

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



ESCRIBE JOSÉ BALZA SOBRE HERCILIA LÓPEZ: Podríamos concebir este libro como un prolongado y doloroso ejercicio de canto, evocación y homenaje a un cuerpo ausente (en falta), pero su tímida audacia textual lo imanta hacia significaciones múltiples. El primero de los cuales es, sin duda, la danzarina, cuya entonación conduce.

FUNDADO EN 1943

Papel Literario

82 AÑOS

DOMINGO 23 DE NOVIEMBRE DE 2025

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

ENSAYO >> POESÍA Y FE: LOS CUATRO CUARTETOS (1941)

En el punto inmóvil del tiempo: Eliot ante Dios

Los *Cuatro cuartetos* a la luz del tiempo, el sufrimiento y la caridad

ISRAEL CENTENO

Lo que hace T. S. Eliot en *Four Quartets*, al menos tal como yo lo leo, no es escribir una teoría sobre Dios ni un sistema ordenado sobre el tiempo. Intenta vivir dentro de una pregunta, casi como un monje que ha leído demasiado sobre la historia moderna: ¿qué significa existir en el tiempo cuando el corazón ha sido tocado por la intuición de la eternidad?

En lugar de discutir, levanta una arquitectura de imágenes: jardín, aldea, mar, invierno, fuego. A través de ellas se mueve la luz de la tradición cristiana –Agustín, los profetas, los evangelios, los místicos–, pero esa misma luz recae sobre un siglo muy concreto: el Londres bombardeado, una Europa que ya no cree en sus propias promesas, un lenguaje desgastado por la propaganda y el tecnicismo. Los poemas nunca son abstractos. Están escritos con el rosario en una mano y la guerra en la otra.

Para mí, los cuatro poemas pueden leerse como movimientos de una sola obra espiritual. “Burnt Norton” abre la cuestión: el encuentro con el “punto inmóvil” donde el tiempo y la eternidad se tocan un instante y luego parecen desvanecerse. “East Coker” desciende a la tierra: el barro, las generaciones, el cansancio de la historia, la noche del alma y la larga lección de la humildad. “The Dry Salvages” ensancha el horizonte hacia el río y el mar: el tiempo como corriente y océano, la vida humana como travesía, la oración que sube desde el borde del naufragio, la Virgen como “Stella Maris. Little Gidding” lo recoge todo en luz invernal y fuego: el descenso del Espíritu, la llama purificadora, el juicio del lenguaje y, finalmente, la caridad como la forma en la que todas las cosas –también el tiempo– quedan reconciliadas.

En “Burnt Norton”, el tiempo aparece primero como problema metafísico, pero también como promesa. “El tiempo presente y el tiempo pasado / están acaso ambos presentes en el tiempo futuro”: esos versos iniciales no son un truco ingenioso para deslumbrar al lector, sino una manera de decir que el tiempo no es simplemente una línea recta. El pasado sigue actuando, el futuro ya pesa sobre el ahora, y todo esto, de algún modo, está enteramente presente ante el misterio de Dios. El jardín al que el poema se acerca y del que se aparta –ese jardín que pudo haberse visitado, ese niño que pudo haber existido, ese instante que pudo haberse aprovechado– es la figura de un momento en el que el tiempo parece plegarse sobre sí mismo y abrirse, a la vez, hacia una dimensión que ya no se mide con relojes.

Aquí Eliot se acerca a lo que la metafísica cristiana llama el “punto inmóvil”: un centro que no se mueve y,

sin embargo, sostiene todo lo que se mueve. La teología tomista habla de esto en términos de acto puro; Agustín, en las *Confesiones*, habla del “presente del pasado” y del “presente del futuro” como modos del alma más que como trozos de una línea; Edith Stein, en *Ser finito y ser eterno*, describe la diferencia entre el ser eterno, que es pura actualidad, y el ser finito, que está siempre entre lo que ya es y lo que todavía podría llegar a ser.

Eliot, en lugar de usar esos términos técnicos, convierte esta metafísica en escena: un jardín silencioso, un pájaro que invita, una puerta que se abre y se cierra. Durante unas estrofas sentimos que el tiempo se suspende, que algo de la eternidad roza las ramas. Pero al final la escena se disuelve; el jardín se pierde. Lo que queda es la conciencia de la distancia y la amarga experiencia de que “las palabras se esfuerzan, / crujen

y a veces se quiebran” cuando intentan nombrar lo que ha pasado por el alma. Así, el primer cuarteto se cierra con una intuición luminosa y una herida: hay un punto inmóvil, pero el lenguaje ordinario y la vida ordinaria no saben permanecer en él.

