna construyó su obra, valiéndose de una diversidad de investigaciones sobre los procesos culturales nacionales e internacionales. Así como estudió las vanguardias educativas, científicas, sociales y artísticas que se producían en el planeta, lo hizo con la esencia del pensamiento venezolano, que lo motivó a utilizar los más diversos materiales que le proveía la sociedad de su tiempo. Pero no solo fueron las herramientas usadas, ni el riesgo asumido al crear su obra, lo que lo hicieron ser un artista singular, fue fundamentalmente porque supo integrar lo regional con lo global, lo mágico religioso a lo científico, lo rural a lo urbano, el arte a la ciencia, teniendo como epicentro al ser humano. Esto produjo indudables aportes a la vanguardia artística de su tiempo y su apuesta visionaria hacia un arte del siglo XXI.

Perna siempre luchó por no dejarse atrapar por la vorágine de modas y novedades fatuas y apostó por un arte vivencial, integrador y de proceso.

El avance de estos procesos creativos lo condujo hacia una búsqueda incansable sobre un arte con relación al hombre y su cultura. Esto lo ubicó en la vanguardia de la vanguardia donde nunca dejó de estar. Experimentando con los materiales, tecnologías y técnicas previstas para propósitos distintos al arte, incorporándolos a su quehacer creador como los mapas, las fotos satelitales, las fotocopiadoras.

También experimentó con la fotografía y sus medios: la **polaroid**, **fotos intervenidas**, **fotos recortadas**; el **arte de préstamo**, el **arte sentimiento**; proyecciones de diapositivas y películas conceptuales con formato Súper 8; instalaciones y performances, además revirtió los conceptos tradicionales de trabajos de investigación académico proponiendo sendas investigaciones interactivas con apuesta al hecho artístico y creador. Escribió una cantidad significativa de reflexiones, libros hechos a mano, algunos publicados y otros inéditos sobre los problemas del arte contemporáneo, el papel del artista, del docente. Toda una mina que el artista concibió desde el arte social.

Perna buscó en las profundidades del ser humano y visitó con frecuencia la locura, y como *ave fénix* regresaba con más bríos y mayor clarividencia para crear un abecedario personal que definiría su rol como artista, creando y resemantizando conceptos visualizados por su infatigable imaginación.

Generó un lenguaje perniano como provocador de lecturas para sus series, y nos entregó las claves para descifrarlo a lo largo de una abundante documentación vio-bibliográfica, a través de libros, artículos de prensa, trabajos de ascenso, proyectos artísticos y en las nomenclatura de las categorías que definen sus obras de creación, tales como **autofotocopias** (posteriormente renombrada **autocopias**), **vidaEperna**, **autocurrículo**, **geonauta**, **infiltraciones**, **acupinturas**, la **MinaLiza**, **alineamientos**, **fotoinforme**, **autor-retratos**, **claudillismo**; por solo destacar algunos. También construyó una freseología particular para significar conceptos. En este corpus encontramos: **arte doméstico**, **arte idea**, **arte social**, **arte global**, **arte ecológico**, **arte para vestir**, **escultura psicológica**, **morrall** y **luces**, **museo sin muros**, **postconceptualismo**, y en sus acciones de arte público inserta **arte en vidriera**, **arte con la orquesta** que luego transformó en **escultura sonora**. Y evoluciona en sus propios conceptos como **arte de instrucción** donde incorpora el **ingeniero de color** y lo eleva al **arte sentimiento** en la relación cómplice entre el artista que instruye y su ingeniero que aplica el color para generar **contactos mentales**.

También aparecen los **objetos inquietantes** y **acciones perceptivas**, como una interacción de significados vinculantes o no, a un campo semántico y se vale de guiones, corchetes y barras para enfatizar significados: dis-posición; im-pene-trable, etc. Toda esta aportación a la lingüística motiva el presente estudio lexicográfico.



Términos como **radar**, donde Claudio invirtió la última R, visualiza gráficamente la idea de reversibilidad de los polos Arte-Ciencia. Invita a la observación de la circularidad del planeta, sin bordes ni límites (principio y fin) la idea es circular como el globo terrestre, es multipolar. Aprovechándose de que Radar es una palabra palíndroma, Claudio la llena de significados conceptuales.

A nuestro entender, su obra integral y compleja conduce a una propuesta nacional educativa de Venezuela para toda Latinoamérica "Mi propuesta artística es por la Venezuela del mañana, por la ecología, porque estoy cansado de luchar en un medio donde la gente no habla. Yo quiero tratar de trabajar en aras de demostrar que Venezuela es un país exportador de cultura" (Wiegamar Torres León. "Claudio Perna: el arte de crear modelos de pensamiento". *El Universal*. 10 de noviembre de 1995). Su propuesta artística también la fundamentó en los postulados pedagógicos y filosóficos de Simón Rodríguez (Samuel Robinson 1769-1854), Cabe destacar que Rodríguez fue precursor del lenguaje sintético conocido en la actualidad como Mapas mentales, cuyas bases teóricas las tomó el Aprendizaje significativo elaborado por el psicólogo pedagogo David Ausubel (1918-2008).

Estudiar a Simón Rodríguez, significó para Perna el descubrimiento a las múltiples opciones que proponía este



pensador para conectar las ideas con palabras-síntesis en diagramas textuales-verbales, y con este hallazgo abrió la ruta hacia un arte de la palabra que desarrollaría ampliamente en su etapa postconceptual, junto al médico psiquiatra Ernesto Lechín.

El maestro conceptualista también incorporó a su léxico y resemantizó conceptos de Marshal McLuhan y de otros creadores contemporáneos, entre los que destacan Marcel Duchamp (1887-1968), Constantín Kavafis (1863-1933): su meta mensaje homoerótico, Joseph Kozuth (1945) y John Lennon-Yoko Ono (1969-1980). En Venezuela, Margarita D'Amico, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Mercedes Fermín entre otros, quienes incorporaron al arte una lexicografía personal que de alguna manera sumó a la transformación de los lenguajes de sus tiempos.

Además incorporó al arte, palabras propias de otras áreas de interés como el término **maculaturas, retratos hablados**, transformándolas en conceptos artísticos con resultados innovadores.

La originalidad de este artista radica, entre otros muchos méritos, en su permanente reflexión sobre un arte para el ser humano como ser social, que incorpora lo ecológico en un tiempo que no era una preocupación planetaria y se apoya en la ciencia como factor preponderante en esta relación; vinculándolos a su labor docente, investigadora y creativa en todos sus componentes.

La obra de CP generó un lenguaje propio con significación distinta a las formas preestablecidas de comunicación de su tiempo, al invitar a los espectadores a darle una segunda mirada a la luz del siglo XXI.

Con todos estos aportes del maestro artista Claudio Perna hemos iniciado una investigación sistemática sobre el Léxico Perniano (LP), para organizarlo en un corpus coherente, que facilite el seguimiento y la comprensión de su proceso creativo, inscrito en la disciplina de la Lexicografía. Se propone documentar y organizar la obra del artista conceptual venezolano.

El lenguaje perniano constituye una referencia sólida en el contexto del arte actual. Arte y palabra se complementan el uno del otro. Es un innegable aporte lingüístico no solo al arte del artista sino a la libertad del lenguaje, a las

nuevas conexiones e interconexiones de términos a veces opuestos o contradictorios (VidaEPerna) que obligan al lector/observador a crear conexiones mentales personales. Una herramienta de lectura y significados múltiples, de consulta y utilidad para quienes aspiran acercarse y profundizar en el legado artístico de CP.

Este aporte está condicionado por su momento histórico, por la situación cultural que refleja y que lo genera, por un valor de autoridad del artista y por las vigencias de las informaciones allí expuestas.

Hay en ello un valor artístico, lingüístico, educativo, político, social y cultural. Reflejo de la realidad creadora, emocional y espiritual del artista. También representa un instrumento didáctico.

Hasta ahora hemos registrado más de 200 acepciones que dan cuenta de la riqueza léxica que aportó el artista. Para la revista *Entreletras* presentamos la entrada lexicográfica *foto*.

**Foto f. 1.** Δ CP Es una frontera que integra, que incorpora e interfluye los territorios del individuo y de la colectividad que con-vive con él (...) El ojo como caja de la vista, acompaña al cerebro como caja de observación. La foto es solamente intermediaria entre dos realidades, es una frontera de dos mundos: la mente de un humano y la vida vista por aquella, con medios y registros sensibles.

**2.** La **foto** es un instrumento de registro. Todo registro genera su sentimiento correspondiente. EL NUEVO TIEMPO puede salvarse solamente a través de la coherencia y de la UNIDAD de todo (...) No hay dudas que está en gestación la búsqueda y proposición de un alfabeto visual. Se constituye la base de una correspondencia humana que está hoy día asesinada por los medios masivos de comunicación, porque la TV es una fotografía que se mueve y al separar esas propiedades de que ARTE y FOTO son uno solo, se afianzará la invasión GEOCIDA.

**3.** La **foto** como medio e instrumento de trabajo, puede generar trabajos tan disímiles como un desnudo de

Weston o la foto que a diario vemos en la prensa. Ello significa, que si a manera general, el trabajo de arte fotográfico llega en grandes temas y secuencias a la vez, la acción exploradora del fotógrafo investigador con cámara, se presta a una multiplicidad de aproximaciones a la imagen: cada imagen o grupo de imágenes, llenará un propósito planteado. La **foto** es también un problema de “contenidos” de la imagen: hay fotos que contienen una gran belleza técnica y luminosa, generada por la conjunción de tiempo-reposo-espacio; hay otras fotos, en que lo contenido es una aproximación “alfabeto-alfabeto”, quiero decir, que la aproximación a la foto es una página abierta a la lectura, en la cual los fabricantes de los valores y signos, son los que observan. La prensa y las publicaciones en general se han excedido en el uso de fotografías; esas imágenes saturan los vacíos psíquicos de un público comprador. Sin embargo, la fotografía de investigación está subordinada a conceptos, los cuales, si están en la vibración de nuestra época (¿tiempo?) favorecerán el desarrollo de temas y/o imágenes singulares. De mensajes singulares. Este desarrollo está supeditado a muchas circunstancias, y en todas ellas me encontré con la cámara, como instrumento de registro multidimensional.

4. Una foto me parece relevante cuando constituye una experiencia muy especial, es decir: Ver la vida /Ver los mundos /Testimoniar grandes eventos /Observar las caras de los pobres y /los gestos de los orgullosos /Ver cosas extrañas /Máquinas, ejércitos, multitudes /Sombras en la jungla y en la luna /Ver las actividades del Hombre / Sus pinturas, torres y descubrimientos /Ver cosas lejanas a miles de kilómetros /Cosas escondidas detrás de las paredes /y dentro de las habitaciones /Cosas peligrosas que pueden acontecer /Las mujeres que los hombres aman y muchos niños /Ver y complacerse en ver /Ver y ser sorprendido /Ver y recibir instrucciones.

5. [Mis fotos están en mi tiempo que estoy viviendo. Soy un intérprete de mi tiempo. Estoy viviendo mi propio tiempo. Conozco gente, veo lugares. Me desplazo por diferentes sitios, y en ese ir y venir voy registrando las huellas de mi pasar por mi tiempo].

6. [Todas son obras de artes. Son obras de arte buenas o malas; son obras de arte más logradas; pero para que alcance una dimensión muy particular, yo creo que esa foto queremos verla siempre, por más que la veamos siempre nos queda algo que hemos descubierto: algo que se proyecta más allá de lo común. Cuando una foto tiene esa cualidad, es una obra de arte].

7. **Fotogeógrafo** m. Δ CP Un geógrafo que además de localizar, observar, describir e interrelacionar analíticamente, registra también las evidencias de sus reflexiones con fotografías. La experiencia que organizamos en 1977 en la sala de la Fundación Mendoza, (1er Festival venezolano de diapositiva) agrupó el

trabajo de 90 fotógrafos de todo el país, convocados a participar en el sentir “social y cultural” en el tema de Venezuela: PAISAJES/HABITANTES/CASAS Y CAMINO. El resultado fue halagador, conmovedor (...) Pero un llamado coherente, quedó demostrado, es capaz de crear coherencia entre artistas, geógrafos, ingenieros, estudiantes de fotografía y muchos profesionales más, de asociar grupos de distintas formaciones, pero de igual sensibilidad.

7.1. [Sentimos que en el contexto caótico y desorganizado de la fotografía de hoy, hay **fotogeógrafos**, que desde años, están acumulando materiales que serán de gran utilidad a la comprensión de nuestro tesoro más insustituible: LOS PAISAJES VENEZOLANOS, es decir, sus regiones, más ostentosamente podríamos decir: la geografía regional de Venezuela. La infraestructura es indispensable, estos trabajos creativos, cultos, gratuitos inclusive, corren el riesgo de perderse en el laberinto de quién será el destinatario final. Sea quien fuere y por esencia, creo que debe ser el Estado venezolano. No existe una metodología, un lugar, una voluntad dispuesta a comprender el valor documental, pedagógico, cultural, estético, de la vida venezolana en este tiempo. EL problema parece complejo, si nos olvidamos desde cuál ángulo se puede garantizar supervivencia y valorización a esos trabajos (...). El artista de hoy trabaja por la vida, el geógrafo de hoy hace lo mismo. Infiltrando un campo en otro llegamos a descubrir lo que se descubre por impulso de la vida misma, si es útil, debe ser formulado].

8. **Foto pura** f. –Luz-

9. **Foto geográfica** f.

10. **Foto ecológica** f.

11. **Foto expandida** f. Autocopias

12. **Foto polaroid** f.

13. **Foto stimulation** f.

14. **Foto gran angular** f.

15. **Foto normal** f.

16. **Foto 36-38 mm.** f.

17. **Foto Registro de artistas y acontecimientos.** f. Foto registro urbano/Foto registro rural /Foto registro humano

18. **Foto conceptual** f.

## Referencias

1 Perna Claudio (1984). *Material para la invención y la creación. Trabajo de ascenso.* Categoría Asociado de la Universidad

Central de Venezuela. Págs 128-129.

**2** Perna-Sferraza-Marcano (1994). *El enfoque de sistemas como proposición naciente, a la crisis del pensamiento tradicional (Introducción a la Fotografía del Futuro y del Presente)*. Radar-Caracas-Venezuela. P. 42.

**3** Perna Claudio (s/f). *Autorretrato como fotógrafo*. Documento mecanografiado en Archivo Radar. Caracas.

**4** Perna Claudio (1995). *Querido amigo. Respuesta a Federico Fernández*. Documento mecanografiado en Archivo

Radar. Caracas.

**5, 6** Perna Claudio. "Fotógrafos venezolanos". Entrevistado por Guberlín Rojas. *Diario del Caribe*, Porlamar-Nueva Esparta. Agosto 13 de 1989. P.18.

**7, 7.1** Perna Claudio (1979). *El ABC de la fotografía venezolana*. En "Qué es la Fotografía". Libro inédito. Colección Archivo Biblioteca Nacional. P. 42 y P. 43

**8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 17, 18** Perna Claudio (s/f). Cuaderno de artista manuscrito. Volumen 6 en Archivo Radar. Caracas.

# Narrando la nación: Virtudes republicanas y justicia de Dios ante el desencanto positivista del siglo XIX

Fecha de envío: 3 de octubre de 2021

Fecha de aprobación: 3 de diciembre de 2021

Resumen

A partir de un enfoque en una paradigmática del Estado incipiente y la historia socio-política del bandido hispanoamericano (Zárate, 1982), de Eduardo Blanco el presente estudio pretende mostrar cómo fue que este autor de esta obra decidió recurrir a la historia nacional para distanciarse de su presente político y desde ahí, textualmente, atacar al político burgués advenedizo, el bandido materialista protegido bajo la máscara de la legalidad que este mismo dictaminaba. Veremos el militar conservador (Blanco) que había combatido para crear el nuevo orden termina oponiéndose a este por comprender un nuevo curso administrativo en la política, la cultura y la sociedad en general; un nuevo curso, según lo expondrán en su obra, Blanco hizo uso de la imaginación histórica (su versión novelesca de la historia) no necesariamente para ocuparse de Zárate como bandido de la historia social, sino por medio de este personaje liberar sus pasiones políticas presentes- de desencanto- y exponer su versión de lo que debería de ser la forma más efectiva de prever el orden comunitario aniquilando a toda clase de bandidos por sus actos de naturaleza delictiva y antisocial. Era esta, sin duda, una crítica directa a los nuevos letrados burgueses advenedizos oportunistas, panegiristas del incipiente régimen positivista dictatorial sostenido por figuras militares.

Palabras clave: bandido hispanoamericano, historia nacional, liberalismo, Estado Incipiente.

Abstract

**Narrating the nation: republican virtues and God's justice in the face of the positivist disenchantment of the 19th century.**

Parting from a focus on two paradigmatic works on the incipient State and the sociopolitical history of the Hispano-American bandit, Zárate (1982) by Eduardo Blanco, this study pretends to show how this author decided to resort to national history in order to distance themselves from the political present, and, from that field, denounce the bourgeois political parvenus, and the materialistic bandits shielded behind the mask of a self-dictated legality. We will see how the conservative military (Blanco), who had fought for creating a new order, end up opposing this after understanding the new administrative course of politics, culture, and society in general; a new course that, as they would claim in their literary works. We will also observe how this author, Blanco, made use of the historic imagination (their novelesque vision of history) not necessarily in order to deal with Zárate as bandits of social history, but to, through these characters, relieve the political passions present in that time (burdened with disenchantment), and to portray their version of what should have been the most effective way to preserve the community order, by obliterating all kind of bandits because of their acts of delinquent and antisocial nature. This was, undoubtedly, a direct criticism to the new learned bourgeois upstarts, flatterers of the incipient dictatorial positivist regime supported by military figures.

Keywords: Hispano-American bandit, national history, liberalism, Incipient State.

**Alejandro Cortázar**  
**Louisiana State University**  
 acorta1@lsu.edu

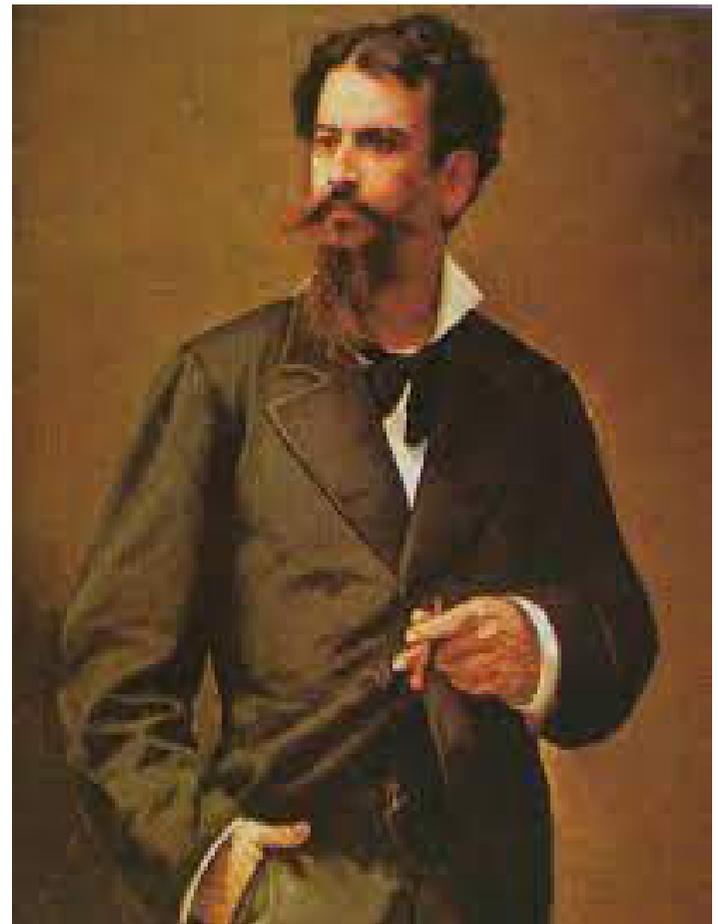


Eduardo Blanco

**Zárate**

Monte Ávila Editores Latinoamericana

Eduardo Blanco



**E**n este trabajo se analiza la novela *Zárate* (1882), de Eduardo Blanco, como obra paradigmática del Estado incipiente y la historia sociopolítica del bandido hispanoamericano. En su creación Blanco opta por recurrir a la historia nacional para distanciarse de su presente político y desde ahí, textualmente, atacar al político burgués, el bandido materialista protegido bajo la máscara de la legalidad que éste mismo dictaminaba. Veremos cómo el autor, militar conservador (Blanco) que había combatido para preservar el nuevo orden dictatorial termina oponiéndose a éste por emprender un nuevo curso administrativo en la política, la cultura y la sociedad en general; un nuevo curso, según lo expondría en sus obras, que carecía de cohesión moral y social y de la justicia de Dios que revaloraba el pasado de la clase aristocrática para ubicarse de nuevo como clase dirigente de la comunidad. Veremos asimismo cómo el autor de *Zárate* hizo uso de la imaginación histórica (su versión novelesca de la historia) no necesariamente para ocuparse de Zárate como bandido de la historia social, sino para por medio de este personaje liberar sus pasiones políticas presentes—de desencanto—y exponer su versión de lo que debería de ser la forma más efectiva de prever el orden comunitario aniquilando a toda clase de bandidos por sus actos de naturaleza delictiva, inmoral, antisocial. Era ésta, sin duda, una crítica dirigida al nuevo orden (sustentado por/para los positivistas burgueses) que, con la consigna de proyecto liberal modernizador, amenazaba substituir el pasado tradicional.