En “East Coker” la mirada baja de ese jardín suspendido a la tierra dura. “En mi comienzo está mi fin”, se nos dice, y de pronto el escenario ya no es un espacio intermedio de luz delicada, sino una aldea, una parroquia inglesa, el barro, el polvo, las casas que se levantan y se derriban, las generaciones que nacen, trabajan, enferman y mueren. La vida se vuelve circular, como en el Eclesiastés: tiempo de plantar y tiempo de arrancar lo plantado; tiempo de bailar y tiempo de llorar. Eliot no huye de esa repetición; desciende en ella. Es la condición de la criatura: un ser que no se basta a sí mismo, que conoce el



T. S. ELIOT / WALTER STONE – CREATIVE COMMONS



RETRATO PRIMITIVO DE SAN JUAN DE LA CRUZ – ANÓNIMO / GRANADA. CARMELITAS DESCALZAS.

vértigo de volver al polvo. En ese nivel bajo, lejos de la visión del jardín, comienza la verdadera purificación.

La segunda sección de “East Coker” es uno de los pasajes más severos y más verdaderos de todo el poema. El alma es invitada a quedarse quieta y a esperar; no como quien hace una pausa para tomar aire, sino con la quietud radical de los místicos: esperar sin esperanza del tipo equivocado, sin amor del tipo equivocado, sin pensamiento del tipo equivocado. Esta es la *Noche oscura* de san Juan de la Cruz traducida al siglo XX. Dios retira las señales evidentes, apaga las imágenes, quita los consuelos. La esperanza que se apoyaba en proyectos y resultados previstos se derrumba; el amor entendido como posesión y calidez afectiva se muestra insuficiente; el pensamiento, que quería controlar lo todo, de pronto se queda sin aire.

Simone Weil diría que aquí comienza la “descreeación” del yo: el alma deja de sostenerse en sus propias ilusiones y consiente –con dolor– en su impotencia. Edith Stein habla en términos similares de un despojo de las formas naturales de conocer y sentir, para dejar espacio a una acción más directa de la gracia en el espíritu. Cuando leo estos versos de Eliot, no puedo evitar escuchar detrás esas otras voces; es como si la misma noche hubiera pasado, con palabras distintas, por la celda carmelitana, el escritorio de la fenomenóloga alemana y la calle londinense durante el apagón.

Después de esta noche interior, “East Coker” mira hacia fuera y ve algo análogo en el mundo: una humanidad que se llama a sí misma avanzada y lúcida, pero vive en guerra, en inflación retórica y en enfermedad espiritual. La tierra misma parece un hospital. La crítica de Eliot al lenguaje moderno no es solo moral; es ontológica. Un lenguaje que ha perdido contacto con la verdad del ser y con la medida de Dios se vuelve ruido peligroso. La experiencia de la Segunda Guerra Mundial impide que esa crítica sea abstracta: las palabras se han usado para encubrir atrocidades, para justificar lo injustificable.

En medio de ese hospital aparece una figura inesperada: un cirujano herido. El médico que cura a los enfermos sangra él mismo. Es difícil no reconocer en él a Cristo como *medicus*, en la imagen querida por los padres de la Iglesia: el Hijo que desciende, asume nuestro sufrimiento y cura precisamente a través de sus heridas. En “East Coker”, una humanidad mutilada y la Iglesia como hospital se ven a la luz de ese médico. El sufrimiento no es solo desgracia; es también cirugía espiritual. La sangre que cae sobre el mundo no es solo la de la guerra; es también la de un sacrificio que purifica.

La conclusión del cuarteto es a la vez humilde y vertiginosa: “La única sabiduría que podemos esperar adquirir / es la sabiduría de la humildad”. No es un llamamiento moralista a ser modestos, sino el reconocimiento de que el ser finito solo puede situarse rectamente ante el Absoluto reconociendo que es recibido, no autoproducido. Teresa de Ávila diría que la humildad es andar en verdad. Stein insiste en que la criatura solo se entiende como don. Eliot comprime todo esto en un verso que desarma al lector moderno, tan acostumbrado a confundir inteligencia con poder y conocimiento con control. Al final de “East Coker”, la afirmación inicial –“en mi comienzo está mi fin”– se invierte: “en mi fin está mi comienzo”. El descenso a la tierra, a la noche y a la cirugía prepara un nuevo nacimiento.

(Continúa en la página 2)

En el punto inmóvil del tiempo: Eliot ante Dios

(Viene de la página 1)

“The Dry Salvages” abre aún otra dimensión: el río que atraviesa la infancia, el mar que no pertenece a nadie. El río es biografía: agua parda, fuerza, curvas, aldeas que se levantan en sus orillas. El mar es lo que excede cualquier biografía: amplitud, amenaza, indiferencia. El ser humano depende del mar y le teme. Eliot evoca sirenas de niebla, barcos que van y vienen, cuerpos que el agua devuelve, el sonido de campanas que flota en la niebla. El mar se convierte en figura del tiempo cósmico y de la necesidad: esa trama de fuerzas, causas y accidentes frente a la cual el individuo puede muy poco.

Y, sin embargo, en medio de esa exposición radical, suena una campana: una nota insistente que llama a rezar por “los que están en los barcos”. La oración aparece como la respuesta más honesta a la vulnerabilidad radical. El poema no pide que el mar desaparezca ni que se suprima el peligro. Solo pide que no estemos solos. El mar sigue rugiendo, las rocas permanecen donde estaban, los vientos conservan sus caprichos. Pero algo cambia en la mirada: el peligro ya no es solo amenaza; se vuelve también ocasión de súplica.

Weil reconocería aquí su propia intuición: la oración más pura es el grito de una criatura que sabe que no tiene derechos y, sin embargo, se atreve a dirigir toda su atención a Aquel que es. Al leer estos versos, pienso en los miles de cruces anónimos, en exilios y migraciones; la campana de “The Dry Salvages” también suena por ellos.

En ese momento entra en el poema la Virgen. “Señora, cuyo santuario se alza en el promontorio”: la frase sobria convoca siglos de devoción marinera. María es “*Stella Maris*”, estrella del mar, un punto fijo para quienes “tienen su negocio en las grandes aguas”. Nacimientos, muertes, travesías largas, telegramas que llegan tarde o nunca llegan: todo eso se despliega bajo la mirada de una figura que no es una idea abstracta, sino un rostro. La tradición cristiana ha aprendido a decir que por ella pasó el acto inconcebible por el cual la eternidad entró en el tiempo. “The Dry Salvages” acoge esa realidad sin convertirla en tratado: mientras el mar lanza y aplasta barcos, la estrella permanece. Donde las aguas amenazan con tragárselo todo, alguien sostiene en sus brazos el lugar donde lo intemporal y el tiempo se han cruzado de verdad.

Los últimos compases del cuarteto entran en un terreno muy cercano al de Weil y Stein: la convicción de que Dios habla sobre todo en lo pequeño y nada espectacular. La atención a las coincidencias, a las palabras oídas al pasar, a los accidentes mínimos de la vida cotidiana se vuelve una forma de oración. Aquí no hay fuegos artificiales espirituales; hay indicios y conjeturas, sugerencias discretas. La gracia rara vez llega con megáfono; se filtra por las grietas. El hombre moderno, dice Eliot, vive “distráido de distracción por distracción”, incapaz de acoger esa discreción de Dios. El problema no es simplemente la ausencia de Dios, sino nuestra ausencia de nuestra propia vida.

En “Little Gidding” el paisaje vuelve a afilarse. Es invierno. El aire corta, la luz es pobre, los árboles están desnudos. El lugar real –una pequeña comunidad anglicana de oración– se convierte en símbolo del borde del mundo, de un punto en el que la historia parece haber llegado a su límite. Ya no hay jardines ni estaciones templadas ni mar abierto: solo hielo y frío. Es la estación adecuada para el fuego.

El fuego del último cuarteto no es solo el de las chimeneas –aunque también– ni solo el de las bombas que caen sobre Londres –aunque esa imagen recorre el poema. Es, sobre todo, el fuego del Espíritu, la paloma que desciende y rompe el aire. La tradición de Pentecostés, las lenguas

de fuego sobre los apóstoles, la “llama de amor viva” de san Juan de la Cruz, el fuego que quema la escoria y deja el oro puro: todo eso resuena cuando Eliot habla de una llama que quema, que despoja, que se niega a dejar intacto al yo.