De acuerdo con Roger Picard, en su reacción al espíritu clásico de didactismo, abstracción y monotonía en la forma, y también debido a su ferviente deseo de encontrarle un nuevo sentido a la existencia, los románticos franceses “querían pedir al sentimiento, a la historia y a las tradiciones nacionales, a la religión cristiana, así como también y secundariamente, al exotismo o a lo fantástico, temas y efectos nuevos, tratados con entera libertad de medios” (18). Acudieron a la imaginación y las pasiones para darle sentido a un idealismo moral ya fuera tratándose “de los dramas de la conciencia individual, ya de los problemas de la vida social” (19). Este grupo de reformadores y poetas románticos (desde Saint-Simon y Charles Fourier hasta Víctor Hugo y otros) contaban con un espíritu inagotable y siempre se esmeraron por proyectar en sus obras “todas las facultades humanas en acción” (Picard 19). De aquí luego surgió que el sentimentalismo de esta joven escuela se aliara “perfectamente con la fe cristiana y monárquica, que estaba tan íntimamente mezclada con la historia nacional y con aquella Edad Media de tanto color, en la que los románticos buscaban sus inspiraciones” (Picard 21). Sin embargo, continúa Picard,

El romanticismo iba bien pronto a identificarse con el liberalismo, tanto en el plano social como en el literario. En época temprana aparecieron junto a los románticos tradicionalistas, los plebeyos, y si sondeamos a fondo el temperamento de un Hugo o de un Michelet, se encontrará que sentían como si perteneciesen al pueblo cuyas aspiraciones compartían (21)

De manera que con este fervor romántico surgiría la novela histórica con un amplio sentido de revaloración del pasado: se recordaban las pasiones, el heroísmo y el honor de los combatientes que habían defendido y hecho posible la cohesión de su comunidad. Eran novelas nacionalistas y nacionales a su vez: nacionalistas por su contexto (esto es, identificación con la comunidad, y reacción y defensa de la misma) y nacionales por sus tipos, regiones y mentalidades bien definidas por el tiempo histórico. Aunque también habría de surgir la novela sentimental, con la descripción paisajista como analogía de los estados de ánimo, y la novela social que proyecta el ideal progresista de la comunidad tanto en lo moral como en lo material.

Nuestros escritores hispanoamericanos que se nutrieron de esta efervescencia romántica (algunos pudieron vivir el momento en Europa, Como Andrés Bello, Esteban Echeverría, y el propio Eduardo Blanco) se propusieron adoptar este modelo novelesco europeo para interpretar la realidad de nuestras jóvenes repúblicas. De hecho, hacia mediados del siglo diecinueve algunos de nuestros literatos coincidieron en que la novela era el género mediante el cual se podía ensayar mejor las fuerzas y los anhelos de la nación<sup>1</sup>. Mediante su imaginación, nuestros novelistas se encargarían de recrear la nación teniendo en cuenta que era necesario reconocerla, valorarla y venerarla asimismo cuestionando y a la vez tratando de eliminar, mediante la reflexión crítica, sus parásitos, sus vicios y sus errores.

Siguiendo estos parámetros, indudablemente *Zárate* se nos presenta como una novela que podemos catalogar como “nacional” en la medida en que en ésta se vislumbra un tipo (el caudillo llanero, José Antonio Páez, héroe de la nación) y un contexto histórico particular venezolanos (la “contrarrevolución”, el desmembramiento de la revolución democrática de Bolívar). Lo cuestionable, o quizás innovador, es que, así como ya lo habían hecho algunos otros escritores hispanoamericanos, Blanco no solamente acudirá a la historia para ubicar y valorar, a su modo, cierto heroísmo y orgullo patrio. Como bien lo ha señalado ya Bolet Toro, en *Zárate* “la perspectiva sobre la cual se construye la nación y la identidad nacional, está íntimamente asociada a la nostalgia y recuperación del pasado tradicional” (9). Esta forma de prever la nación está basada en la propiedad de la tierra, la herencia, la alcurnia y los títulos nobiliarios. ¿Por qué retroceder a este tipo de nación en 1882 cuando ya desde 1870 Venezuela había entrado al mundo de la modernidad social, cultural e industrial? En *Zárate* se trataba precisamente de un mundo opuesto al de la burguesía, el nuevo sector de la clase dirigente que basaba su poder en el marco jurídico de la Constitución de 1864 y un proyecto revolucionario, modernizador que hacía posible la libertad de imprenta, la educación pública y—con una tendencia anticlerical—las leyes civiles y la libertad de cultos. 1870 es el año en que el nuevo caudillo en el poder, Antonio Guzmán Blanco, “expresó la sentencia que tanto se le enrostró después, cuando dijo que terminaría con los godos [los criollos realistas] hasta como sector o clase social” (Carre-

<sup>1</sup> sí lo asentó primeramente en su novela de 1858, Gil Gómez el insurgente o la hija del médico, el mexicano Juan Díaz Covarrubias.

ra Damas 68), promoviendo consecuentemente la nueva valoración del indio como parte integral de la identidad cultural venezolana (véase Fernández 76). Se tambaleaba el mundo tradicional y Eduardo Blanco, reaccionando a la política liberal, aparentemente como portavoz de la oligarquía y la ideología conservadora de dicho mundo, nos haría recordar que Venezuela había nacido como república, a raíz de la batalla de Carabobo, como “una decisión militar más que política” conformándose como nación bajo el liderazgo del general José Antonio Páez.<sup>2</sup>

De manera que en *Zárate* el héroe que habrá de representar y reivindicar esta idea de nación tradicionalista es un capitán del ejército republicano vuelto de Europa hacia cuatro años, su nombre Horacio Delamar y Cienfuegos; vástago de la aristocracia venezolana cuya formación intelectual europea (con referencias particularmente a Francia y la Edad Media) le habrá de servir como el referente análogo preciso para encumbrar su sentimiento nostálgico respecto a su estirpe familiar y el reino terrenal de ésta<sup>3</sup>. En su misión de ir a aprehender al bandido Santos Zárate, Horacio va acompañando de su amigo Lastenio, artista también con formación europea, quien sufre de una decepción amorosa y al estar en Venezuela todo le cae mal y lo fastidia. Horacio, el combatiente de pensamiento y acción trata de reactivarlo en su estado anímico reprochándole el que sólo pueda encontrar sentimiento y poesía en las tradiciones de otros tiempos. El suelo venezolano también tiene estas bellezas, y para poderlas apreciar basta con acudir al genio de la imaginación. Figúrate, dice Horacio,

porque la imaginación lo puede todo, que eres un menestral que viaja en compañía de un paladín de la Edad Media, ... que nos dirigimos a un antiguo castillo, poblado de recuerdos sombríos y de fantásticas tradiciones, donde mora encantada doncella por quien se han roto lanzas en ruidosos torneos; que su padre es un buitre de aquellos buenos tiempos, orgulloso como un duque de Borgoña e insolente como un bastardo real; figúrate todo eso, y

<sup>2</sup> Cierto, y esto se ratifica con el hecho de que en lo social, por ejemplo, Carabobo no resolvió el problema de la esclavitud ni la aspiración igualitaria de los pardos, pues esto desestabilizaría la economía nacional basada en gran parte en el sistema agrícola de hacienda. Esta crisis de estructura socioeconómica se extendería hacia 1870. No obstante, cabe recordar que esta crisis se derivaría de la decisión política de Bolívar, después de Carabobo, que en su momento tenía por objetivo la pacificación y la continuidad del orden social dictando “bandos para tranquilizar a la población, asegurándole que no venía como conquistador sino en representación de una nueva política, y ésta era de tolerancia, de comprensión, lo que significó que el sector al cual Soublette llamaba los godos ingresó al nuevo orden social y político sin pérdida de sus atributos de poder” (Carrera Damas 67).

<sup>3</sup> Si bien Horacio Delamar, a pesar de afirmar que no es “de los que creen en la predestinación” y, por otro lado, ser “de los que sostienen que el hombre, árbitro de su suerte por el libre albedrío, es lo que quiere ser”, los únicos predestinados por el autor a ser lo que quieren ser son Horacio y su familia. Recuérdese que Santos Zárate desea regenerarse, pero en última instancia su mejor aporte para la sociedad es su muerte a manos de Horacio, de lo que muy a su pesar, don Carlos Delamar sólo puede interpretar como “Justicia de Dios”.

más si se te antoja, y verás cómo la chimenea del trapiche de mi tío, donde te he de llevar, aparece a tus ojos más soberbia y majestuosa que el vetusto torreón de Vincennes; y cómo la modesta habitación donde nos alojaremos esta noche adquiere las magnificentes proporciones del castillo de Windsor. (40-41; mi subrayado)

Tenemos aquí la educación y la historia europea como antesala a la realidad venezolana desconocida por Lastenio; según Horacio, al recordar “aquellos buenos tiempos” Lastenio podrá apreciar que la hacienda El Torreón del tío Carlos es más “soberbia y majestuosa” que el feudo de la Edad Media—y cabe agregar que por cuestiones geográficas e históricas ahora los siervos tendrán su etiqueta de esclavos.

La historia de la novela gira en torno a la figura del bandolero Santos Zárate, según Blanco, producto de la superstición y la incredulidad creada por el caos sociopolítico de la época; la negligencia, la ineptitud y el soborno de las leyes. Parte verdad, parte ficción. La realidad social era que “los campesinos [entre estos muchos llaneros] sin ninguna preparación castrense, eran arrebatados de sus pueblos, separados de sus familias y de su lugar de trabajo y obligados a asumir unas responsabilidades y tareas para las cuales no estaban preparados” (Fernández 78). En tiempos de receso bélico, estos individuos eran despedidos sin más gratificación que las gracias. Su condición de desempleados y su recién adquirida práctica (militar) del saqueo era en realidad una de las principales causas que los impulsaba a incursionar en el bandolerismo como medio de subsistencia.

El narrador sostiene que a partir de 1825 el resurgimiento del fanatismo pagano empezó a dominar en la creencia y la imaginación del pueblo en su diario vivir. “Dada en la época aludida la sencillez de nuestro pueblo, fácil es conjeturar que no faltasen quienes en provecho propio la explotasen” (239). El autor crea este contexto para introducir a Zárate como el terror de “los campesinos del valle de Aragua” (239). “A fuerza de penetración y suspicacia”, dice el narrador, “Zárate había llegado a hacer creer a sus propios adeptos que poseía la socorrida facultad de la adivinación, que no había medio de engañarle ni de sustraerse de sus crueles venganzas” (241).

El bandolero les asigna a sus compañeros hacer algunas diabluras en diferentes lugares tratando, dice “de hacer creer que soy yo mismo quien a la vez estoy en todas partes” (251). De un bandido de maquinaciones oscuras, subversivas, de brujo y estratega, luego Zárate pasará a “otra parte” para actuar como el héroe que todos aplauden y que asimismo desconocen (el Villalobos que le salva la vida a Horacio en medio del redondel). Es el personaje de varias caras ocultas, en este sentido muy parecido al doctor Sandalio Bustillón, un ser “de aspecto vulgar y repulsivo”, dice el narrador, “aunque de maneras cultas y corteses y halagador, cuando no áspero y altivo”, asimismo sagaz en los asuntos de su profesión y de notoria acrisolada probidad. Según sus apo-

logistas, que el doctor contaba con millares, no existía nadie que se le pareciese, ni podían comparársele, siquiera fuera en ilustración y buen decir, los más letrados de Caracas y de la capital de la República. (71-72)

Con todo esto, continúa el narrador, Bustillón “no tenía alcurnia nobiliaria ni una sola de las prendas morales y físicas que adornan al simpático capitán” (78). De manera que para consolidar su imagen pública de poder y honorabilidad, Bustillón se verá precisado a pretender la mano de Aurora Delamar. Pero ésta ama a Horacio a quien Bustillón ha mandado encarcelar por supuesta complicidad con Zárate. Entonces Bustillón ofrece intervenir para lograr la libertad de Horacio a cambio de que Aurora acepte ser su esposa. Como su soborno no surte efecto en las mentes intranquilas de los Delamar, luego arremete ofreciendo sumas de dinero por la mano de Aurora. En esto la indignación de don Carlos llega a sus límites exclamando que “qué vale la vida sin la honra” (414) aludiendo a la tradición que depositaba en el ser femenino la honra familiar y el estatus de clase social, aristocrática en este caso. Aun tiene la esperanza de que Horacio sea hallado inocente y Dios lo pueda ayudar. Así continúa el diálogo: “—Para Dios [Horacio] no es culpable—dijo cínicamente Bustillón—, pero lo es para los hombres, y estamos en la tierra” (415), de lo que se advierte que la justicia de los hombre la dispone él, Bustillón.

A esta “justicia de los hombres” el autor la contrapone con la justicia de la historia patria en la figura del general Páez, quien absuelve a Zárate por su valentía, arrepentimiento y disponibilidad para hacerse un hombre de bien moral y socialmente. Parte de la condición para ese bien moral es hacer que Horacio recupere su libertad y que pueda casarse con Aurora, ya que por su culpa Horacio se encuentra encarcelado. Lamentablemente la violencia tiene que ser parte de este “bien”, pues para ello Zárate necesita aniquilar al doctor Bustillón.

Horacio obtiene su libertad sin darse cuenta de los acontecimientos. En su camino hacia Aurora, el recto militar, cazador de bandoleros, se encuentra con Zárate y se bate con él hasta que logra matarlo en duelo. Así, eliminando a Zárate se eliminaba físicamente al bandido, simbólicamente a la serie de bandidos (porque así como Bustillón, Zárate estaba en varias partes a la vez) y a la inmoralidad social. Esto, en la mente del patriarca don Carlos no era otra cosa sino la “Justicia de Dios”; lo que por medio del casamiento de Horacio y Aurora Delamar hacía posible la conciencia y la unidad aristocrática.

Por medio de *Zárate*, como producto de su pensamiento, su estética y su moral, Eduardo Blanco se propuso proyectar la aristocracia como modelo dominante de la historia social venezolana del siglo diecinueve, sin duda, como reacción al inicio del proceso del nuevo orden modernizador que amenazaba con eliminar ese pasado tradicional del que él también formaba parte. Eliminando a los Bustillones se eliminaría el bandolerismo y podría continuar el orden social con el mandato divino de la aristocracia. Proyecto de nación fallido: Bustillón, el mestizo

intelectual, burgués advenedizo, político oportunista, representaba ya en gran parte el paradigma del criollo o mestizo latinoamericano que en aras del progreso de la nación aspiraba a trascender su origen social mediante el oportunismo de la política: lo irónico sería que una vez logrado su objetivo político-material le era preciso identificarse o encontrar algún nexo europeo o de alta alcurnia a su vez que repudiaba o pretendía ocultar su verdadero origen tratando de equilibrar su estatus político-económico con el social. Esto lo previó el autor pero no lo explicitó quizá por temor a posibles represalias:

--¡Oh, tened piedad de mi inocente hija! [dijo don Carlos]

--¡Piedad!...—repitió Bustillón con amargura—. ¿Acaso existe alguien que de mi la haya tenido nunca? (413)

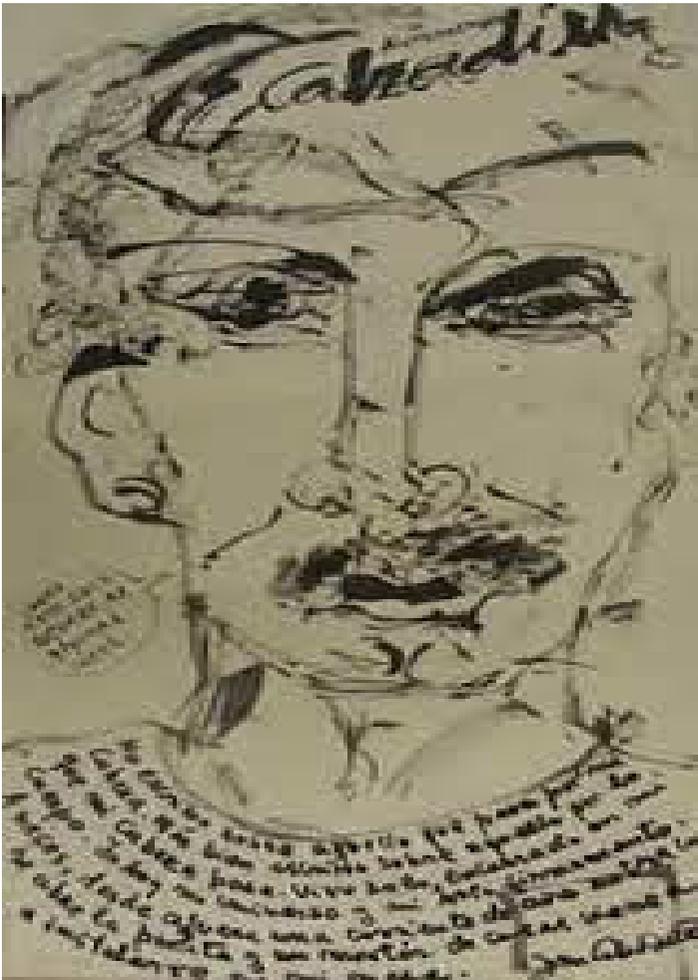
## Bibliografía

- Barnola, Pedro P. *Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana: estudio crítico de su novela Zárate*. Bogotá: Pontificia Universidad Católica Javeriana, 1954.
- Blanco, Eduardo. *Zárate*. Caracas: Monte Avila Editores, 1997.
- Bolet Toro, Francisco José. “Zárate: las máscaras y los signos de la identidad nacional.” *Revista de Literatura Latinoamericana* 36 (1998): 7-24.
- Carrera Damas, Germán. *Una nación llamada Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores, 1997.
- Díaz Covarrubias, Juan. *Gil Gómez el insurgente o la hija del médico*. México, D. F.: Porrúa, 1991.
- Díaz Seijas, Pedro. *Historia y antología de la literatura venezolana*, t.1. Madrid/Caracas: Jaime Villegas Editor, 1953.
- Fernández, Edmée. “El guzmancismo en la novela venezolana.” *Venezuelan Literature & Arts Journal/Revista de Literatura y Artes Venezolanas* 2.1 (1996): 71-84.
- Meneses Linares, Javier. “Zárate: la visión de un momento en el proceso histórico de la Venezuela de finales del siglo XIX o el narrador que hace la historia a través de la ficción.” *Espéculo* 10 ([www.ucm.es/info/especulo/numero10/zarate.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/zarate.html)).
- Parra, Juan Darío. *Orígenes de la novela venezolana*. Maracaibo, Ven.: Universidad del Zulia, 1973.
- Picard, Roger. *El romanticismo social*. Trad. Blanca Chacel. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Picón-Salas, Mariano. *Literatura venezolana*. México, D. F.: Editorial Diana, 1952.
- Salcedo-Bastardo, J. L. *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas: Fundación Gran Mariscal de Ayacucho, 1977.