No hay aquí consuelo blando. “La única esperanza, o bien la desesperación, / está en elegir la pira o la pira”, escribe. La vida no puede evitar el fuego. La única cuestión real es si ese fuego será la llama de la caridad en Dios o el incendio descontrolado del sufrimiento sin sentido.

Mientras este fuego interior y exterior hiende el aire, aparece un “fantasma compuesto y familiar”, un visitante que actúa como guía, como juicio y como espejo del poeta. El encuentro con ese espíritu, que recuerda a los encuentros de Dante con sus guías y al mismo tiempo suena como una conciencia purificada hablando desde el otro lado, es una especie de examen final. El visitante le recuerda al poeta que la vejez –o la madurez espiritual– tiene dones propios: lucidez, desengaño, una ironía limpia. Le advierte que quien es “solo poeta y nada más” apenas es poeta; que el lenguaje que se niega a someterse a la verdad, a la caridad, al fuego, se vacía desde dentro. Y le confía a Eliot una tarea: “purificar el dialecto de la tribu”.

Esa purificación no consiste en hacer el estilo más elegante. Es un trabajo de limpieza: liberar la lengua de la propaganda, de la mentira, del narcisismo, para que las palabras puedan volver a ser transparentes al ser, al logos. El oficio del poeta no es adornar el vacío, sino rescatar el lenguaje de sus usos degradados para que pueda volver a decir lo real. El juicio es severo: al final, lo que más duele no es tanto lo que hemos sufrido, sino el dolor de revivir lo que hemos sido, de vernos sin máscaras. Y, sin embargo, ese mismo juicio es misericordia: el fuego que quema así lo hace para dejar solo lo que merece permanecer.

Una vez que el fuego ha pasado, queda la caridad. El cuarto movimiento de “*Little Gidding*” se vuelve luminoso. El resentimiento, las viejas



DANTE Y SU POEMA – DOMENICO DI MICHELINO / MUSEO FIRENZE

ofensas, la urgencia de ajustar cuentas, todo eso es absorbido por una sabiduría que ya no discute: el perdón. La comunión entre vivos y muertos aparece como algo más que una metáfora: los que han amado no están del todo muertos; los que se aferran al odio no están del todo vivos. El

“
Los últimos
compases del
cuarteto entran
en un terreno muy
cercano al de Weil
y Stein”



EDITH STEIN / COLOGNE CARMEL ARCHIVES

tiempo deja de ser mera duración y se convierte en tejido de relaciones que, en Dios, no se rompen. El “todo estará bien” de Juliana de Norwich aparece aquí no como consigna sentimental, sino como frase nacida de haber mirado el mal y haberlo entregado entero a la misericordia.

El poema se cierra con tres intuiciones entrelazadas que recogen todo el recorrido. Primero, la exploración nunca termina: “No dejaremos de explorar, / y el fin de toda nuestra exploración / será llegar al lugar de donde partimos / y conocerlo por primera vez”.

El camino espiritual no conduce a un lugar distinto del origen; lleva a una mirada nueva sobre lo que estaba desde siempre. Aquello que ha estado presente desde el principio –Dios, el punto inmóvil, la fuente del ser– se vuelve visible, de pronto, como si se viera por primera vez. En segundo lugar, la historia y el tiempo se transparentan. Lo que llamábamos comienzo y fin se revela como dos perspectivas sobre una misma realidad contenida íntegramente en la eternidad de Dios. Las doctrinas metafísicas sobre el tiempo y la eternidad, que en Tomás de Aquino o en Boecio pueden sonar abstractas, aquí se vuelven visibles a través de imágenes que uno puede sentir en la propia piel.

Y, en tercer lugar, llega el verso que a la vez clausura y abre: “y el fuego y la rosa son uno”.

En esa imagen se inscribe todo el arco de *Four Quartets*. El fuego, que parecía solo juicio, dolor, purificación, se revela idéntico a la rosa, figura de belleza, desposorio místico, gloria. Lo que quemaba, adorna. Lo que hería, cura. Lo que parecía pura destrucción se reconoce como amor. Es el mismo movimiento que san Juan de la Cruz ve en la noche que une Esposo y Esposa; el mismo que Edith Stein intuye cuando habla de la cruz como forma del amor divino; el mismo que Weil vislumbra cuando el peso del mundo, si se ofrece, se convierte en gracia. Pero la forma es inconfundiblemente la de Eliot: sobria, condensada, moderna, obstinadamente inglesa.