# ***Homenaje a Juan Calzadilla***

# El más joven poeta mayor

Cèsar Seco



**E**n un instante de su condición de joven aspirante a poeta, Juan Calzadilla se dio vuelta ante el espejo y pudo intuir una realidad más allá de sí. No ya la de quien se reconoce idéntico a los rasgos que lo reflejan y, sonreír o hacer una mueca, sino la de quien apartándose del azogue, dándose la vuelta y quedando a espaldas sin poder mirarse, como el personaje del cuadro de Magritte, se percata del otro que también es. Se entera como por súbito que, es tras de sí donde ocurre todo, porque el ego miente y no lo que traemos detrás. No basta con decir que su poesía es lo más parecido a un alud de miradas, de gestos que se tropiezan, de cuerpos

metidos en sus trajes, de seres que se esquivan saliendo como roedores de sus madrigueras al despuntar el sol, desplazándose por la ciudad, buscando hacerse un lugar, perdiendo su faz entre los muchos que van a asumirse como funcionarios o simplemente pululan por la selva de cemento a punto de ser borrados por el smog o devorados por la noche. De cierto lo es, pero también es una aventura poética que no se agota en sí misma. Su personaje hablante es un ciudadano sin fin que pasa a ser un animal, alguien que se arrastra a duras penas en su condición alienante, hasta derivar en ese que se va transfigurando hasta alcanzar la invisibilidad, dejando atrás la imbecilidad de creerse alguien, es decir, dejar de ser sujeto para sumirse en el no yo. Antes estuvo consciente de cuántas máscaras tuvo que llevar para que lo reconocieran entre la multitud que habita el vientre urbano. Esas máscaras, cual suele ocurrir en el escenario citadino (y en Calzadilla este escenario será siempre escritural de génesis gráfica), cubrirán a quien cree ser alguien entre los muchos y al que no, también, al que se busca sin llegar a precisar bien de qué se trata esa búsqueda interior que naufraga en lo colectivo; igual al que lo sabe, pero cede ante los ritos cívicos para hacerse notar; en fin, al que ha perdido su identidad o al que no la tuvo nunca y sólo fue objeto de uso de la demoleadora y condicionante realidad que fija el Poder, sea cual sea su rostro, oculto o velado por su apariencia, sean cual sean sus manos moviéndose en la sombra.

Vemos al polemista que por un lado está denunciando la rienda opresiva, tan invisible como avasallante, o bien está cuestionando su propia condición de poeta que puede equivocadamente creer que todo lo que imagina ha de ser fiel correspondencia a lo que vive. Está consciente de que todo poder persigue el sometimiento del ciudadano a sus designios operativos ideológicos, pero a su vez, puede hacer ver que éstos, trágica bufonada, representan o calcan sobre el papel de los acontecimientos lo que deviene de esta relación (poder-sujeto/ sujeto-poder), los deseos reprimidos del ciudadano, deseos éstos que sostienen el discurso mismo del poder que los oprime. ¿Qué quiero decir con esto? Que es en esto que aflora la veta magnífica del

arte y la poesía de Juan Calzadilla, su teatralidad y puesta en escena gráfica, aunque sólo, aparentemente, se trate de un texto escrito.

Su poesía invita a descreer de todo, aristas muy confesionales, de las muy pocas que ofrece, podemos localizar en su poema DOSIS LÍQUIDA DE AZAR:

En poesía he tenido presente, básicamente, la idea de expresar tensiones de la vida interior mediante las pulsiones de la tinta y la línea. A esto he llamado gestualismo, aun cuando por tratarse de una expulsión, de una violenta evacuación de signo orgánico, la operación cae dentro de la pura operación excretora. Esta gestualidad simplemente expele. Se entrega por chorros. Se sustancia y prodiga en dosis líquidas al azar que

mojan la página en blanco, sin prórroga, como el meado.// Y pueda llegar a decir: 'Aquí se sabe de derrames, pero no de la forma de controlarlos'.  
No soy un poeta puro.

El efecto de esta escritura no es monolítico. Flaco de adjetivos y ajeno a símiles gastados por el telurismo o el panfleto. Sordo a toda estridencia y más a lo que breve camufla todo efectismo. ¿Cómo ubicarlo? ¿Surrealista? ¿Parasurrealista? ¿Expresionista? ¿Absurdo? ¿Minimalista? Debo decir que me costó llegar hasta aquí en su lectura. Calzadilla es uno de nuestros poetas mayores y al que consideramos, por el carácter rebelde y revelador de su arte, un joven siempre dispuesto a dinamitar sus propios basamentos. Es Juan Calzadilla: El más joven de nuestros poetas mayores.

# Notas para Nieves de los Tròpicos/Sobrantes

Juan Antonio Calzadilla Arreaza



el arte, demostrándole la conveniencia, y hasta la necesidad, de transformarle, por efecto de su enmarcamiento, no en un receptor sino en un sujeto artístico.

Esta concepción bajo la cual se consideraba a los individuos como portadores de una forma artística que consistía en ellos mismos, la extendíamos también a los objetos, a los animales, a los árboles...

Concebíamos la ciudad como un gran marco en cuyo interior, como bajo una carpa, cabía justamente nuestra convicción de que ustedes y nosotros, todos, absolutamente todos, todos éramos el arte.

[El arte somos todos, p. 8]

## II

Jorge Luis Borges llegó a expresar la idea de que el género de una pieza literaria lo determina el lector según sus expectativas. Juan Calzadilla comparte con creces este concepto. Así, más que como un conjunto de anotaciones dispersas (aunque también lo sea), el volumen *Nieve de los tròpicos/Sobrantes* (2011) puede, y quizás debe, ser leído como un tratado aforístico sobre estética y poética contemporáneas, signado él mismo por la interrupción, la discontinuidad, la repetición y el simulacro, como las condiciones de producción y de posibilidad de la obra de arte en nuestros días.

Calzadilla sólo sigue la norma ética-estética nietzscheana que descarta la voluntad de sistematización como un falseamiento y una falta de honestidad. Así, nos dice:

La prosa continua y corrida está preñada de la ilusión de un saber único, unitario y global...

Lo que estos escribas olvidan –o tratan de olvidar– es que el pensamiento y la vida misma se presentan como una secuencia de fragmentos interrumpidos cuya síntesis pareciera ser la conciencia de que ese saber en apariencia orgánico y tautológico es un amasijo intertextual de espacios unívocos y amorfos...

## I

Juan Calzadilla tiene un axioma que le permite accionar y moverse, simultánea y transversalmente, en todos los terrenos expresivos. Éste es: “Toda expresión es poesía” (entendiendo que expresión es toda materialización de un sentido). Este axioma lo acompaña con un viejo corolario surreal, de raigambre democrática en el interior de una estética posible: “La poesía debe ser hecha por todos”.

Aunque pudiera verse una ironía de tono nostálgico en el texto “El arte somos todos”, en él se nos arrojan los postulados de este teorema panpoético:

Queríamos que todo individuo materializara su presencia en el mundo como una forma de arte que consistiera en él mismo.

Dispusimos que cada quien llevara puesto un marco a fin de transmitirle con él nuestra fe en

Olvidan también que el lector unitario, global y sistémico es una entelequia del texto.  
[Prosa y verso, p. 56]

### III

Calzadilla ha querido obviar en este libro, desde las primeras páginas (aunque luego las retome, una vez que la intensidad se vea fundada en sus conceptos), toda la estilística y la retórica tipográfica del poema, como si quisiera facilitar la lectura del neófito, para presentar lo más prosaicamente posible las vicisitudes de un pensamiento estético, y de una estética del pensamiento, deslindando un doble o una máscara de filósofo que calza al ras de su propia piel. Un ejercicio de no-estilo conquistado por su propia madurez, sus amplios recorridos por la poesía, la crítica y la propia creación plástica.

Quiero que la poesía reine pero que actúe como la prosa. Informal y campechanamente. ¡Que no abrigue en sí tanta pretensión de obra maestra! Que esté escrita principalmente en prosa, prosódicamente...

Que extraída de la voluble trama metafísica de la versificación pura ponga el sentido sobre la mesa.

[Quiero que la poesía reine, "Libro de las poéticas", p. 61]

### IV.

Poco le importa al autor que este gran boceto estético sea llamado "moderno" o "posmoderno". Su urgencia es la actualidad, su vínculo de intensidad (de sentido) con el presente, sobre el fondo de una crisis global del arte de la que Calzadilla se percata abismalmente, testimoniando, sin lamentarse, la muerte de la pintura de caballete o de la poesía objetualista.

Lo que debe quedar vivo, entre los mil pedazos del espejo roto del arte, es la afirmación de vida del sujeto del arte, es decir, el género humano, en el entendido de que el arte (y la poesía) es puro sujeto.

Por eso las grandes interrogantes que rondan y se circunscriben a sí mismas en estas series abiertas atañen a nuestras actuales, remanentes necesidades estéticas, a lo que, todavía, nuestra época espera de la belleza.

### V.

Entre los principios, numerosos y dispersos, de esta estética contemporánea, surgidos en el destello de cada hallazgo aforístico material y concreto, como recordando aquella sentencia de Simón Rodríguez según la cual los principios están en las cosas, señalemos tres de los más insistentes:

La obra es la mirada:

Entendiendo que la mirada es un acto conjunto, interpenetrado y simultáneo de Pensamiento y Sensibilidad. Que es la conjunción de estos dos procesos lo que constituye el Sentido en general, y en especial ese fogonazo que debe ser la manifestación del Sentido como efecto de la obra de arte.

Si hemos perdido el arte es porque hemos perdido esta mirada simultánea. Con lo que no es de extrañar que hayamos perdido la crítica.

La crítica no antecede a la obra de arte pero es una de sus secuelas necesarias, y en su ausencia la obra fracasa, perdiendo su carácter universal y necesario que la hace emerger de la indiferencia o el inmediato olvido. La crítica es una metáfora de la obra, pero revela que la obra es una metáfora de la metáfora.

Cuando Calzadilla coloca todo el libro *Nieve de los trópicos/Sobrantes* bajo el signo del lema contenido en su epígrafe, apunta a esta bilateralidad indisociable del Concepto y del Goce presente en el Sentido. Crítica y Obra representan la interacción, y la síntesis, de Pensamiento y Sensibilidad.  
Dice:

Así como el fin práctico del arte es producir la necesidad de él, el fin práctico de la crítica es volverse tan necesaria como la obra de arte.

De este criticismo radical, que trae por consecuencia una desfeticización del objeto artístico para convertirlo en un continuo proceso existencial humano y social que va mucho más allá del marco y del soporte, dan testimonio numerosos textos.

En "La obra de arte es lo que se dice de ella" (p. 19), se plantea claramente el problema complejo de la relación entre el Gusto y la Idea:

Es ingenuo pretender que el individuo va a encontrar bella una obra, y por lo tanto loable y/o estéticamente justificable, sencillamente por el hecho de que, a primera vista, estando preparado para recibirla, su sensibilidad lo decida. De nada valdría esta predisposición si en su fuero íntimo, la considerara desagradable o fea, en su conjunto o en sus partes, si fuera incapaz de superar esta impresión negativa que a primera vista recibe. Su impresión negativa es también una manifestación estética de su sensibilidad. Por eso, si se buscara un argumento para que entienda la obra, habría por lo menos que explicársela. Y entonces el individuo no es el que decide sobre lo que es bello; ni la obra de arte lo sería más que por lo que se dice acerca de ella.

El paisaje está en la mente:

No quiere decir en absoluto que la naturaleza o la materia no existan, sino que el arte es una naturaleza, una materia por sí misma, y que merece el reconocimiento de ese mérito.

Cezanne no pinta el paisaje sino el cuadro del paisaje. No es el viento, es su mano la que bambolea el follaje.

El tema del cuadro era el cuadro. No veía los árboles (ya los conocía), veía el movimiento de su mano. O mejor: la dirección que ésta imprimía a las hojas y ramas para que se viera como si un viento telúrico, surgido de lo más hondo de su mirada, las agitara, diagonalmente, en la misma dirección que les comunicaba, no el viento, sino el movimiento de su mano. [Pág. 26]

Cabré, como pintor, ama la pintura más que la naturaleza (así como se ama una mujer entre muchas), porque la confección del cuadro es su manera de ser naturaleza.

En sus mejores momentos el gran amor continuaba siendo para este paisajista el cuadro, no el paisaje. Sería absurdo que como pintor hubiese amado a la naturaleza más que a la pintura.

[Pág. 33]

Así, para hacer pintura realista basta asomarse a la ventana y dejar al paisaje mismo expresarse. Entendida así, la ventana supera al cuadro tal como la realidad supera la ficción.

La escuela realista está representada en mi estudio por una ventana. Asomándome descubro todo lo que se puede ver por ella. Es decir, mucho más que a través de un cuadro.

[Pág. 33]

El arte no reproduce la naturaleza como su objeto, él es otro objeto, físico y mental, de la naturaleza, que posee sus claves en sí mismo.

Muy hermoso debe ser el paisaje  
que elogias tomándote el trabajo de señalármelo  
con la mano para que lo vea. Pero  
yo sólo estoy viendo  
aquello en lo cual pienso.

Bastante ocupado me tiene mi propio paisaje:  
no un paisaje propiamente  
sino un lugar en mi mente.

[En: "Ecólogo de día feriado", p. 27]

Finalmente:

El arte es el artista:

Pero no concebido como el individuo solipsista y narcisista que en muchos casos llega a ser, sino en tanto que

elige como suya la vida del arte (¿al fin y al cabo una ética?). La obra como gran "juego incesante" que cubre todos los actos, físicos y mentales.

Se va viendo cada vez más que lo importante es la decisión que el hombre tome acerca de la libertad de considerarse lo que a él le dé la gana. Si él decide que es artista, hay que creérselo; después de todo, con respecto al arte, él no tiene otra opción.

Ya no se trata de que el individuo decida que lo que hace es arte (Duchamp), sino de que, antes que todo, decida que antes que todo, él es artista. De modo que si no hay obra que no sea de arte tampoco puede haber individuo que no sea artista.

[Pág. 20]

"Lo que más veo en la obra de Reverón son los procesos, la forma en que trabajaba, su relación con el entorno y con la naturaleza, su pathos de artista, su manera de llevar máscara, de hacer música del silencio, y de la obra juego incesante. Su apuesta permanente, su sentido del espectáculo."

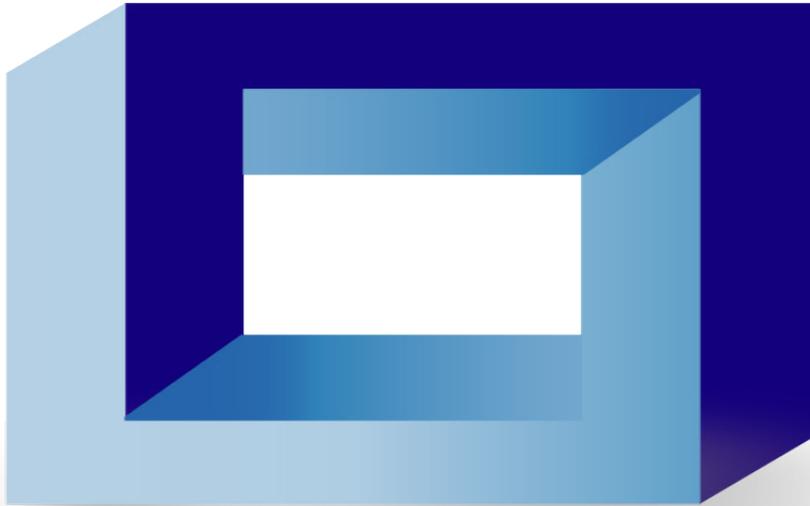
[Pág. 12]

Desde estas coordenadas al menos, me parece, lanza Calzadilla su observación filosófica dotada, más que de un cincel y un escoplo, de un escalpelo que haga del cuerpo abierto de lo real el verdadero soporte del arte, apoyado en la flexibilidad de su procedimiento, que concibe no como una simple mirada sino como "un método de visión", es decir, una estética, en medio de la disolvente anarquía sensorial de nuestro tiempo, que no quiere más que hacernos rotundamente obtusos y, por lo tanto, insensibles.

# Superficie antagónica

*Fragmentos de un poemario inédito*

**Juan Calzadilla**



## ESPÉCIMEN

**M**ientras camino me hago evidente en el espacio que mi cuerpo llena, y me hago evidente como una interrogante que marcha o, con más exactitud, como un nombre ensamblado a duras penas sobre el eje trunco de mis dos piernas. Entiéndase bien, se trata de que existo modelado por las sílabas de mi nombre, se trata de que, en consecuencia, no me opongo a ser clasificado en un género que por cuanto se mueve avanza, traga, retrocede, cavila, regurgita, a veces no deja duda alguna acerca de mi parentesco con un espécimen humano.

Cuerpo excavado por su contorno sobre el muro ciego del espacio que le está reservado pero cuya presencia, en todo caso, marcha a la deriva de la comprobación por la cual, un instante después, ya ha dejado de ser mi cuerpo.

Me pertenezco.  
soy el sujeto de mí propia oración.  
Soy el mito que yo me he labrado.  
Mis circunstancias están sólo a mi disposición.  
Pues ningún otro puede reemplazarme  
en lo que me es menos periférico  
y más propio: mis días contados,  
mi muerte a plaz

## EL ESCRITOR Y LA REALIDAD

El escritor estaba tan próximo a la realidad del hecho que no podía percibir más que la página donde lo había descrito. La realidad para él es siempre lo que él cree que sabe de ella. Respecto a la realidad, la experiencia es algo que él sólo se imagina. Y lo que es peor, que le cuesta comunicar. La recreación de la experiencia vivida en el acto de describirla es una experiencia nueva para el escritor y consiste no en cómo recordarla sino en cómo recrearla. El sentimiento de la experiencia es posterior a ella.

Y sin embargo, lo que el escritor siente durante la experiencia sólo viene a percibirlo después que la vivió.

La experiencia sólo se deja pensar. Sería cobardía de éste suponer que su poesía no puede llegar a armarse del valor que él no tiene.

De distinta manera, se podría decir que no se es feliz sino exclusivamente en el momento de serlo.

## HISTORIA DE LA POESIA

Un día te encontraré en la escritura.  
Y ya no será un camino torcido  
Sino sencillamente el que conduce a ti.  
Yo confío en que por esa vía  
Llegue a rozar un día la posteridad.

Sé que no será un viaje corto  
que garantizará después de todo  
que el prodigio que me negó esta vida  
será recompensado en la otra.  
Puesto que como ya se ha dicho  
“Nadie es poeta antes de morir.”

## LA TENTACIÓN DE LA BÚSQUEDA

La pregunta del que busca es siempre  
más oportuna que la del que ha encontrado.  
El optimismo del que ha encontrado es siempre prueba de  
seguridad respecto a la utilidad de lo hallado. En el que busca,  
por el contrario, la incertidumbre se constituye en incentivo  
por el cual lo que se busca no se halla en el fin de lo buscado,  
sino en la tentación de seguir y seguir buscando.

Es por eso que disfruto más la obtención misma de la cosa  
que el beneficio que ella podría producirme. Incluso la lucha  
por obtener la cosa me proporciona más placer que su obten-  
ción.  
¡Poseerla es ya perderla!

## ¿QUÉ ESPERAN DE MÍ LOS LECTORES?

Lo que el lector espera de mí es el sentimiento exacto que  
a la palabra devuelva su magnitud real: el sentido. Por eso, lo  
que deseo transmitir en el texto es el presentimiento de que  
el interés por la poesía no se puede centrar exclusivamente  
en la producción poética. La relación del modo de producir  
con el pensamiento y si se quiere con la teoría, ilustra uno de  
los temas que capitalizan la atención de estudiosos y creadores:  
el funcionamiento interno de la poesía, sus procesos y la  
manera cómo bordea los demás géneros o los elimina uno  
a uno, tras abolir sus fronteras. Por lo tanto, propongo una  
forma oblicua y por mampuesto de abordar la poesía, una  
forma de cuya pertinencia, como motivo de reflexión y como  
conclusión, puedan dar cuenta no uno sino muchos poetas.  
Tal es lo que entiendo por la frase: “La poesía debe ser hecha  
por todos”.

## PUNTOS DE FUGA

No creo que he andado bastante, tan sólo he tratado de  
acercarme a ese punto desde el cual tengo la impresión de

que he comenzado a avanzar, sí, pero sólo para llegar a este  
mismo punto en donde alguien, intrigado, viene corriendo a  
decirme:

— ¿Cómo? ¿Eres tú? De haberlo sabido no me hubiera  
tomado la molestia de comprobarlo. Me hubiese dado lo  
mismo no saberlo:

Si tú y yo somos el mismo.

## LA PIEL DE LAS COSAS

Ser psicológica y físicamente dueño de uno mismo excluye  
el más allá. Y suprime todo problema metafísico. Podría uno  
eximirse de todas las cosas del mundo, pero de lo que es de  
uno por nada dejamos de ser propietarios de sí, aunque uno,  
ésta sea la última forma de posesión: Con su vida y su obra  
tal vez el poeta no hace otra cosa que ensayar una teoría del  
universo. Una teoría como ésta: el poeta es sólo artista en vir-  
tud de su vida interior. Con esta restricción, siempre y cuando  
él no se crea que este privilegio se lo otorgan los dioses. O la  
Academ

## NO ES NIEBLA TODO LO QUE OSCURECE

Quiero saber si es niebla lo que me impide dar un nuevo  
paso para empuñar la orquídea o el cuchillo. Quiero saber si  
es niebla el temblor del tiempo que hociquea el vidrio de mi  
ventana al asomarme cada mañana por ella. Quiero saber si  
soy una mala versión de la niebla o los ojos bien abiertos que  
la mantienen a raya para no confundir, quitándome el aliento,  
vida y muerte.

## EL DESORDEN ÍNTIMAMENTE NECESARIO

Hay en mí un estado de cosas que propicia el desorden. Llámese  
caos, guerra civil, violencia disparada. Lo cierto es que  
busco en vano darle un nombre para atribuir su razón de ser  
a una causa extraña a mi persona. Ya sé que el impulso inhó-  
spito de este desorden No podría ser explicado por el senti-  
miento más o menos catastrófico que en su interior pueda  
encerrar un vocablo cuyo significado corresponda al estado  
que trato de describir. Y ante la dificultad de encontrarlo  
agsrro un cuchillo.

## NO SOY UN POETA PURO

En poesía he tenido presente principalmente  
la idea de expresar las tensiones básicas de la vida interior  
mediante las pulsiones de la tinta y las líneas. Es a esto a lo  
que he llamado gestualismo, aun cuando por tratarse de una  
violenta evacuación de signo orgánico la acción cae dentro de  
la pura operación excretora.

Esta gestualidad simplemente expele, se entrega por chorros. se sustancia, se prodiga en dosis líquidas de azar que mojan la página en blanco, sin prórroga, como el meado.

Y que pueda yo llegar a decir: “Sí, aquí se sabe de derrames, pero no de la forma de controlarlos.

No soy un poeta puro.

#### AVENTURAS DE LO REAL

Lo imaginario es lo que más propenso está a convertirse en lo real. A la inversa, lo real es lo que de por sí tiende a volverse imaginario. Pero la verdad práctica es que lo imaginario no entra en los planes de lo posible si no tiene asidero en la realidad -aunque sea como sentimiento loco. O como idea de una alucinación.

#### SOBRE EL DESARREGLO DE LOS SENTIDOS

Con qué facilidad los poetas hacen suya la frase donde se habla del largo inmenso y razonado desarreglo de los sentidos. ¡Como si esto nada le hubiera costado al pobre Rimbaud! Como si al desarreglo de los sentidos pudiera entrarse a tomar posesión sin pasar antes por la puerta de la locura, Ja.. ja,ja.

#### NADIE LE PIDE A LA PROSA

que encuentre su mayor fuerza de convicción en su capacidad de ser explícita, pues debiera serlo por naturaleza. ¿Y qué otra cosa se espera de ella, sino la explicitud?

Tampoco se le pide a la poesía que necesariamente sea oscura, porque lo que se quiere de ella, para el común de las gentes, es precisamente que sea llana y comprensible, como la prosa. O sea, que deje de ser poesía.

#### LA ÚLTIMA PRUEBA

La página es la cantera del escritor imaginativo. Provee lo que éste cree haber sacado de su cabeza.

Algunos han experimentado el sentimiento de la poesía hasta un grado tan extremo que el hecho de haberla expresado en sus vidas con la misma intensidad con que hubieran querido escribirla, les ha incapacitado y por la misma razón

eximido de ponerla en palabras. Pero ¿acaso la índole de la poesía no consiste en el acto de vivirla? No. Como tampoco en la acción de escribirla. Consiste en la escritura misma. El verdadero poeta no tiene por eso existencia real.

#### LA CACERÍA DEL POEMA

El preceptivista intenta darle caza.

Lleva en sus manos unas pinzas y corre tras él. Listo para desglosarlo en cuando le ponga el guante como a infeliz mariposa.

Con argumentos más lógicos, el profesor trata de echarlo por la fuerza, para arrancarlo de la página. Aunque sellen herméticamente

puertas y ventanas

en el fondo saben que el poema no tardará en volver a colearse.

En una cosa el profesor y el gramático

están de acuerdo: \_Preferirían verlo muerto.

#### LA PEOR DE LAS TRAICIONES

La peor de las traiciones a la poesía se cumple cuando es el propio poeta el que defecciona. “Traición a la patria”, grita el académico, sin poder disimular su alegría, brincando en una pata, porque no hay mejor noticia para un profesor de literatura que cuando averigua que puede contar a los poetas vivientes con los dedos de sus dos manos.

Con más razón si se le exige de tener que ocuparse de irlos eliminando uno a uno, pues ya se habrán arrepentido o habrán desistido los que como yo fuimos en esta vida poetas por un día. Y que no le digan que hay reservas y reservas de poetas haciendo cola, porque se pega un tiro.

#### SOPESANDO LA CARENCIA DE ESTILO

En la naturaleza de todo lo que escribo no hay la menor pizca de estilo. Nunca lo hubo, además. Confieso que no me ha preocupado el problema de tener estilo propio. Incluso no sé de qué se trata cuando me hablas de tener estilo. Para mí juro que lo tengo y consiste en no tener estilo ninguno, en no haberme en lo más mínimo ocupado de tener estilo.

## ESTRATEGIAS

Al fin y al cabo

Todo plan que uno se trace Se reduce a una estrategia para sobrevivir. En cuyo caso, la estrategia montada tiene

Como fin ponerse en buenos términos

Con un deseable Y seguramente efímero porvenir.

Hay también los que trazan Estrategias con su pasado

Dando como un hecho que éstos no volverá a ocurrir y que no Se está dispuesto a pactar Con la muerte a menos que sea Por un a causa ejemplar O por un accidente que no entraba en los cálculos.

Aparte de que en todos los casos citados

Se comience o no a partir de cero,

Lo difícil es que se cumpla el plan.

## POESÍA Y FORCEJEJO

La poesía supera el fracaso de la vida sólo cuando se exige de hablar de él. Cuando forcejea en la mente para encontrar el rumbo que debería tomar su tono de voz, y cuál su vena temática y cuántas cosas más; es entonces cuando a costa de ese fracaso, y sin mencionarlo, puede exhibir algún trofeo.

En cambio, el éxito de la poesía se refiere sólo a ella misma. He allí donde comienza el drama de la escritura: en el punto en donde el lector reclama el papel protagónico que le ha sido escamoteado. Sin él, el texto no podría existir.

Él lo reanima, lo arrulla, lo estruja, le da sentido a su vida. Lo apertura, lo sustenta y cuida no se le vaya de las manos y escape a su comprensión: Merece entonces que se le considere coautor.

## REFLEXIÓN O NADA

La reflexión introduce en la estructura del poema una perturbación de sentido orgánico orientada en una dirección

que va de la subjetividad a lo real

a través de un movimiento que nos lleva a considerar el poema más como

un proceso que, como un medio,

más como un accidente de la imaginación que como un fin de la razón.

Sin entrar en generalizaciones

Y con todos los inconvenientes del cómo.

## BORRÓN Y CUENTA NUEVA

Mi obra, si pudiera considerarse poesía,

puede entenderse en última instancia como

un ejercicio de emborronamiento reactivo, flagrante y cómico. Y no porque yo me empeñe en borrar una vez más lo último que he escrito, buscando con esto proporcionarle patente de moda, sino porque al reescribir una y otra vez lo que ya he escrito lo que en realidad hago es construir un nuevo borrón.

## REO DE INMORTALIDAD

Murió mi eternidad y estoy velándola.

C. Vallejo

Lo que el poeta encuentra de más tranquilizante en la idea de inmortalidad es la seguridad de que, por no haberla perdido, jamás la encontrará. Y vean la conclusión que extrae de todo esto:

—La escritura para el poeta no materializa más que el esfuerzo que él hace para tratar de compensar la pérdida de la inmortalidad con la ilusión de que, escribiendo, puede llegar a encontrarla

(aunque fuera después de muerto).

## EL FIN Y LOS MEDIOS

—¿Por qué ha fracasado la poesía? Porque ha fracasado el medio impreso tomado como un fin.

—¿Y entonces por qué se sigue escribiendo poesía?

—Por llevarle la contraria a los medios impresos

Y de paso a los que no creen en la poesía.

— No aprenden a conocerse. Si aprendieran a conocerse no se harían poetas. Tal es la opinión de los medios. Y agregan: — Han debido callarse hace tiempo.

Así hubieran evitado contradecirse. Así hubieran sorteado el trance de plagiarse. Han debido guardar silencio desde hace tiempo Y mostrarse ellos mismos en las páginas. En negro sobre blanco, libres de culpa como el poema.

## SANTIDAD

Hay cierto misticismo en admitir que, a tiempo que escribe, el poeta debiera ocuparse de la realidad. Y aunque él no lo haga por falta de disposición O porque falle aquí su sentido práctico, ya hay bastante santidad en el hecho de que pueda en estos difíciles tiempos ocuparse de algo que como la escritura a nadie hace feliz.

## ARS POÉTICA

Ser psicológica y físicamente dueño de uno mismo excluye el más allá. Y suprime todo problema metafísico. Podría uno eximirse de todas las cosas del mundo, pero de lo que es de

uno, por nada dejamos de ser propietarios de sí, aunque ésta sea la última forma de posesión: Con su vida y su obra tal vez el poeta no hace otra cosa que ensayar una teoría del universo. Una teoría como ésta: el poeta es sólo artista en virtud de su vida interior. Con esta restricción, siempre y cuando él no se crea que este privilegio se lo otorgan los dioses. O la Academia.

### ¿DE DONDE HAN SACADO

que la poesía sugiere?  
Tal es la creencia de los profesores.  
¿Pero si además de sugerir también pensara?  
¿No sería ésa, acaso, su verdadera razón,  
digo en caso de que la tuviera?

En cambio, la función de ver es conceptual  
Sólo que está atrofiada en esta época.  
La misión del artista consiste en despertarla.  
Pero antes que la despierte en él.

### MANIFIESTO DE FE CAMPESINA

Con un realismo que busque su justificación en el mundo concreto, y casi se diría que en las ocasiones que nos brindan las acciones más vulgares del vivir, observando cuidadosamente las cosas para restituir las a su contexto, se puede estar en el secreto de una poesía concebida como objeto, una poesía para la cual no se necesitara de una declaración de fe religiosa, ni de una ascética de sacristía como aquella que Rilke condena: pues en el fondo se sabe que esta ascética no es sino desesperación. Con ella no se descubre un mundo. Más bien se le cierran las puertas.

### DE LA SUBJETIVIDAD A LO REAL

La reflexión introduce en la estructura del poema una perturbación de sentido orgánico orientada en una dirección que va de la subjetividad a lo real a través de un movimiento

que nos lleva a considerar el poema más como un proceso que, como un medio, más como un accidente de la imaginación que como un fin de la razón. Sin entrar en generalizaciones Y con todos los inconvenientes del cómo,,

### UN GÉNERO DE PASO

La poesía es un género de paso de cuya posesión nadie que no se haya muerto puede sentirse seguro. Y de cuyo oficio nada, ni siquiera la posteridad garantiza que podremos instalarnos en él de otra forma como no sea provisoriamente, es decir, mientras soñamos. Yo estoy de paso por el lenguaje, Tú también. El poeta está de paso por el lenguaje. No vino a quedarse, sino para permanecer un rato, mientras se despide y, cuando más, para pernoctar por una vez. Los poemas que escribe para presentarse son sus palabras de despedida.

### NADIE ES POETA ANTES DE MORIR

Es el sufrimiento del poeta lo que la sociedad estima más indigno de ser compartido con él. En cambio, le perdona, y hasta le exige, que deje testimonio de su drama en la poesía. Y esto sí no le causa indignación. Por el contrario, el burgués lo celebra. Lo considera poesía y motivo para hacer

### LEVEDAD DE LA MEMORIA

Deberíamos atrevernos a narrar con lujo de detalles todo lo que nos pasa por la mente en una especie de diario sin sujeto en donde nada de lo que se dice es real. De este modo le ahorraríamos a la memoria venir con el cuento de querer auxiliarnos con un discurso torpe y lleno de ambigüedades después de que las cosas ya han pasado, más temprano o más tarde, como si nos creyéramos jueces de la historia. No importa que nos equivoquemos O que, exagerando las notas, lo que testimoniemos resulte ser la obra de un gran embustero.

Después de todo, no se escribe sino sobre lo que uno imagina, así lo que nos imaginemos sea lo único que en nuestras perras vidas nos ha sucedido.

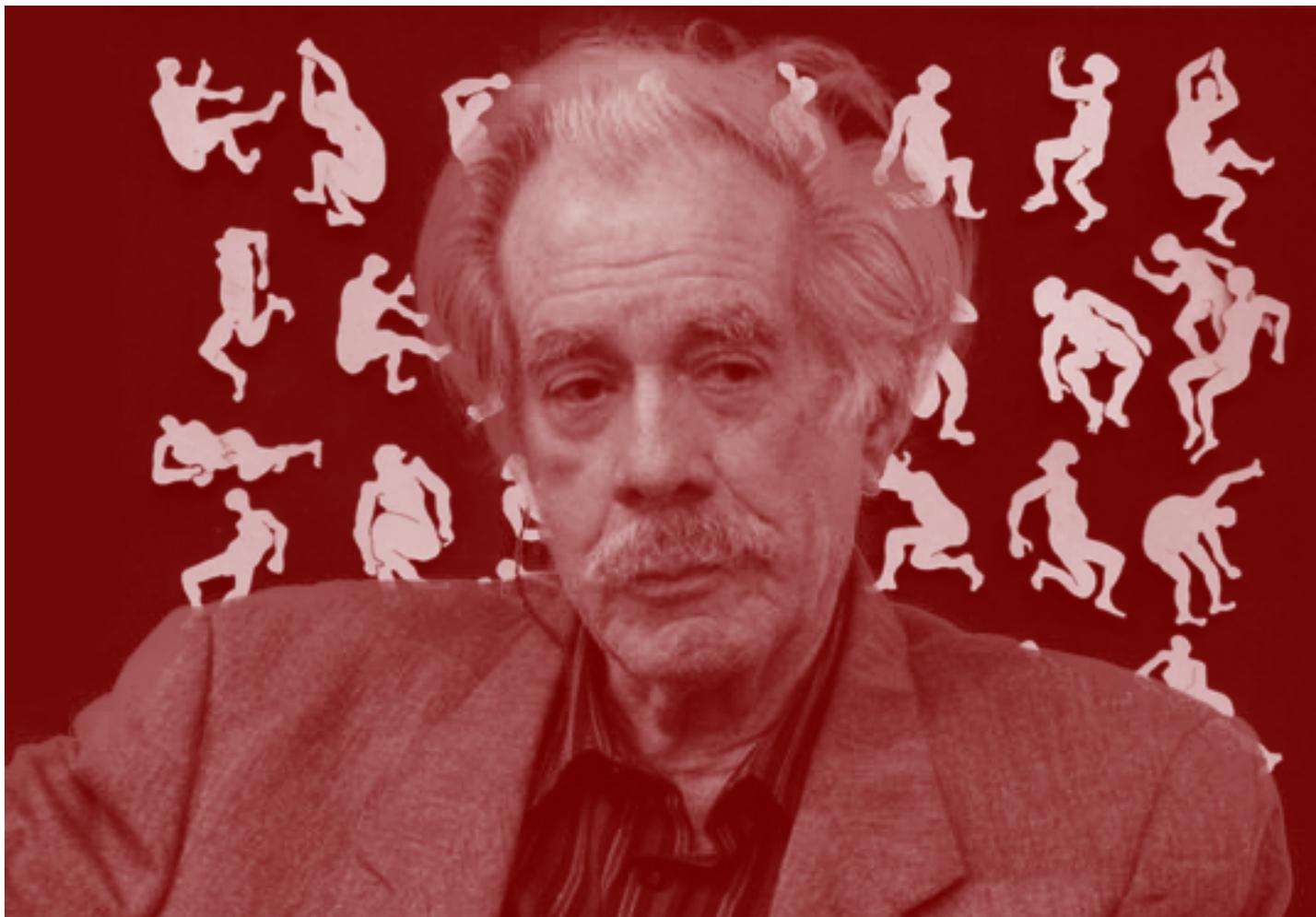
## CRÓNICA

**Juan Calzadilla**

# “Por tus obras te conoceràn”

**Luis Emeterio González**

*luisgoza126@gmail.com*



El artista:

Mientras más hace arte, más se ensarta

El poeta:

Mientras más experimenta, más se coarta

*J.C. / Editor de crepúsculos.*

**E**l arte venezolano se ha caracterizado por el silenciamiento, falsamente confundido con inexistencia de méritos entre nuestros artistas. Durante muchos años fue percibido desde una plataforma de superficialidad por propios y foráneos, divulgado como evento social elitista. Esto obedeció en parte, a las débiles políticas comunicacionales del Estado, que no previó estrategias de promoción, provocando su ausencia hasta en los textos escolares. Este vacío lo reafirmó la percepción de país reproductor

de culturas foráneas, alineado al reflujo hegemónico eurocentrista durante la segunda mitad del siglo XIX, y en el XX, al extractivismo petrolero dependiente de Estados Unidos, que nos impusó sus patrones de sumisión cultural.

Sin embargo, en tiempos más recientes esta matriz cambió y actualmente el arte venezolano despierta interés en coleccionistas y estudiosos, quienes lo incluyen en sus catálogos, debido a los méritos innegables de artistas que han trascendido las fronteras nacionales y se les reconoce como pioneros en categorías que llegaron tardías a países considerados epicentro de la vanguardia latinoamericana, entre ellos México, Argentina o Brasil, resaltando los nombres de Armando Reverón, -que durante las décadas 40-50 ejecutó acciones pre conceptualistas de Land Art, Arte Povera y Performance, que asombran con su lucidez premonitora-. También resaltan los cinéticos Jesús Soto y Carlos Cruz Diez, la artista Pop Marisol Escobar o Claudio Perna, creador de nuevo tipo, cuyas indagaciones se desconocían en estos países, mientras sus artistas emblemáticos reproducían los lenguajes convencionales.

Pero fundamentalmente esta invisibilización obedeció a la inexistencia de una crítica profesional estudiosa, conducente a divulgar sus méritos y hallazgos, más allá de la eventualidad cultural expositiva asumida por “promotores diletantes”, como los definiera Claudio Perna, al ser rechazado por comisarios que no entendieron los aportes de su obra, cuando pretendió mostrarla en el salón nacional, jurando que jamás enviaría sus creaciones a certámenes de selección, mientras existieran personas ignorantes de las vanguardias.