Se pueden trazar paralelos sin descanso: la rosa celestial de Dante; el corazón inquieto de Agustín; el castillo interior de Teresa; la metafísica del ser de Stein; los cuadernos de Weil. Muchas de sus líneas atraviesan estos poemas. Pero el punto decisivo está en otra parte. *Four Quartets* no es la ilustración poética de un sistema teológico ya hecho. Es una voz que, dentro de esa tradición, recorre de nuevo el camino con los materiales concretos de su propio tiempo: el derrumbe de la cultura europea, la Segunda Guerra Mundial, la crisis del lenguaje, la biografía de un hombre que entra deliberadamente en la fe.

Cuando ponemos los versos de Eliot al lado de la *Suma teológica*, de *Ser finito y ser eterno*, de la *Noche oscura del alma* o de las *Revelaciones* de Juliana, encontramos resonancias profundas, pero no dependencia servil. Eliot piensa junto a esos autores, no a través de ellos. Se deja golpear por la misma luz, pero la refracta en otro cristal.

Cuando el poema termina y hemos recorrido sus estaciones, no nos quedamos con un sistema cerrado ni con una teoría definitiva sobre Dios y el tiempo. Lo que queda es una disposición del corazón. Saber que hay un punto inmóvil no nos ahorra el invierno, ni la noche, ni el mar, ni la tierra. Sí hace posible, en cambio, vivirlos de otro modo: con humildad, con atención, con una esperanza que ya no descansa en sus propios cálculos, con una caridad que no brota de la pura fuerza de nuestra voluntad, sino del paso del fuego.

Y quizá haya, al menos una vez, un momento –casi imperceptible– en el que el alma reconozca, con asombro y gratitud, que el fuego y la rosa, el juicio y la ternura, la cruz y la gloria, eran desde el principio uno en el corazón de Dios. ●

PROGRAMA EDUCATIVO >> CLÁSICOS VENEZOLANOS, DE BANESCO

Ramos Sucre, el laberinto insondable

Con títulos de Mario Briceño Iragorry, María Calcaño, Salustio González Rincones, Teresa de la Parra y José Antonio Ramos Sucre, Banesco ha puesto a disposición de estudiantes, docentes y lectores, el programa educativo y editorial *Clásicos venezolanos*. Cada libro, disponible en su web, incluye un texto introductorio de Milagros Socorro, y una charla en video dictada por un experto. El ensayo que sigue presenta *Las formas del fuego*, de José Antonio Ramos Sucre. En YouTube está el video de la charla correspondiente a cargo de Cristian Álvarez



JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE / ARCHIVO

MILAGROS SOCORRO

Aún hoy, a un siglo de su escritura y asistidos por iluminadores estudios, la obra de José Antonio Ramos Sucre se nos presenta compleja, cuando no inescrutable y de muy ardua penetración. Las razones de esta dificultad son diversas, a la cabeza de las cuales podría estar el hecho de que el propio poeta trabaja el lenguaje con la impiedad y coraje del herrero para aportarle formas y sinuosidades, pero no claridad o, al menos, no un único significado. Si a esto añadimos que las alusiones, digamos, cultas, son múltiples, pero no siempre un calco de las referencias de donde emanan, puesto que al ingresar al mundo imaginario del poeta se impregnan de su autoridad autoral (nótese la redundancia), y es como si él mismo las hubiera inventado –de seguro, reinventado–, con lo que vienen a ser algo familiar con el origen, pero del todo nuevo.

La advertencia respecto de las exigencias que presentará este libro se propone hacerle ver al lector que por primera vez se interna en las asombrosas galerías del mundo ramosucreano, que no es ni de lejos el único en haberse desconcertado en las primeras páginas, como nos paralizamos ante el local cuyo traspuesto umbral nos echa a la cara un evento en el que no reconocemos a nadie ni corresponde en modo alguno a las expectativas que nos habíamos hecho de lo que allí ocurriría. En estos casos, nuestra reacción instintiva no es solo detenernos sino retroceder. Quizá le ayude saber que incluso autores tan avezados en la lectura de poesía como el crítico (y gran poeta él mismo) Guillermo Sucre, en su libro *La máscara, la transparencia* (Monte

Ávila Editores, 1975), definió el trabajo de Ramos Sucre en estos términos: “...es una obra hermética: la nitidez del lenguaje elude la significación y continuamente la posterga; las alusiones, sin velar su referente cultural, se trasmutan en elaboraciones muy personales; historia y ficción, tradición e invención resultan ser una misma cosa. A todo lo cual se suma el deliberado y paradójico juego con el anacronismo”.