Colindante a la Escuela de Artes Plásticas “Eloy Palacios” de Maturín, donde comencé a estudiar en 1968 con la expectativa de ser artista, quedaba el Salón de Lecturas “Julián Padrón”, en un modesto recinto que albergaba entre otras joyas, la biblioteca personal del autor de *La Guaricha*, adquirida a la familia tras su muerte en 1954. Entre las estanterías destacaba una voluminosa enciclopedia de Arte Universal de varios tomos y apenas un solo ejemplar sobre arte venezolano, escrito por Enrique Planchart, lo que ponía en evidencia la orfandad de los estudios de la plástica en nuestro país.

Este vacío fue llenado con creces por un joven provinciano de ascendencia campesina, nativo de Altagracia de Orituco, estado Guárico, el 16 de mayo de 1930. Se trata de Juan Calzadilla: poeta, ensayista, creador visual, editor, activista sociocultural e historiador, que ha dedicado toda su vida al estudio, investigación y difusión de la historiografía artística nacional, en conversatorios, talleres y promoción institucional, y a través de numerosos libros y publicaciones periódicas, durante más de setenta años. Inició su actividad como columnista desde 1955 en los diarios El Nacional y El Universal y en la Revista Nacional de Cultura, aportando una bibliografía profusa y profunda, que ha servido para dar a conocer y reconocer las cualidades y nombres capitales del arte venezolano.

Parte de su gestión obedece al rigor investigativo, como método para sistematizar sus estudios, esclarecedores por demás, sobre el origen y la importancia de la materia artística. Gracias a su singular olfato para captar y resignificar categorías consideradas artes menores por el formalismo convencional, le fue posible reasignar al panteón de los grandes Maestros a pintores del común de la dimensión de Bárbaro Rivas, Juan Félix Sánchez o Emerio Darío Lunar, rescatados del restringido nicho de artistas ingenuos, primitivos o populares, hasta introducirlos en colecciones de arte actual, museos y galerías, dignificados a través de su crítica y reseñados con respeto en sus materiales bibliográficos.

Para Calzadilla el arte auténtico no obedece a patrones clasificatorios formales de “popular” o “académico”, sino a su propia naturaleza de creación, sin diferenciaciones con otros artistas venezolanos formados en academias, como Michelena, Reverón, Soto, Otero o Ravelo.

Cuando apenas contaba 19 años contribuyó a fundar la Biblioteca “Antonio J. Chacín” de su pueblo natal. En 1974 fundó y dirigió el Museo “Emilio Boggio”, adscrito al Concejo Municipal de Caracas y en el 78 creó, junto con Manuel Espinoza, la Galería de Arte Nacional. Calzadilla, también fomentó bienales de arte y reconocimientos que visibilizaron talentos dispersos por Venezuela adentro.

Al descubrir entre los cuadros enviados al Primer Salón Nacional del Dibujo Nuevo en Venezuela, un par de mis obras que llamaron su atención, Juan indagó en la reseña curricular y se percató que se trataba de un bisoño dibujante provinciano egresado de la Escuela de Artes Plásticas “Eloy Palacios” de Maturín, y quiso conocerme. Calzadilla presidía el jurado de admisión y gracias a su apreciación me aceptaron una obra en aquel prestigioso salón.

Cuando pasé a retirar el dibujo rechazado, una elegante funcionaria de Fundarte me informó, con evidente satisfacción, que mi obra estaba en su casa y que Juan deseaba hablar conmigo. Yo no entendí nada, ni ideas tenía a cuál Juan se refería la mujer, que resultó ser Amanda Arreaza, esposa de Juan Calzadilla, quien me informó que su marido estaba interesado en conocerme, indicándome a dónde buscarlo.

Para entonces, ya su nombre era referencia inevitable para mí, conocía sus libros y leía sus artículos y críticas publicadas en la prensa nacional. Además admiraba su poesía y su obra dibujística. Mi estupor fue mayor al conocerlo, cuando, con amable atención, me invitó a exponer individualmente en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Arquitectura, cuya presentación del catálogo llevó su firma.

Sus actuaciones siempre estuvieron atadas a una conciencia revolucionaria. Hoy se le reconoce una irreductible verticalidad política que le condujo a prisión en 1950, por manifestar contra la dictadura de Marcos

Pérez Jiménez, mientras estudiaba Castellano y Literatura en el Instituto Pedagógico Nacional de Caracas, carrera que debió abandonar ante el asedio de la policía política del régimen. Siempre mantuvo una actuación subversiva, a veces clandestina, que lo llevó a conformar el equipo organizador del Congreso Cultural de Cabimas en 1970, donde se evaluaron las causas de la derrota en la lucha armada contra los gobiernos del Pacto de Punto Fijo, trazando vías de integración con las comunidades populares y fábricas, para reavivar la conciencia revolucionaria, a través del hecho cultural.

La actividad docente tampoco le ha sido ajena a este prolífico artista. En 1967 ingresó a la Universidad Central de Venezuela (UCV) como facilitador de talleres de poesía. Lo mismo hizo en las universidades del Zulia (LUZ) en 1969 y en el 70 en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Los Andes (ULA) ejerció las cátedras de Arte Moderno y Venezolano. En el 76 dirigió el taller de poesía de la Universidad Metropolitana de Caracas.

Pero si Calzadilla mantuvo un rol estelar en el diseño y activación de proyectos institucionales, también cristalizó iniciativas grupales de mucha audacia dentro de la vanguardia literaria, fundando junto a otros jóvenes escritores y artistas visuales, el grupo artístico literario El Techo de la Ballena (1961), tal vez el movimiento más transgresor y transformador de la cultura artística nacional, y en el 76 creó y dirigió el equipo editorial La Gaveta Ilustrada. Entre sus labores divulgativas más destacables asumió dirigir la Revista Imagen (1987-1991) impulsora de voces nuevas y consagratorias del arte y las letras de todo el país. A través de ella, se dieron a conocer nombres y manifestaciones hasta entonces silenciados. Entre sus colaboradores hubo ilustradores, fotógrafos y hacedores de materias artísticas populares, junto a pensadores y humanistas.

Entre los convidados a colaborar en el equipo de ilustradores de la revista Imagen estuve yo, a petición de su director, quien venía siguiendo de cerca el desarrollo de mi obra dibujística desde la primera etapa como dibujante provinciano.

Desde entonces mi admiración y afecto por él crecieron, consolidado con el regalo de su amistad cuando me invitaba a participar en sus tertulias y acompañarlo en varios encuentros con estudiantes en distintos escenarios. Estoy muy agradecido de Juan Calzadilla, por confiar en el artista que fui, -al punto de incluir referencias de mi obra en sus libros sobre el dibujo nuevo en Venezuela, y recomendar mi nombre para participar en proyectos artísticos de interés, donde considera que merezco estar.

Una década después de aquella experiencia que me abrió las puertas al arte nacional, Juan escribió una nueva crítica en el catálogo de mi exposición "América, realizada en Caracas, en la galería Vedobleve.

Tantos significativos aportes a nuestra historiografía

cultural, no han sido los únicos ni siquiera constituyen los mayores logros de este productivo y oficioso creador, que a sus noventa años todavía continúa agregando nuevos nombres al diccionario de sus discípulos, mientras se dedica incansable a vivir la Poesía con la misma intensidad que produce obras de arte innovadoras, con lenguaje propio y original, lo que le ha valido justos reconocimientos desde su etapa estudiantil, cuando en 1955 ganó el Primer Premio del Certamen de Poesía, Festival Mundial de la Juventud con su poema "Torre de los Pájaros". El jurado estuvo integrado por José Ramón Medina, Ida Gramcko y Pedro Francisco Lizardo, quienes recomendaron publicar el poema ganador en Cuadernos de Cabriales de Valencia. En 1994 obtuvo el premio Lazo Martí, creado por Monteávila Editores, y en 2016 mereció del Premio Internacional del Libro, con su poemario *Poesía por Mandato*.

La actividad de Juan Calzadilla como poeta es profusa y constante, está recogida en importantes volúmenes desde 1954, cuando publica por iniciativa propia Primeros poemas, con apoyo de Vicente Gerbasi. 75 años después superan ampliamente la veintena de títulos.

Como artista visual, un rápido registro de sus pasos nos conduce por un largo pasillo de creaciones y exposiciones asombrosas, aunque de apariencia modesta, principalmente en el campo dibujístico, donde se vale del sencillo papel o cartulina en pequeños formatos, donde vierte la tinta con plumilla, pincel o un simple gotero para alcanzar magníficas grafías de cuerpos desnudos, semejantes a escrituras jeroglíficas de nuevos pergaminos y petroglifos ancestrales.

En 1955 asistió a la Escuela de Artes Plásticas de Caracas para encausar sus conocimientos autodidactas iniciados en su pueblo natal. Bajo el patrocinio de El Techo de la Ballena presentó su primera exposición de dibujos denominada "Coloidales", en la Galería Ulises en Caracas (1962). Una segunda individual la realizó en 1969, en la Librería-Galería Logos de Maracaibo. En 1994 el Museo de Bellas Artes le abrió sus puertas para exponer una retrospectiva titulada "Aventuras de lo real". Pero su consagración llegó a finales de siglo XX cuando fue seleccionado para representar a Venezuela en la 26a Bienal de Sao Paulo, y en el 2017 su obra atrajo al público visitante en el Pabellón de Venezuela, con un montaje no convencional, durante la 57 Bienal de Venecia.

Por tantos aportes ha recibido reconocimientos, aunque merece muchos otros. El Premio Nacional de Artes Plásticas, obtenido en 1996, es el más resaltante, por ser el galardón mayor de las Artes nacionales que se otorga a un artista vivo.

Juan posee un pensamiento sólido, profundo y generativo, siempre dispuesto a fomentar un arte con identidad, dotado de un lenguaje propio y singular. Con estas credenciales nadie se atrevería a negar que Calzadilla ya pertenece a la inmortalidad, sobre todo se le reconoce

la admirable calidad de su poesía y el talento expresado en cada dibujo, lo que para este maestro es un mismo acontecimiento.

Por mi parte agradezco cada palabra de estímulo que este inmenso Maestro vertió sobre las páginas de catálogos y publicaciones, opinando sobre mi obra plástica, en su rol de crítico honesto y fraterno. Porque lo hizo creyendo en mí. Pero más me complace el ejercicio de una amistad que sobrepasa los cuarenta y cuatro años, y el afecto compartido cada vez que coincidimos en alguna actividad, donde es presencia clarividente, porque transmite sabiduría en cada palabra, casi inaudible a causa del desgaste en la audición que lo acompaña, sin bajar el tono de su elevado pensamiento.

### **Anexos complementarios**

#### **DIBUJO Y POESÍA**

Entiendo la correlación del dibujo y de la poesía como un frente común que mira hacia la escritura o que parte de ella. Poesía dibujada o dibujo escrito en el fondo pueden significar lo mismo y surgir de una misma motivación psicológica en cuyo origen se encuentran los impulsos automáticos, es decir, acciones gestuales, espontáneas y repentinas de un pensamiento que se forma en el momento de expresarse”.

Del catálogo *Formas escapándose del marco*. 57 Bienal de Venecia, donde Juan Calzadilla representó a Venezuela. 2017

#### **TESTIMONIALES**

“Entre los nuevos valores que se dieron a conocer en el Primer Salón del Nuevo Dibujo en Venezuela, Luis González fue uno de los que por el carácter de su línea, llamaron más la atención, sino también de los más polémicos y discutidos, a causa de la naturaleza de sus imágenes. Se trataba del registro erótico de árboles vistos de manera antropomórfica...”

Todo riesgo debe ser asumido. Estoy consciente de que realizar una pintura, una escultura, una serie de obras por más saludable que sea, no constituye el único fin que debe trazarse un artista. La obra es ante todo un lugar de reflexión. Intuyo también que González lo sabe”.

Del catálogo De la serie *Otoño Sensual*. Sala de exposiciones Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV. Caracas 1979. Fragmento

“Hace algunos años, cuando Luis González comenzó a mostrar sus trabajos en exposiciones colectivas y especialmente, en salones dedicados al dibujo como el de Fundarte, era fácil prever el camino que tomaría la obra de este joven artista.

...En fin, con esta obra madura y tal vez excepcional en el actual momento venezolano, se inicia un regreso a los orígenes, tal como si nos fuera dado, del modo más gratuito pero más auténtico, reencontrarnos a partir de lo que habíamos olvidado de nosotros mismos. Por estos objetos miramos a nuestros ancestros”.

Del catálogo de la serie *América*. Galería Vedobleve. Caracas 1989. Fragmento

### **ALGUNAS OBRAS CRÍTICAS E HISTORIOGRÁFICAS DE JUAN CALZADILLA**

- Pintores Venezolanos. Ensayos sobre Reverón, Brandt, Ferdinandov y Marcos Catillo. Ed. Ministerio de Educación. 1963.
- Federico Brandt, 1878-1932 / Caracas: E. Armitano; Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1972
- Rafael Monasterios / Caracas: Ediciones del Banco Construcción: Banco Hipotecario de la Construcción y de Oriente.
- Arturo Michelena / Juan Calzadilla. - Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1973.
- Julio Arraga. Caracas: Ernesto Armitano Editor, (1972).
- El Ávila. Güaraira Repano / Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1977.
- Armando Reverón / Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1979.
- Armando Reverón: 10 ensayos / Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1975.
- Voces y demonios de Armando Reverón: cuentos, anécdotas, pensamientos / Caracas: Alfadil Ediciones, 1990.
- Reverón, voces y demonios / Juan Calzadilla. - 2a. ed. - Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 2012.
- Reverón, Armando, 1889-1954. Caracas: Corpoven, 1979
- Armando Reverón. - [Caracas: Edime, 1968.
- Reverón: 18 testimonios / [compilado por Juan Calzadilla y Wuilly Aranguren]. - Caracas: Lagoven ; Galería de Arte Nacional, 1979.
- Manuel Cabré - Caracas: Sidor, [1980]
- Braulio Salazar. Valencia: Ernesto Armitano Editor, 1985.
- Pedro Ángel González, 1901-1981. / Caracas: Armitano Editores, 1996.

- Benavides, Pablo, 1920- .: Pablo Benavides: por poco tallo el cuadro / Caracas: Armitano Editores, 1999.
- Exposición Pablo Benavides: 18 Años Después (1998: Caracas). Galería Acquavella, 1998.
- Marietta Berman: cosmovisión / Juan Calzadilla, María Elena Ramos.- Caracas: Ernesto Armitano Editor, impresión de 1990.
- Juan Lovera y su tiempo / María Elena, Ramos y Juan Calzadilla. - Caracas: Ediciones Petróleos de Venezuela, impresión de 1981
- El arte en Venezuela. Caracas, Ediciones del Círculo Musical, 1967.
- Pintores venezolanos, Caracas, Ministerio de Educación, 1963.
- Pintura venezolana de los siglos XIX y XX. Tecnocolor, 1975.
- El paisaje como tema en la pintura venezolana. En colaboración: Juan Calzadilla y Perán Erminy, Caracas, Shell de Venezuela, 1975.
- Obras singulares del arte en Venezuela. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979.

#### **BIBLIOGRAFÍA OBRA POETICA**

- Primeros poemas (1954)
- Los herbarios rojos (1958)
- Dictado por la jauría (1962)

- Malos modales (1965)
- Ciudadano sin fin (1969)
- Oh smog (1978)
- El ojo que pasa (1979)
- Agendario (1988)
- Antología paralela (1988)
- Minimales (1993)
- Principios de Urbanidad (1997)
- Corpolario (1998)
- Diario sin sujeto (1999)
- Aforemas (2004)
- Libro de las poéticas (2006)
- Vela de armas (2008)
- Noticias del alud (2009)
- El libro de las poéticas 2010
- Formas en fuga. Antología poética (2011)
- Poesía por mandato (2015) Monteavila editores
- Retrato de un artista Moderno (2015) Fundarte
- Editor de Crepúsculos (2015) ED. El perro y la Rana
- Silabario del incierto (2015) Fundarte
- Musa de Asfalto Bilingüe italiano castellano (2016)

## RESEÑAS

### **La bestia**

**Carmen Mola.** Madrid: Planeta Editores, 2021. Premio Planeta 2021.

**Luis Malaver**  
Universidad de Oriente  
luismalavervalderrama@gmail.com



**Integrantes del grupo colectivo que bajo el nombre de Carmen Mola ganaron el Premio Novela de Planeta del año 2021: Jorge Díaz, Antonio Mercero y Agustín Martínez**



“ Bajo el aguacero que ha transformado el suelo arcilloso en un fangal, un perro famélico juega con la cabeza de una niña. La lluvia cae inclemente sobre las casucas, las barracas y los tejares miserables que parecen a punto de derrumbarse con cada ráfaga de viento. El Cerrillo del Rastro, no lejos del matadero de Madrid, se inunda siempre que llueve”

1

Con esta imagen terrorífica la cooperativa de tres, Carmen Mola, inicia *La Bestia*, Premio Planeta 2021. Promete desde el primer párrafo suspenso sangriento y lo cumple a cabalidad. Un thriller no exento de horror en el que la sangre relacionada con la muerte aparece muchísi-

mas veces, incluso esa primera sangre de las niñas que en el contexto cotidiano implica transformación aquí se direcciona hacia el sacrificio mortal. Bien contada, sin duda alguna, en una Madrid de 1834 donde campea la miseria, la conspiración y el cólera, tres elementos que desembocan por causas naturales, políticas o demenciales en la muerte. Cólera en la Europa del siglo XIX, Covid19 en este mundo del siglo XXI que la novela aprovecha para establecer paralelismos que explican cómo somos los humanos ante el acoso de las epidemias en cualquier época. No se escatiman adjetivos para configurar una novela en la cual el lector masivo de thrillers encontrará lo que las series policiales televisivas le entregan a granel: horror, muerte, sangre y alguien que investiga las muertes para dar con el asesino; además de conexiones con elementos constitutivos del género, muy

conocidos por los lectores de la novela policial y traídos a esta: la femme fatale, Ana Castelar; los tres investigadores: el perteneciente al cuerpo policial o vinculado a este, Donoso Gual, cónsono con el contexto decadente, tuerto (como Héctor Belascoarán, “detective” de Días de combate de Paco Ignacio Tabio II), sin energías para investigar nada, en franco retiro, marginado, alcohólico, personaje muy explotado por la novela negra. El fraile, aunque en este caso sea un disfraz, Fray Braulio, que nos recuerda, poco, pero sí, por estar vinculado a la religión al fraile franciscano Guillermo de Baskerville de *El nombre de la rosa*, rodeado de conspiraciones, devenido en detective, y al Padre Brown de Chesterton, sacerdote católico dedicado a develar crímenes cometidos en su jurisdicción. Hay cabida también para el aficionado (a fin de cuentas Auguste Dupin, de Poe, era un aficionado a descubrir enigmas de diversa índole que luego pasa a descubrir crímenes), Diego Ruiz, periodista que quiere descubrir quién de carne y hueso se oculta tras La Bestia que asesina y descuartiza niñas. No son tan escasos los escritores que se dedican a la investigación en las novelas y series televisivas policiales.

2

Hay, sin embargo, pequeñas “variaciones” en *La Bestia* que van a contrapelo, en la gran mayoría de las veces, de las series policiales televisivas y de las novelas negras, denominación que abarca, como sabemos, un amplio espectro que incluye horror, misterio, terror... Dos de los tres investigadores adultos relacionados con Lucía – la niña protagonista, también investigadora motivada por el deseo de encontrar a su hermana Clara – que recorre de principio a fin *La Bestia* estableciendo contacto con todos los demás, mueren asesinados. Primero Diego Ruiz quien vive su romance efímero con Ana Castelar. Diego, personaje pulcro, mujeriego (recuerden que estamos en 1834), sensible en medio de la miseria física y espiritual, digno en medio del fango, quien nada más busca el gran reportaje que le agencie un empleo fijo. El hombre de ideas liberales que sueña con una República, llegado a Madrid del interior, a esa llaga que es la ciudad asediada por asesinos, epidemia, supersticiones y conspiraciones. Quizás por esta característica, venir de fuera, no conoce en profundidad como la ciudad, personaje de esta novela, se devora a sí misma como a quienes la habitan. Luego el pseudo fraile Braulio, el guerrillero, el carlista conspirador contra Isabel II, ultimado al final de la novela. El político que nada puede contra el poder establecido, ni contra la sentencia de muerte que pesa sobre los religiosos por ser responsables, para algunos, del cólera. Dos fuerzas unidas por el fanatismo y el poder terminarán con él.

El expolicía, Donoso Gual, el escéptico, sobrevivirá y será ascendido. Lucía y su hermana Clara se salvarán de la bestia y la primera soñará con ser periodista como Diego Ruiz. Un final feliz – aquí abandonamos las pequeñas “variaciones” – sobre los escombros físicos y humanos que busca encender una pequeña luz de esperanza sobre una montaña de muertos, por la pandemia y por los asesinos. Un final feliz que gusta tanto en muchas historias y que aquí, además de develar a las bestias sucesivas, deja a la protagonista con un camino trazado de buena vida, muy distante con el que

comienza, al igual que a Donoso. También, en medio de su situación de vida de ladrona, cercada de muerte por el cólera y la miseria, hay lugar para la inocencia infantil, incluso en esa fiera sobreviviente construida por las circunstancias como Lucía, en su hermana Clara, en Juana, una niña que juega con muñecas mientras crece para hacerse puta como su madre. El manejo acertado de todos sus elementos, los guiños a Poe por el “Barril de Amontillado” y a otros autores, hacen de *La Bestia* una novela que rinde homenaje a los tópicos del género y a hitos de la novela negra.

Así como Carmen Mola es una asociación, *La Bestia* lo es también, por lo tanto no será hasta la muerte de Ana Castelar, envenenada accidentalmente por la protagonista, que se dé remate a un título singular que reparte su autoría con cierta profusión. Propio de las nieblas y sombras que caracterizan el género.

3

Con *La Bestia* Editorial Planeta juega sobre seguro con respecto a recobrar el monto cuantioso del premio, un millón de euros, el más elevado del mundo literario. Ya estaba demostrado lo mucho que vendía Carmen Mola, quien ya había publicado *La novia gitana*, *La red púrpura* y *La nena*, protagonizadas por una inspectora de apellido Blanco. Traducidas a varios idiomas con miles de ejemplares vendidos en todo el mundo, lectura fácil para amantes del thriller que esperan una historia sin tropiezos técnicos ni riqueza del lenguaje, sino sangre, suspenso, crímenes resueltos. Si esas ganancias dieron las tres novelas de Mola anteriores, qué se puede esperar de esta que tiene el aval de premio tan cuantioso, independientemente de que con *La Bestia* se haya develado la identidad de Antonio Mercero, Agustín Martínez y Jorge Díaz, sus creadores, y que el escándalo haya provocado reacciones en contra de sectores feministas o relacionados con el mundo editorial en España. Tratar de desvirtuar lo bien contada que está la historia o el valor de la novela dentro del canon porque no exista una autora, sino tres autores, no tiene sentido para el caso de una obra de ficción; muy por el contrario, luego de saberlo, nos preguntamos: cómo se articularon para lograr un trabajo con la homogeneidad que presenta. Ya tenían suficiente entrenamiento con los tres anteriores thrillers para que *La Bestia* les saliera como resultó, nos respondemos. Nos place, además, que la ficción comience desde la misma autora.

Premiar a Carmen Mola aseguraba, además de la expansión de las ganancias por la venta del libro, la posibilidad bastante cierta de que *La Bestia* dé para una excelente película con todos los ingredientes que aprecia Hollywood y los efectos técnicos cada día más sofisticados con los que juega. De *El perfume* de Patrick Süskind se hizo el largometraje “El perfume: historia de un asesino” (2006) dirigida por Tom Tykwer, película excelente como el texto sobre el que está basada y que resuelve con escenografía, vestuario, actuaciones y la transformación a imagen visual de lo que hay que imaginar en la lectura, porque el protagonista tiene el don de un sentido para el cual el cine tiene que hacer alarde de ingenio: el olfato. Evidentemente que la obra de Süskind, su primera novela, es desde el punto de vista li-

terario, del manejo del lenguaje y del argumento superior a la de Mola; no obstante, la imagen visual como uno se la puede imaginar en una superproducción tendrá el atractivo de darnos una visión acabada que podemos contrastar con la que ideamos con la lectura, pero que sin duda ganará el favor de las grandes masas de espectadores. Otro ejemplo, para no hacer más extensa esta nota lo encontramos en la película de Jean-Jacques Annaud “El nombre de la rosa” (1986), basada en la novela homónima de Umberto Eco publicada en 1980. En estos dos casos, las películas resultantes de gran calidad artística recibieron los elogios de la crítica y la aceptación de los amantes del buen cine.

Establezco esta relación novelas cine, porque es muy difícil, después de las películas nombradas arriba, leer *La Bestia* y no imaginarse el filme y que Editorial Planeta con los derechos sobre la novela no quiera embolsillarse una cuantiosa suma. Construir un buen guion cinematográfico de la novela de Mola, a simple vista, no parece la tarea titánica que debió serlo en los casos de “El nombre de la rosa” y “El perfume”.

Nada ociosa la relación anterior, en los últimos diez premios Planeta abundan los thrillers, las novelas negras, algunas de estas con adaptaciones al cine, los escritores conocidísimos, de grandes ventas y fama mundial que aportarían un plus de asistencia y recaudación en taquilla. Javier Sierra con *La cena secreta* logró colarse como uno de los libros más vendidos en Estados Unidos años antes de alzarse

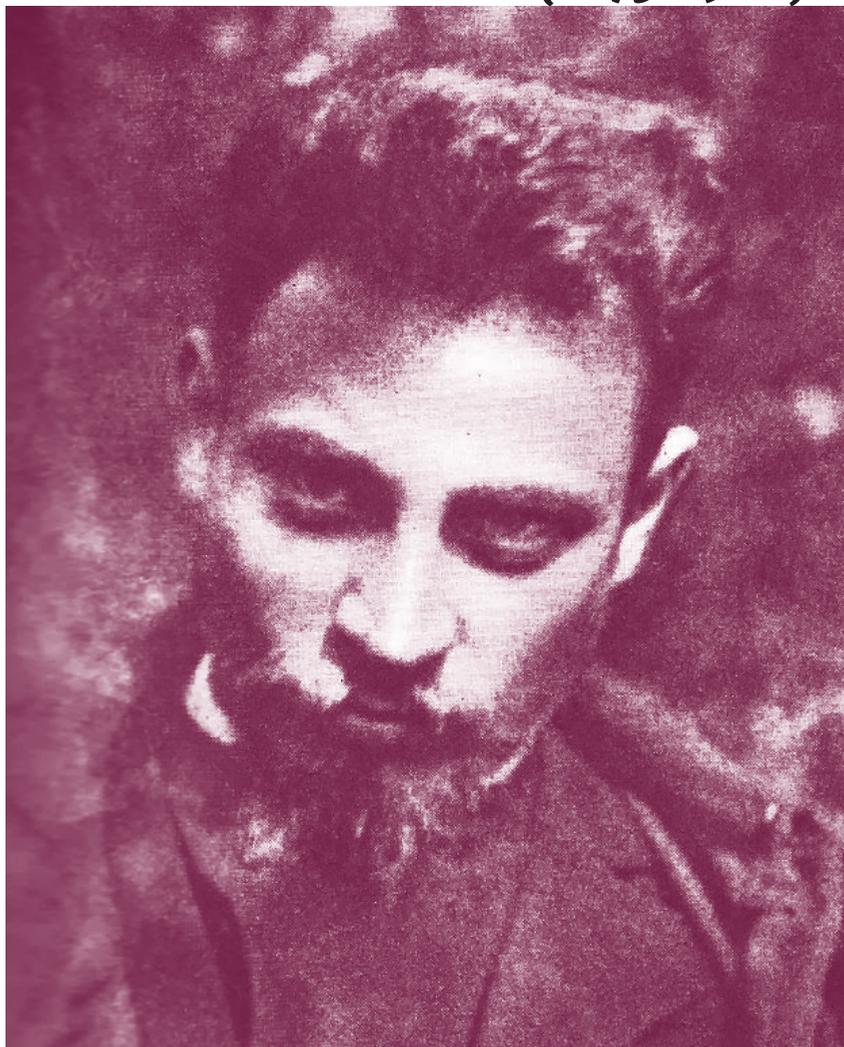
con el Planeta en 2017.

No quisiera que estas notas se leyese como un alegato contra la novela negra que disfruto y considero un género vivo que ha dado – y sigue dando – grandes obras literarias a la humanidad, muchas veces desestimado por ese adjetivo cromático que las acompaña y las empuja a la consideración de subgénero. Pero me quedan unas preguntas.

¿No había en la cantidad de novelas participantes, 654, una obra que superara literariamente a *La Bestia* aunque no tuviese el aval de las ventas multitudinarias anteriores de Carmen Mola? No hay lugar para ingenuidades. Miguel Delibes en 1979 y Juan Marsé en 2005 afirmaron que ese premio estaba pactado. Alberto Blecuá, jurado en varias ocasiones, lo lleva más allá al afirmar que “por lo menos en dos ocasiones no lo estaban, en 1991 con *El jinete polaco* de Muñoz Molina y en 2007 con *El mundo*, de Juan José Millás”. Solo menciono dos nombres muy conocidos, la discusión tiene años dándose en España y cada cierto tiempo copa los titulares y se circunscribe a los premios de grandes montos de las editoriales renombradas. ¿Continuará siendo el Premio Planeta un referente más del marketing editorial que de la calidad literaria? No tiene por qué dejar de serlo, cuando muchos certámenes en España han bajado los montos, Planeta por el contrario lo ha incrementado hasta superar al premio Nobel. “El mercado manda en el planeta”, parece decirnos Planeta.

# La Literatura Otra

Rainer María Rilke (1875-1926)



**R**ainer María Rilke es un escritor austríaco (aunque nacido en Praga), pero cuya nacionalidad espiritual es universal. Su nombre original es René Karl Wilhelm Johann Josef María Rilke y nació en 1875. Y murió en 1926. Poeta esencialmente, pero también novelista y dramaturgo. *Los cuadernos de Malte Lauris Brigge* figura entre sus narraciones más léidas. Intentó incursionar en el área militar, pero por inaptitud física fue rechazado. Hizo también periodismo. Ya en Múnich, conoce en 1897 a Lou Andreas-Salomé. Pronto se enamora de ella, pero luego ese amor se transforma en amistad recíproca y admiración, que se mantuvo hasta el final de la vida del poeta. En 1901 se casa con Clara Westhoff, una alumna de Auguste Rodin, con quien tiene una hija, Ruth. La pareja se separa un año más tarde. Rilke se deja impresionar por París, se convierte en el secretario de Rodin. Le dedica algunos de sus ensayos. Luego viaja entre 1907 a 1910 por Europa y África. En 1910 conoció a la princesa Marie von Thurn und Taxis, en su castillo de Duino. La princesa se convierte en su mecenas hasta 1920. El poeta le dedicará su destacadas *Elegías de Duino*. A partir de 1919 Rilke incursiona en la escritura en francés. Entre 1914 y 1926 (año en el que muere) se registran unos cuatrocientos poemas en ese idioma; uno de ellos es *Vergers* (Vergeles), el libro que al poeta Juan Calzadilla cautivó. Por ello tradujo poemas de ese poemario, algunos de los cuales se lo ofrecemos aquí.



Ilustración: Juan Calzadilla

# Poemas de Rainer María Rilke

De: VERGELS Gallimard, 1983

**Traducción: Juan Calzadilla**

## PEQUEÑA CASCADA

**N**infa, revistiéndose siempre  
Con lo que la desnuda,  
¡Cómo tu cuerpo se exorna  
Para la onda redonda y ruda!

Sin reposo, tú cambias de traje,  
Y también de cabellera;  
Detrás de tanta fuga, tu vida  
Queda presencia pura.

## ESTA TARDE

Mi corazón hace cantar  
A los ángeles que uno recuerda.  
Una voz, casi mía,  
Por demasiado silencio tentada

## PETITE CASCADE

Nymphé, se revêtant toujours  
de ce qui la dénude,  
que ton corps s'exalte pour  
l'onde ronde et rude.

Sans repos tu changes d'habit,  
même de chevelure ;  
derrière tant de fuite, ta vie  
reste présence pure.

## MON COEUR FAIT CHANTER DES ANGES

Ce soir mon cœur fait chanter  
des anges qui se souviennent...  
Une voix, presque mienne,  
par trop de silence tentée,

Sube y se decide  
A no regresar;  
Tierna e intrépida,  
¿a qué va ella a unirse?  
Tierna e intrépida,  
¿a qué va ella a unirse?

### **LOS PELIGROS DE LA MANZANA**

Todo sucede apenas  
Casi como si le reprochara a la manzana  
Ser buena para comer.  
Pero quedan otros peligros.

Como el dejarla sobre el árbol,  
Como la de esculpir en mármol,  
Y el último, el peor:  
De querer conservarla en cera.

### **EN EL ENCUENTRO MÚLTIPLE**

En el múltiple reencuentro  
Hagamos que todos tengan su parte  
A fin de que el orden se muestre  
Entre los propósitos del azar.

Todo autor quiere que le escuchemos  
Hasta el fin  
Pues el vergel y la ruta  
son siempre nosotros.

### **RETRATO INTERIOR**

No son los recuerdos

Los que en mí te entretienen.  
Tú no eres más mía  
Por el poder de un bello deseo.

Lo que te vuelve presente  
Es el retorno ardiente  
Que una ternura lenta  
Describe en mi propia sangre.

Yo estoy sin necesidad  
De verte aparecer;  
Me basta tan sólo nacer  
Para perderte un poco menos.

monte et se décide  
à ne plus revenir ;  
tendre et intrépide,  
à quoi va-t-elle s'unir ?

### **LES DANGERS DE LA POMME**

Tout se passe à peu près comme  
si l'on reprochait à la pomme  
d'être bonne à manger.  
Mais il reste d'autres dangers.

Celui de la laisser sur l'arbre,  
celui de la sculpter en marbre,  
et le dernier, le pire :  
de lui en vouloir d'être en cire.

### **DANS LA MULTIPLE RENCONTRE**

Dans la multiple rencontre  
faisons à tout sa part,  
afin que l'ordre se montre  
parmi les propos du hasard.

Tout autour veut qu'on l'écoute -,  
écoutons jusqu'au bout;  
car le verger et la route  
c'est toujours nous !

### **PORTRAIT INTERIEUR**

Ce ne sont pas des souvenirs  
qui, en moi, t'entretiennent;  
tu n'es pas non plus mienne  
par la force d'un beau désir.

Ce qui te rend présente,  
c'est le détour ardent  
qu'une tendresse lente  
décrit dans mon propre sang.

Je suis sans besoin  
de te voir apparaître;  
il m'a suffi de naître  
pour te perdre un peu moins.

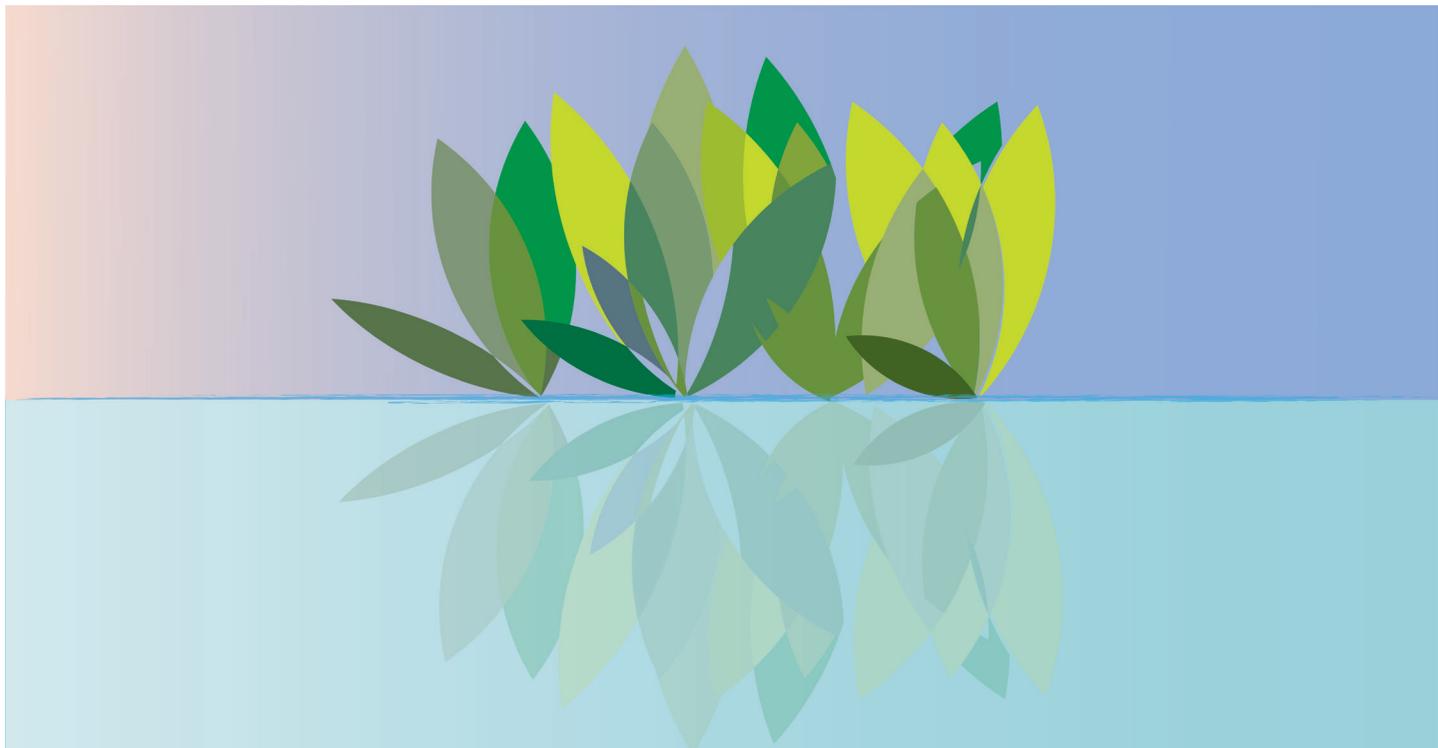
# « Una voz casi mía »

¿Qué significó para Rilke escribir poemas en francés al final de su vida?

Véronique Le Ru

Université de Reims

veronique.le-ru@univ-reims.fr



¿Todo poeta debe reinventar la lengua, incluso su lengua natal? ¿Todo poeta se siente tan extraño en su propia lengua que está obligado a inventar la suya? ¿Qué significa para un escritor decidirse a escribir poemas en otra lengua, distinta a su lengua materna? Queremos plantearnos la pregunta de por qué Rilke escogió, entre 1924 y 1926, escribir sus poemas en francés, desvelando con crudeza su individualidad al final de su vida (murió el 30 de diciembre de 1926). Escribió cuatrocientos poemas en francés que están contenidos en sus poemarios *Vergers* (Vergeles), *les Quatrains valaisans* (Cuartetas de Valais), *Roses* (Las rosas), *Les Fenêtres* (Las ventanas), *Tendres impôts à la France* (Tiernos tributos a Francia), « *Le carnet de poche* (La cartera). La crítica es muy severa con la poesía de Rilke en francés. Philippe Jaccottet, por ejemplo, califica estos poemas de cursis:

Muy a menudo, no hay que ocultarlo, al igual que en las cartas escritas en francés, observamos una agravación del manierismo de Rilke, en procura de un refinamiento de la sensibilidad. Despreocupado y ligero, un poco

como alguien que lleva una máscara, ahora que juega con una lengua distinta a la suya, no escapa siempre al riesgo evidente de que, en este nuevo registro, menos grave, lo sutil se vuelva ingenioso, lo delicado cursi, lo ligero inútil (Jaccottet, 1978: 12).