Ramos Sucre es un poeta vanguardista

Tomemos un ejemplo para ver hasta dónde nos lleva. Espiguemos el primer poema de este libro, compuesto en su totalidad por poemas en prosa. Igual que en sus otras obras, Ramos Sucre usa el verso libre (no rimado, liberado de la métrica y de un ritmo preestablecido) y la prosa poética para expresar sus ideas y estados de ánimo con un estilo caracterizado por la musicalidad y el ritmo, así como por imágenes de enigmática evocación y melancolía, siempre con una intención de gran intensidad estética que alcanza al lector aun cuando el sentido se le haga esquivo.

En fin, el primer poema...

Las ruinas

Sentía bajo mis pies la molicie del musgo de color de herrumbre, aficionado a la humedad. Proliferaba sobre el tejado y en la rotura de las paredes y de las ménsulas.

Sobre la maciza escalinata había corrido un tropel de caballos alados y de zueco de hierro, a la voz de un héroe imberbe, lisonjeado por la victoria. Hería con una maza ligera y usual como un cetro, de cabeza redonda y armada de puntas metálicas.

Yo visitaba, después de un decenio, el palacio de techo hundido. La lluvia,

descolgada perpetuamente a raudales, había desnudado, de su delgado tapiz de tierra, la roca de granito situada a los pies y delante del edificio. Su acceso había llegado a ser una cuesta difícil.

Yo me incliné delante de la imagen de un santo, aposentada en su vetusta hornacina, orlada de parietarias, y bajé a perderme en una senda de robles. Desde sus ramas bajaban hasta el suelo de arena los sarmientos pendulos de una flora adventicia.

Yo seguí por ese camino, solo y sin deponer la espada, y vine a sentarme, ansioso de meditar y de leer, en un poyo de piedra, ceñido al pie de un árbol imprevisto.

Sus hojas amarillas y de un revés grisáceo vibraban al unisono del mar indolente y una de ellas, volando al azar, rozó mi cabeza y vino a llenar de fragancia las páginas de mi libro de Amadís.

La poesía, ese palacio de techo hundido

Su título, “La ruinas”, nos proyecta a una atmósfera romántica (movimiento artístico y filosófico surgido a finales del siglo XVIII, el romanticismo suele recurrir a las ruinas como representación del paso del tiempo y la fugacidad de la vida, pero también por su capacidad de instaurar atmósferas de nostalgia y melancolía). En ese ámbito, hay un yo poético que tiene experiencias táctiles y visuales: pisa una superficie suave, blanda, húmeda, quizá un poco resbaladiza, al tiempo que se le impone un color, el de la herrumbre, ese marrón rojizo de la oxidación, lo metálico largamente expuesto a la intemperie, lo antiguo y deteriorado. El musgo “proliferaba”, es decir, se extendía con vitalidad (¿sin control?) por esa construcción que ya a la segunda línea nos parece de leyenda. El

tejado, elemento arquitectónico que suele simbolizar la protección, el hogar, aquí está tapizado de un musgo suave y mojado que lo ha colonizado. La naturaleza, caballito de batalla del romanticismo, ha irrumpido en el lugar, destrozando las paredes y las ménsulas (esos elementos de soporte que sobresalen de los muros para sostener cornisas y balcones). Todo ha sucumbido a la decadencia y el abandono.