No obstante, matiza Jaccottet:

Pero la alegría, la insatisfacción pueden también convertir la gratuidad en una verdadera gracia, en el sentido más alto; y ofrecerle a Rilke, en este breve respiro ante la enfermedad que lo castiga, poder al fin “hablar de lo simple”, como lo había deseado, celebrar sin solemnidad, lejos de todo éxtasis, el “aquí”, elevarse a través de la lengua francesa (en compañía de hermanos lejanos, como Verlaine, Supervielle) sobre ese aire de flauta, entre la claridad ruda y el cielo límpido (ibid..).

¿Podría ser este el último camino de Rilke? : hablar de lo simple, decir no queriendo decir *yo* (el *ich*, el *je* majestuoso del comienzo de *Elegías de Duino*), pero al decir lo simple, se produce la verdadera ascesis con la que abandona el estilo solemne de *Sonetos a Orfeo* para fundirse en el humus de la lengua francesa. La prudencia, mostrada por Philippe Marty en su artículo “Sobre los poemas franceses de Rilke, a propósito de las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*”, nos lleva a intuir que:

Rilke creyó que el francés solo podría ser lo que el *je* debía ser (lo que solo él podría ser): el conciliador; pero al liberar el *je*, libera la lengua y la despoja del ritmo. Es lo que (es decir: la tensión entre un sujeto poético y el ideal de objetividad, de un lenguaje confundido con el mundo) falta especialmente en esta poesía (la poesía francesa de Rilke) sin patetismos; Rilke oscila sin cesar entre los metros de la tradición francesa (que conocía perfectamente) y un verso liberado de limitaciones aprendidas; se le ve desregularizar (o «molestar», ver *Vergers*, 53) autoritariamente un decasílabo o un alejandrino que se presentaban excesivamente formalizados. Incapaz de introducirse en una forma firme, o, por el contrario, de imponer una forma firme a su voz (Marty, 1999: 44-45).

Veamos el poema 53, donde, según Philippe Marty, Rilke «trastorna», «perturba autoritariamente» el ritmo y la forma:

Ordenamos y componemos  
las palabras de tantas maneras,  
pero ¿cómo podríamos  
igualarlas a una rosa?

Si toleramos la extraña  
pretensión de este juego,  
es que, algunas veces, un ángel  
lo trastorna un poco (Rilke, 1978 : 78)

Me parece que este poema constituye un arte poético humilde y modesto y nada autoritario. Se trata de tomar nota del follaje, del follaje frondoso flotante que roza a veces un ala de ángel.. Comparto la interpretación que da a este poema Pierre Guéguen :

El trastorno, es decir el arreglo. Rilke nos tiene acostumbrados a los ángeles (...) Es el poeta que renueva con más frecuencia el combate de Jacob (...) en verdad, incluso esos combates con las palabras de Francia siempre tiene un fulgor inefable y son dignos del poeta del *Libros de las horas*. La poesía rilkeana de expresión francesa no es de ninguna manera una diversión erudita (...) El poemario titulado *Vergers* está formado de pequeños poemas que parecen verdaderamente pátinas ocultas en los temas más familiares (la lámpara, las

flores, la manzana, la copa de Venecia...), para darle color a lo invisible. (Guéguen, 1942 : 95).

Este texto está extraído de una recopilación de artículos titulado *Rilke y Francia*, aparecido en 1942. Ahora bien, sorprende constatar que en plena guerra mundial, Rilke, poeta alemán, sea festejado, y su obra celebrada como la de un gran poeta, en la que se integran sus poemas franceses. Entonces, ¿cómo podemos apreciar los poemas franceses de Rilke en el conjunto de su obra? Quisiera intentar aquí una reevaluación del poemario *Vergers*, que reúne una buena parte de esos poemas. Rilke mismo explica su decisión de escribir en una “lengua prestada” a la que quiere rendir homenaje haciendo lo que mejor sabe hacer: poemas:

Que dicha tan profunda el poder confiar a una lengua tan consciente y segura de ella misma una sensación vivida, y tener la suerte de que ella la introduzca de alguna manera en el reino de una humanidad general... Ella academiza, si se me permite la expresión, el aporte impreso en su huella, y le da también el aspecto de una noble cosa comprendida (Gariel, 1942 : 82).

Por eso el francés se opone, según Rilke, al alemán y al ruso:

La palabra alemana tiende, en la ascensión poética, a sustraerse del entendimiento común y debe ser alcanzada por él de un modo o de otro. Con mayor razón, la palabra rusa, que no es quizás más que un fragmento, una suerte de bandera en manos de uno solo... (*ibid.*).

Hay aquí en el estudio comparativo de las palabras francesas, alemanas y rusas una escogencia extremadamente clara de Rilke de la inmanencia de la expresión poética en francés, inmanencia, en el olvido del entendimiento particular, que autoriza la universalización de la sensación en la experiencia vivida. Rilke tiene conciencia de que la experiencia de *Elegías de Duino* y de *Sonetos a Orfeo*, tal como la experiencia metafísica de *Meditaciones* de Descartes, solo se logra una vez en la vida y que eso es suficiente. Una vez que la lengua de lo invisible habla, el poeta puede empatizar con las palabras francesas especialmente apreciadas, tales como *verger* o *paume*, y por lo tanto empatizar con la lengua francesa. Pero, como lo destaca Philippe Gariel, “llegar a ser poeta francés, no es solo *empatizar* con nuestra lengua; es también, y frecuentemente, violentarla; es rejuvenecerla, es usarla como un instrumento” (*Ibid.*) Es rejuvenecer y rejuvenecerse en su encuentro, es para un poeta nacer de nuevo en la lengua. Para Rilke, el acto de escribir en francés es un verdadero baño de juventud. Es el momento en que ha terminado sus *Elegías de Duino*, y eso significa el fin de una cierta manera de escribir la poesía en alemán. Rilke incluso escribe cinco poemas dobles sobre el mismo

tema en alemán y en francés; no traduce cada uno de esos poemas del alemán al francés, sino que esos poemas se mantienen en las dos lenguas. No quiere traducir, quiere destacar la especificidad de cada lengua con la finalidad de anular las fronteras poéticas y lingüísticas y lograr una expresión mítica y arcaica. Rilke se sitúa más allá del francés, del alemán o del ruso, como se aprecia en el famoso cuarteto dedicado a Marina Tsvétaïéva escrito en alemán, en ruso y en francés:

¿Cómo nos tocamos? Por aleteos,  
por las distancias mismas nos rozamos  
Un poeta solo vive, y algunas veces  
viene quien lo lleva al frente de quien lo usa .  
(Rilke, 1983 : 9)<sup>1</sup>

En los últimos años de su vida Rilke buscó expresar su individualidad borrando su yo. Para hacer eso, inventó una nueva lengua poética exponiéndose a las lenguas particulares pero respetando su carácter, su recorte conceptual: un más allá de las lenguas que es en realidad estar a la zaga de las lenguas, algo que se relaciona con el origen, con una aspiración mítica y arcaica que se renueva con la poesía como haciendo un lugar entre los humanos: por ello el “yo” desaparece, ciertamente el poeta es único en su soledad, pero forma parte de una larga cadena; es vidente porque está encaramado sobre los hombros de otros poetas. A Rilke le gusta escribir en francés porque esta lengua le permite borrarse, abstraerse más fácilmente de su yo, de su entendimiento particular, para alcanzar «el dominio de una humanidad general».

¿Que significa ser poeta? Simplemente exigirse, exigirse por los llamados del sentido del mundo, por los ritmos de lo sensible, dejarse arropar por los tejidos de la visión y del movimiento, estar allí, estar presente en el mediodía vacío para ver a la diosa:

LA DIOSA  
En el mediodía vacío que duerme  
¿cuántas veces ella pasa,  
sin dejar en la terraza  
la menor sospecha de un cuerpo?

Pero si la naturaleza la siente,  
el hábito de lo invisible  
produce una claridad terrible  
en su dulce contorno aparente (Rilke, 1978 :  
46).

El deseo de escribir en francés, para Rilke, es el deseo de una renovación de todos sus ángeles, de todas sus diosas y dioses, de toda la mitología de su lengua poética. Como lo anota Philippe Jaccottet en el prefacio de *Vergers* que lleva el bello título de un verso del primer poema del poemario “Una voz, casi mía”, todo comienza por el llamado de la voz y del ángel. En *Elegías de Duino*, en la primera Elegía, el llamado es grandioso y trágico: “Quien, si yo gritara, me escucharía entonces, en las cortes de

<sup>1</sup> Dedicatoria de mayo de 1926 del ejemplar enviado a Marina Tsvétaïéva de las *Élégies de Duino*, dans Rilke, P.

los ángeles”<sup>2</sup>. El “yo” es aquí majestuoso aunque se trata de una majestad trágica, indiferente. Como lo explica bien Philippe Jaccottet, el grito de Rilke es una “cuestión donde se expresa la angustia de la ruptura entre el cielo y el centro de su obra, y alrededor de ella se ordenarán no solo su poesía, sino también su vida (Jaccottet, 1978 : 7).

En *Vergers* (Vergeles) la voz está basada, justamente en un murmullo:

Esta tarde mi corazón hace cantar  
a los ángeles que recuerdan  
una voz, casi mía,  
por demasiado silencio intentado,

Sube y se decide  
ya a no volver;  
tierna e intrépida,  
¿a qué se unirá?

Y sobre todo, la voz es “casi mía”, hay en ese “casi” el riesgo de escribir en “lengua prestada”.

Quizás si me atreviera a escribirte,  
lengua prestada, sería para emplear  
ese nombre rústico cuyo único imperio  
me atormenta desde siempre Verger.<sup>3</sup> (*ibid.* :  
47)

Philippe Jaccottet también ha puesto de relieve ese “casi” en su libro titulado *Rilke*, allí percibe el raro Sésamo que hace entrar al poeta en el espacio de los ángeles:

Se vivía una distancia dolorosa entre el  
hombre y el ángel, y porque esta distancia,  
por grande que fuera, no impedía, a pesar de  
todo, que el ángel se vislumbrara a veces en su  
insoportable fulgor; por tanto, por ese “casi”  
que tantas veces surge de la pluma del poeta,  
no como un manierismo, sino como lo que  
traduce y reserva la última oportunidad de  
lo humano. Una distancia casi infranqueable  
(Jaccottet, 1970: 139).

Ese “casi” se hace más inquieto cuando Rilke se expresa en francés, la distancia es siempre infranqueable, el francés es una “lengua prestada” y no la suya. Entonces, ¿por qué reforzar la dificultad? Quizás porque “desde siempre” Rilke hace rodar en su boca algunas palabras francesas como « verger », « paume », « abondance » y esas /sus palabras resultan ser un “fuerte Sésamo” para entrar en el espacio de los ángeles y dormir en su alma.

Así escribe en francés:

¿Qué diosa, que dios  
se ha rendido al espacio  
para que nosotros sintamos mejor la claridad  
de su rostro?

<sup>2</sup> Se retoma la cita de la primera elegía que hace Philippe Jaccottet en su prefacio a *Vergers* (...)

<sup>3</sup> « Verger I ».

Su ser disuelto  
llena este puro  
valle de remolinos  
con su vasta naturaleza

Él ama. Él duerme  
Fuerte Sésamo,  
entramos en su cuerpo  
y dormimos en su alma (Rilke, 1978 : 118)<sup>4</sup>

Quizás se no trate entonces de reforzar la dificultad,  
sino más bien de cantar con otra respiración:

Cantar en verdad se hace con otro aliento,  
Solo un soplo. Una brisa en Dios. Un viento.  
(Rilke, 1972b: 380)<sup>5</sup>

Quizás esto sea retribuir a la “lengua prestada” lo que ella le ha dado durante mucho tiempo: algunas palabras francesas como una “respiración” en “el invisible poema” (ibid: 394)<sup>6</sup> visibilizado finalmente: las notas flotantes del poeta pertenecen a la música del poeta, aquella que da ritmo a su respiración, a su canto, ellas no son ni de aquí y ni de otro lado, pueden venir del alemán, del ruso, del francés, suenan desde lo lejano, y solo el fino oído del poeta escucha su llamado. . « Paume », « verger », « abondance », sí, en el vergel de los ángeles, las diosas y los dioses rondan los frutos recogidos en el Cuerno de la Abundancia, pero eso no significa nada excepto que Rilke es quien teje las hebras de esas tres palabras, y quien canta para dar ritmo a los remeros del Nilo y nos da el ritmo a nosotros, lectores: “En él el impulso de nuestra embarcación y la fuerza de quien viene a nuestro encuentro se equilibran sin cesar - a veces hay un excedente: entonces canta. La barca vence la resistencia: pero él, el mago, transforma lo insuperable en un acorde de largas notas flotantes, que no son ni de aquí ni de otra parte, y que cada uno acoge. Mientras su entorno continúa atacando lo inmediato y lo palpable, y superándolo, su voz mantiene la relación con lo más lejano y nos aferró a él hasta que fuimos entrenados» (Rilke, 1972a: 339). El poeta es el cantor que da el ritmo a la lengua (al movimiento de los remeros) pero también al lector embarcado en este movimiento inaudito. El poema “Le Rameur” (El remero), de Valery, (1952: 249)<sup>7</sup>, que precede al poema “Palme”, pudo sugerir a Rilke su bella comparación con el poeta cantor que marca el ritmo a los remeros del Nilo.

Escribir en francés para Rilke significa celebrar el aquí, la presencia, la inmanencia. Todo pasa como si las diosas, los dioses, los ángeles hubiesen abandonado el cielo de la trascendencia para venir a rondar las frutas del vergel. Rilke, en la alquimia del verbo francés, transforma lo invisible en visible en una renovación de la experiencia de la séptima elegía: “Estar aquí es una gloria” (Rilke, 1994:

<sup>4</sup> Les Quatrains Valaisans ».

<sup>5</sup> « Les Sonnets à Orphée », I, 3.

<sup>6</sup> Les Sonnets à Orphée », II, 1.

<sup>7</sup> Citamos aquí los dos primeros cuartetos : « Penché contre un grand fleuve, infiniment mes rames (Inclinado contra un gran río, infinitamente mis remos / M (...)

77). La palabra poética volvió a ser posible a través de las pruebas, y sobre todo la de haber puesto fin a las Elegías, el canto se hace oír de nuevo pero en francés: inscripción de la vivencia de Valais en la universalidad augurada de la expresión poética de los *Quatrains valaisans* en los poemas 2 y 9, por ejemplo:

País detenido a mitad del camino  
entre la tierra y los cielos,  
en la voz del agua y del aire,  
suave y duro, joven y viejo,  
Como una ofrenda levantada  
hacia manos que saludan:  
bello país completado,  
caliente como un pan.

Es casi invisible lo que reluce  
por encima de la pendiente alada;  
todavía hay un poco de noche clara  
en este día de plata mezclada.  
Ve, la luz no pesa  
sobre estos contornos obedientes,  
y , abajo, esos caseríos,  
estar lejos, alguien siempre los  
consuela.

Como lo señala Philippe Marty, “Rilke nunca admiró ninguna palabra alemana como la palabra francesa *verger*, *verger* escenifica ante sus ojos esta contradicción: ser una forma que contiene todo; está delimitada, y no deja por fuera nada” (Marty, 1999 : 39). Sin embargo, lo que emana de todo el ciclo de poemas de *Vergers* y del poema “Verger” es menos la expresión de una contradicción que la de un apaciguamiento e incluso de un compartir. Rilke siente la muerte venir, el vergel madura y redondea para él el último fruto de su vida, en la lengua francesa, ya que esta palabra se le da en francés desde siempre:

ese nombre rústico cuyo único imperio  
me atormenta desde siempre: Verger (Rilke,  
1978 : 47)<sup>8</sup>.

Philippe Marty hace esta lectura del último cuarteto de este poema «Verger», I:

Nombre claro que esconde la primavera  
antigua, todo  
tan pleno como transparente,  
y que en sus sílabas simétricas redobla todo  
y deviene abundante (Ibid.)

Marty escribe a propósito de eso:

Rilke se divierte en descomponer Verger;  
pero el análisis no distingue dos elementos,  
y eso es lo que seduce a Rilke: la palabra es  
simple, aunque hecha de dos sílabas sonoras;  
es “clara”, “transparente”(…) aunque recela

<sup>8</sup> « Verger I ».

una de la otra (el latín “ver”, “printemps”): habla de los frutos (...) y al mismo tiempo que de las hojas, (proviene de “viridis”, “vert”). Y en cuanto a la terminación “er”, no solo no se juntan intempestivamente (...) a la fuente, sino que la duplica, y este volver a nombrar hace la abundancia, como dos espejos frente a frente hacen el infinito: *verger*. Es la simetría, el pliegue preciso en el centro lo que permite que estalle, y que sea contenida, la abundancia (Philippe Marty in Chantal Foucrier et Daniel Mortier, 1999, p. 40). (Marty, 1999 : 40).

En “Verger V” y en el último cuarteto de “Verger VII”, Rilke sugiere la alianza, el compartir, la fraternidad del vergel y del poeta labrador.

V  
¿Tengo recuerdos, tengo esperanzas,  
mirándote, mi vergel?  
Te alimentas alrededor de mí, oh manada de  
abundancia y  
haces pensar a tu labrador.

Déjame contemplar a través de tus ramas  
La noche que va a comenzar.  
Has trabajado; para mí era un domingo-  
¿Me has adelantado el reposo?

Ser labrador, ¿qué hay más sublime?  
Tal vez un poco de paz  
¿Habrás vuelto a la normalidad a tus  
manzanas?  
Pero sabes bien, que de aquí me iré.

VII  
Tus peligros y los míos, ¿no son  
tan fraternos, oh vergel, oh mi hermano ?  
un mismo viento, viniendo de lejos,  
nos obliga a ser tiernos y austeros. (Rilke,  
1978 : 49-50)<sup>9</sup>

Philippe Marty comenta precisamente este poema Verger, V, en el que el « yo » se muestra para que la paz se funde en la maduración de las manzanas : el « yo » se une así al consentimiento del vergel, y, más generalmente, al consentimiento de la región de Valais al abandono y a la abundancia. Rilke duplica el efecto espejo del nombre *ver-ger*, las dos sílabas enfrentadas forman el infinito en el reflejo del nombre *berger* (pastor). Esos dos nombres son efecto hermanos y la *b* lingüísticamente podría ser una mutación de *v*. Por su pensamiento, por su reposo, por su paz, el labrador se disuelve en la mutación del vergel, el labrador se acerca a la inmanencia de los dioses que rodean las frutas : « no hay ya lira ni canto, y no desea sino entrar suavemente sin frases en lo que le rodea. Y tan es así que Rilke sueña con habitar el francés (le Valais) : como una *ausencia* disuelta en el conjunto, una

<sup>9</sup> « Verger V » et « Verger VII ».

voz apenas murmurada y fundida en el crecimiento y las metamorfosis universales (Marty, 1999 : 43). Quizás también Rilke sienta su ser llevar por el retorno al humus, a la humildad, lo que destaca también Philippe Marty . « El canto rilkeano es también tan bajo en francés, tan húmedo, que solo se puede decir que « lleve » el consentimiento : el consentimiento es aquel que se vincula a las cosas, a las cuales el canto tardío se junta » (ibid. ; 44). Y lo que podría ser tenido por un mutis último del « yo » del poeta en el espacio, en lo Abierto (yo soy el Otro) es a los ojos de Philippe Marty lo que hace su poesía francesa « relajada », como si « relajar el yo » significa estar « relajo », relajado » : « Usar una lengua en poesía, es hacer del yo en esta lengua la intermediaria entre las palabras y el mundo contemplado (...) Rilke ha creído que el francés solo podía ser lo que el yo debía ser (lo que solo puede ser) : el conciliador ; pero relajando el yo, relaja la lengua y le resta ritmo (ibid. : 44-45). ¿No hay allí una visión muy reductora e incluso egotista de la lengua poética? Rilke ha creído que el francés solo puede ser lo que el yo deba ser? ¿O escoge escribir poemas en francés porque el vacío del yo se llena en la abundancia del vergel? ¿No ha escogido rodear el fruto de su muerte en las ramas de este vergel que le llena y al que él dice “me voy...”? ¿No leemos en el poemario *Vergers* poemas-testamentos como el poema 32?:

¿Cómo podemos reconocer aun lo que era la  
dulce vida?  
quizás contemplando en mi palma la  
imágenes  
de esas líneas y arrugas que mantenemos  
cerrándose en el vacío  
esta mano de nada. (Rilke, 1978: 53)

O aun más en el poema 36:  
Puesto que toda pasa, hagamos  
la melodía pasajera;  
la que nos calma,  
tendrá nuestra razón.  
Cantemos a lo que nos abandona con amor y  
arte;  
seamos más rápidos  
que el raudo inicio (*ibid* : 57)

O finalmente el poema 58 (p.83) sobre la sucesión<sup>10</sup>:

Detengámonos un poco, hablemos.  
Todavía es mía esta noche, esta noche, que me detiene,  
Todavía eres tú quien me escuchas.

Un poco más tarde otros jugarán  
a los vecinos del camino  
bajo estos bellos árboles que se nos ha prestado . (*ibid* : 83)

Rilke escoge la lengua que se le presta para morir, va al cementerio para “callarse con el que tanto calla” (Rilke, 1978 : 62). Adorna su tumba con veinticuatro poemas Rosas. Y es incluso una rosa la que él escoge como epitafio sobre su tumba, pero esta vez su última palabra es alemana *Rose*, o *reiner Widerspruch, Lust niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern* que se puede traducir por : Rosa, oh pura contradicción, deseo de no ser sueño de nadie bajo

<sup>10</sup> Ver también sobre este tema el poema 44, p. 65.

tantos párpados.

Pero en abril de 1926 había enviado a Maurice Betz, su traductor y amigo, once poemas franceses recopiados de un cuaderno de bolsillo que contenía este titulado “Cementerio”:

¿Hay algún regusto por la  
vida en estas tumbas? ¿Y las abejas  
consiguen en la boca de las  
flores una casi palabra que se calla?  
Oh flores, prisioneras de nuestros instintos  
de la felicidad, ¿regresan a nosotros  
con nuestros muertos en las venas?  
¿Cómo escapar de nuestro control,  
Flores? ¿Cómo no ser nuestras  
flores? ¿Es de todos sus pétalos  
que la rosa se aleja de nosotros? ¿Quiéren  
ser solo rosa sola, solo rosa?  
¿Sueño de nadie bajo tantos párpados?  
(Rilke, 2003 : s.p.)

Rilke ha escrito también su epitafio en francés... *Casi palabra* que alcanza la voz *casi mía* donde «yo, mi, mío» se desvanecen en la desaparición del yo, en la fusión en el vergel universal, en la muerte.

### Bibliografía

GABRIEL, Philippe (1942). « Rainer María Rilke, poète d'expression française », in Edmond Jaloux et Paul (dir.). *Valéry Rilke et la France*. Paris : Plon.

GUÈGUEN, Pierre (1942). « Rilke et les anges français », in Edmond Jaloux et Paul (dir.). *Valéry Rilke et la France*. Paris : Plon.

JACCOTTET, Philippe (1978). Préface in Rainer Maria Rilke. *Vergers*. Paris : Gallimard.

JACCOTTET, Philippe (1970). *Rilke*. Paris : Seuil.

MARTY, Philippe (1999). « Sur les poèmes français de Rilke, en regard des *Elégies de Duino* et des *Sonnets à Orphée* », in Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.). *Frontières et*

*passages*. Rouen : Presses de l'université de Rouen, pp. 44-45.

RILKE, Rainer Maria (2003). *D'un Carnet de poche*. Fac-similé. Barr : Le Verger éditeur.

RILKE, Rainer Maria (1994). *Élégies de Duino*. Trad. François-René Daillie. Paris : Éd. de la Différence.

RILKE, Rainer Maria (1983). *Rilke, Pasternak, Tsvétaïéva. Correspondance à trois*. Textes traduits du russe par Lily Denis. Textes traduits de l'allemand par Philippe Jaccottet. Paris : Gallimard.

RILKE, Rainer Maria (1978). *Vergers*. Paris : Gallimard.

RILKE, Rainer Maria (1972a). *Œuvres 1 Prose*. Paris : Seuil.

RILKE, Rainer Maria (1972b). *Œuvres 2 Poésie*. Paris : Seuil.

VALÉRY, Paul (1952). *Charmes*. Paris : Gallimard.

### Fuente original:

Véronique Le Ru, « Une voix presque mienne » », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 13 | 2018, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 11 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2601> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.2601>

Traducció:n: Celso Medina

# Normas para los Autores:

Los autores interesados en publicar en la revista *Entreletras* deberán enviar al Comité Editorial lo siguiente: Solicitud de evaluación y publicación en la cual se indique: nombre, dirección, teléfono y correo electrónico; así como grado académico, institución u organismo académico donde labora.

En el marco de las secciones o áreas temáticas contempladas para la publicación de textos en *Entreletras*, los textos enviados pueden ubicarse dentro de los siguientes renglones:

**Artículos investigación:** Espacio donde se recogen los resultados de investigaciones concluidas o en proceso, en formato de artículos, evaluados por un jurado *ad hoc* con el método de doble ciego.

**Entrevistas:** Sección para interpelar a escritores o investigadores de la literatura, realizada por nuestro equipo editor o por terceros.

**Ensayos:** Sección destinada a la reflexión subjetiva y libre acerca de los problemas literarios, filosóficos y culturales.

**Traducciones:** Destinadas a propiciar el intercambio cultural con las regiones latinoamericanas y caribeñas. Acompañadas de estudios contextualizadores de las obras y autores traducidos.

**Crónicas:** Sección dedicada a la difusión de este género, respetando su singularidad y procurando mostrar los temas palpitantes de la región latinoamericana y caribeña.

**Conferencias:** Espacio para difundir las conferencias promovidas por el CILLAC, así como aquellas que se consideren de interés para el conocimiento de nuestra cultura latinoamericana y caribeña.

**Reseñas:** Espacio dedicado a la visibilización de las obras literarias y estudios literarios que circulan como libros en la región latinoamericana y caribeña.

Se enviará el trabajo en formato Word –con los datos del autor concentrados en la primera página– a la siguiente dirección electrónica: [entreltras@gmail.com](mailto:entreltras@gmail.com)

En la primera página del texto debe incluirse: título del trabajo, nombres y apellidos del autor, nombre de la institución a la que pertenece y dirección electrónica.

Todo trabajo debe incluir una breve reseña de la trayectoria profesional del autor, la cual no debe exceder las 200 palabras.

Es indispensable anexar un resumen en español e inglés del artículo que no exceda las 250 palabras e incluir palabras clave.

La familia de letras a utilizar será: Times New Roman, 12 puntos. En ningún caso se utilizarán negritas o subrayados para destacar una o varias palabras del texto; para ello se recomienda utilizar las cursivas. Se utilizará cursivas también para el caso de palabras en idioma distinto al español. El cuerpo del texto debe ir a un interlineado de 1,5 líneas. Toda propuesta de publicación debe tener una extensión aproximada entre 8 y 25 páginas. La extensión de las reseñas oscila entre 3 y 7 páginas aproximadamente.

Si la cita tiene menos de cuarenta palabras, va en el texto, entre comillas. Las citas de más de cuarenta palabras, deben ir en un párrafo aparte, sangrado desde el margen izquierdo y derecho a 1 1/2 cms, en un bloque interlineado a un espacio.

Los títulos y subtítulos deben destacarse con negritas y nunca deben ir en mayúsculas todas sus letras. Cuando se presenta el caso de un subpunto, debe ir acompañado de su respectiva numeración (1, 1.2, 1.2.3,...).

Las siglas van sin puntos.

Las notas serán incluidas al final de los textos, antes de las Referencias Bibliográficas, y no al pie de página; deben ser numeradas secuencialmente usando números arábigos.

Todos los trabajos mencionados en el texto deben aparecer en la lista de Referencias Bibliográficas.

Las referencias bibliográficas se ordenarán por orden alfabético, utilizando para ello la convención de estilo del Manual de Tesis de Trabajo de Grado y Tesis de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, citando: autor, año (entre paréntesis), título del libro (en cursivas), lugar de edición y editorial. Cuando el documento citado es una traducción, se debe indicar el traductor y el año de la primera edición. Si se trata de un artículo: autor, año (entre paréntesis), título del artículo (entre comillas), nombre de la publicación (en cursivas), año de la publicación y número de la publicación (entre paréntesis) y páginas. Se incluye al final la dirección electrónica completa del artículo en caso de ser una publicación electrónica. En el caso de reseñas, se recomienda encabezarla con los datos completos de la obra, incluyendo editorial, número de páginas, depósito legal e ISBN o ISSN

# Normas para los Árbitros

Para la selección de los árbitros, se escogerán especialista en el tema tratado por los textos participantes, sus valores éticos y su actitud voluntaria para la realización del arbitraje.

El Comité Editor ofrece y garantiza discreción en cuanto a la identificación y evaluación realizada por el árbitro.

El Comité Editor, asume ante el árbitro, la responsabilidad de que el artículo solo se publicará si el autor acata las observaciones y sugerencias realizadas por parte de los especialistas, sirviendo de intermediario a los fines de realizar las aclaratorias pertinentes.

El Director de la Revista *Entreletras* remitirá a los especialistas además de la propuesta de publicación, una planilla que recogerá la opinión del árbitro, y un resumen de las normas a los autores.

Una vez remitido el texto a los correspondientes árbitros, se esperará por su dictamen durante un mes. Si al término de este no se obtiene respuesta de los árbitros, será enviado nuevamente al arbitraje con otros especialistas.

Los textos serán enviados a los árbitros y se protegerá la identidad de su autor o autores.

Una vez recibida la propuesta de publicación, se remite a consideración de los editores de *Entreletras* que revisan que el tema abordado corresponda a algunos de la Revista y constatan que tenga la extensión y el formato exigidos. En caso de no cumplir con estos requisitos se notifica a los autores sobre la situación, indicándoles si deben adaptarlo a las condiciones especificadas o bien enviarlo a otra revista, según el caso.

Si se cumplen las normas antes mencionadas se notifica a los autores la recepción de la propuesta de publicación, al tiempo que se envía a dos árbitros anónimos para su evaluación. Los árbitros seleccionados revisan en detalle todos los aspectos relativos a la forma y el fondo de los artículos, indicando en el formato correspondiente las observaciones y calificaciones que consideren pertinentes. Una vez arbitrado, se devolverá el texto con la correspondiente planilla de evaluación a los editores.

Existen cuatro tipos de dictámenes que pueden resultar del arbitraje: i) publicado sin modificación alguna; ii) publicado si se efectúan las modificaciones indicadas por los árbitros; y iii) modificado sustancialmente y sometido nuevamente a arbitraje; iv) rechazado.

En el primer caso la propuesta de publicación ya arbitrada se remite al corrector de estilo para modificarlo según las especificaciones requeridas para su posterior diagramación. En el segundo caso, siempre que las correcciones sean de forma, los editores se encargarán de incorporarlas y adaptarlas para su diagramación. En caso de que las correcciones sean de contenido, aunque pocas, la propuesta de publicación se devuelve a los autores, quienes deberán modificarlo atendiendo a las recomendaciones de los árbitros. Hechas las correcciones los autores deberán remitir las propuestas de publicación modificadas a los editores, los que se cerciorarán de que se corresponda con las observaciones recibidas del arbitraje. Si es así se procede de inmediato como en el caso i). Finalmente, en el último caso, el o los autores son notificados de inmediato sobre el resultado del arbitraje, indicándosele(s) expresamente la necesidad de rehacer la propuesta de publicación. Cuando esto sucede, podrán reenviarlo a los editores, en cuyo caso es sometido a un nuevo arbitraje.

Cuando el artículo arbitrado corresponde a las calificaciones i) o ii) los autores reciben de parte de los editores una carta de aceptación formal en la que se indica además en qué volumen será publicado su texto. Normalmente esta carta se envía a través del correo electrónico

Las referencias bibliográficas se incluirán al final en orden alfabético y de acuerdo con el formato que se enuncia:

Libros:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). Título de la obra en cursivas. Lugar de edición: editorial. Así, por ejemplo: MILANCA GUZMÁN, Mario. (1994). *La música venezolana: de la colonia a la república*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Capítulos de libros: Se citará en el orden que se indica: APELLIDO (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del capítulo" entre comillas, en: APELLIDO (S), Nombre (s) del compilado (si lo hay), Título de la obra en cursivas, lugar de la edición, editorial, páginas. Por ejemplo: WALTER, Benjamin. (1989). "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", en: Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, pp. 15-57. MARCUSE, Herbert. (1995). "La represión sobrante", en: BAIGORRIA, Osvaldo, Argumentos para la sociedad del ocio, Buenos Aires, La Marca.

Artículos de revista:

APELLIDOS (S), Nombre (s) del autor. (Año). "Título del artículo", Título de la revista, número (año), y páginas. Por ejemplo: BOHIGAS, Oriol. (1985). "La codificación de un estilo entre los eclecticismos indescifrables", *Arquitecturas Bis*, 50 (1985), pp. 28-31.

Referencias de la Web:

Debe ponerse el APELLIDO (S), Nombre (s) del autor o entidad (si lo señala). "Título del documento entre comillas" (si lo hay), en: título de la página en cursivas, dirección de la que se ha bajado la información (fecha y hora en que se recuperó el documento de Internet). Algunos tipos de publicaciones en Internet señalan paginación, si existe deben señalarse. Así, por ejemplo: TRUJILLO MARÍN, Oscar. "Acerca del peso de la tradición, los campeones de estronados y las princesas sin reino", en: blog *Orgasmos a plazos y una de Vaqueros*, [http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un\\_articulo.php?id\\_blog=4303823&i](http://www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4303823&i) (recuperado el 16 de enero de 2009 a las 10:45 a.m.). VALLESPÍR, Jordi. "Interculturalismo e identidad cultural". *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 36 (1999), pp. 45-46, en: [http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=118044&orden=86432](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=118044&orden=86432) (recuperado el 3 de diciembre 1999 a las 3:30 p.m.). En caso de que el autor deba hacer una autocita, en el archivo destinado a referato la hará como si fuese cita a una tercera persona, de manera tal que se garantice el anonimato.

8. Normas de citas y referencias.

Las citas serán numeradas consecutivamente en números arábigos y puestos a pie de página y deberán figurar en el texto en su lugar correspondiente en número superíndice.

Textos citados varias veces:

- Ibid. (Ibidem): "En la misma obra". Se usa cuando es necesario citar la misma obra referenciada inmediatamente antes. Ibid (si es la misma obra en la misma pág.)- Ibid, p. (si es la misma obra en otra pág.)
- Id. (Idem): "Del mismo autor". Se emplea para citar un autor al que se ha hecho referencia.
- Op. cit: en la obra ya citada del mismo autor. -Si la misma fuente ha sido citada en pies de páginas anteriores (no el inmediatamente anterior), se pone el autor y se agrega luego Op. cit., indicando luego el número de página. Cuando la llamada se refiera exclusivamente a un concepto o última palabra del texto citado se colocará el número volado o superíndice antes del signo de puntuación, si lo hubiere. Cuando la llamada haga referencia a un texto completo, el número volado o superíndice se escribirá tras las comillas de cierre y el signo de puntuación correspondiente. Se usará en la referencia el mismo formato previsto para la bibliografía, (para libros o revistas), a excepción del nombre y apellido del autor(es), que se escriben en su orden normal, es decir primero el nombre y después el apellido, dejando solo la primera letra en mayúscula y el resto en minúscula. La referencia completa debe aparecer en la lista de referencias al final del trabajo.

Citas textuales:

Cortas o menores de 40 palabras: Van dentro del párrafo u oración, en letra normal y se les añaden comillas al principio y al final, y se hace la referencia al texto donde se encuentran originalmente. Textuales largas o de 40 palabras o más: Se ponen en párrafo aparte, sin comillas y con sangría de ambos lados, justificado. Deberán ir separadas del texto por dos líneas en blanco, una antes y otra después. El cuerpo del texto se reducirá de 12 a 11. El uso de comillas no es necesario, puesto que el sangrado indica que se trata de una cita.

9. Al final del texto deberá ponerse la fecha de elaboración del artículo.

10. Los artículos deben ir acompañados de un resumen en español y en inglés (Abstract), de no más de 200 palabras y de tres palabras clave (keywords). En caso de que el trabajo esté en otra lengua que no sea español, señalará las palabras clave en la lengua en que esté escrito y en inglés.

11. Los gráficos deben ser numerados con sus correspondientes leyendas. Las fotografías deben ser originales y de calidad (mínimo 300 píxeles) para su publicación con los créditos correspondientes. Ambos deben ser entregados con el texto acompañado de una leyenda con sus indicaciones acerca de su colocación en el artículo. El equipo editorial de la revista se reserva el derecho de no incluir imágenes cuando éstas sean de una calidad muy deficiente.

12. Las opiniones y afirmaciones que aparecen en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Contactos

Dirección de Entreletras:

Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Maturín. Subdirección de Investigación y Posgrado. Tlf.: 0291-6418042.

Correos electrónicos:

entreletras@gmail.com

upelentreletras@gmail.com

Consejo de Redacción:

\* Director-Celso Medina / medinacelso@gmail.com

\* Coordinador Editorial- Jesús Antonio Medina Guilarte/ jamg22051986@hotmail.com

<https://entreletras3.wixsite.com/entreletrasinicio>

# Autores

**Juan Calzadilla.** Poeta, ensayista, crítico de arte y artista plástico. Miembro prominente del Grupo Techo de la ballena. Premio Nacional de Literatura y Premio Nacional de Artes Plástica, con una abundante obra publicada sobre el arte en Venezuela

**Gustavo Luis Carrera.** Novelista, cuentista, investigador de la literatura. Profesor emérito de la Universidad Central de Venezuela .

**Celso Medina.** Poeta, ensayista e investigador literario. Docente del Instituto Pedagógico de Maturín (Universidad Pedagógica Experimental Libertador).

**Nivea C, Español H.** Profesora del Instituto Pedagógico de Maracay, investigadora del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Dr. Hugo Obregón Muñoz” CILLHOM.

**Carolina Brito.** Magíster en Lingüística (UPEL-Caracas). Especialización en Lexicografía (UCAB-Caracas, Casa Nacional Andrés Bello). Actualmente realiza una investigación sobre el Léxico perniano y Léxico en batalla, en el marco del Bicentenario de nuestra independencia. Es directora de la Fundación Claudio Perna.

**Alejandro Cortázar.** Profesor de Louisiana State university, de origen mexicano, catedrático de Literatura Comparada. Investigador de la literatura en las áreas de Literatura y cultura de México; la construcción de la nación y la formación de la identidad cultural en la América española del siglo XIX; escritoras hispanas .

**César Seco.** Poeta, ensayista y editor. Fundador de la Casa de la Poesía «Rafael José Álvarez» y de la Bienal de Literatura «Elías David Curiel». Director de la revista OIKOS.

**Juan Antonio Calzadilla Arreaza.** Licenciado en Filosofía por la Universidad de París X-Nanterre (1984). Maestro Honorario por Unearte (2015). Miembro editor de la revista La Gaveta Ilustrada, en los años ochenta.

**Luis González.** Artista plástico y promotor cultural. Diseñador gráfico. Forma parte de la Fundación “Claudio Perna”.

**Luis Malaver.** Poeta, narrador e investigador literario. Profesor de la Universidad de Oriente, en su núcleo de Margarita. El año 2020 ganó el Premio de Novela Corta Gabriel Sijé, número 40, otorgado con su obra *El sótano de las hostias*, en España.

**Véronique Le Ru.** Profesora de Universités UFR Lettres y Sciences Humaines, Reims. Investigadora en Filosofía de la Ilustración y la imagen clásica y filosofía de las ciencias.