También queda algo de “la maciza escalinata”, tan enorme que en ella “había corrido un tropel de caballos alados y de zueco de hierro, a la voz de un héroe imberbe, lisonjeado por la victoria”. Quién puede ser ese héroe. ¿Alejandro Magno?, muerto a los 33 años, ya había juntado méritos para ser recordado como el más grande estratega de la historia. Pero el adolescente macedonio que ya comandaba ejércitos no los llevaba a lomos de pegasos, esas criaturas mitológicas

símbolo de la ligereza y la velocidad del viento, pero que aquí llevan herraduras, algo pesado, quizá opresivo y, sin duda, atronador al caracolear por los pisos de las ruinas, aun cuando el estruendo esté acallado por el dulce musgo. ¿Se tratará, pues, de Belerofonte?, héroe mitológico que cabalgara a Pegaso. En realidad, no importa. Lo relevante es que ya estamos inmersos en un universo poético, ahora “sabemos” de unas imágenes que segundos antes de llegar al poema no estaban en nuestra mente. Se está obrando la invasión milagrosa, la del musgo en el antiguo palacio donde tras décadas, ¿siglos?, de abandono aún palpita la antigua vida, con sus hazañas y los ecos de sus regimientos.

Así como no se especifica el lugar, tampoco el tiempo. El yo poético al que seguimos (o intentamos seguir y todo el tiempo se nos escurre) visitaba aquel escenario épico “después de un decenio”: diez años después de un evento anterior no especificado. No importa. Lo que sí importa es que hay un regreso a un lugar que tal vez fue conocido, pero que ahora se presenta de manera diferente. La imagen de un “palacio de techo hundido” reverbera con la pérdida de poder, el desplome de una estructura antes grandiosa. Y “la lluvia, descolgada perpetuamente a raudales” es de una gran belleza, aún –o quizá por ello– aún, decíamos, cuando el agua, elemento vivificador por excelencia, está como factor de erosión y desgaste del paisaje. ¿Desde cuándo cae esa cascada? ¿Cuánto se necesita para que el agua devenga navaja y buril que convierta el suelo en formidable obelisco de granito? No importa. Así es el tiempo en Ramos Sucre, incommensurable. Y, por cierto, así también es la memoria en el universo del cumanes: así como el deslave deja al descubierto una roca brillante de tan calva, de la misma manera los recuerdos padecen el deslustre que los deja reducidos a fragmentos de difícil acceso. Prueba de esto la encontramos en el siguiente “verso”, en el que el yo poético se inclina ante un santo, figura del catolicismo, sin relación alguna con la mitología griega y muy posterior a esta. No importa. En la realidad fundada por Ramos Sucre, santos, mártires, generales imberbes, pegasos y flora tropical conviven en la república de la invención, régimen que admite instantes tan verificables como las sendas de robles y los manojos de parietarias, plantas que crecen en muros y lugares rocosos, al arrullo de zonas húmedas y sombrías. Claro que mucha gente no ha oído hablar de estas maticas de tallos rojos. No importa. Lo que cuenta es la palabra, lo que esta evoca y el hecho de que su presencia aquí refuerza la idea de una excrecencia natural que se entrelaza con lo arquitectónico, de la misma manera en que el santo varado en ese recodo de selva viene a suponer un encuentro de lo sagrado, lo contenido, lo apolíneo, con lo natural, disipado, dionisiaco.

Cerca del final del texto, el yo poético continúa su camino, en una soledad que ya se nos hacía clara, pero con una espada que solo ahora se menciona. De qué es metáfora esa espada... ¿Importa mucho saberlo? Bueno, sí, en la medida en que puede hacer más densa nuestra ruta por el interior del poema. Ignoramos si aquí el arma aludida es instrumento de muerte o símbolo de poder o de lucha..., lo fundamental es que se trata de un objeto que el yo poético no suelta, que mantiene aferrado, aunque se detiene no a olisquear la cercanía de un eventual enemigo o peligro, sino a meditar y a leer. ¡Es la espada del espíritu!, sin la cual este no puede seguir en guardia, en situación de introspección para persistir en la búsqueda de conocimiento y significado. Claro que también puede ser la espada/faro que orienta al navegante en su viaje interior.

(Continúa en la página 4)

Ramos Sucre, el laberinto insondable

(Viene de la página 3)

Las hojas amarillas con las que remata el poema son las del árbol imprevisto (y el árbol imprevisto es todo aquello que viene a nuestro encuentro sin trompetas de aviso, como, por cierto, la poesía nos sorprende siempre, así que lo mejor es darnos a su prodigio infinito). ¿Te parece que las hojas amarilleantes, de revés canoso, pueden remitir al otoño y la madurez? Muy bien, también puede ser. En cualquier caso, hay algo cambiante. El texto cierra con una imagen inesperada, la de la hoja desprendida de aquel compacto mundo irreal, que viene a rozar la cabeza del poeta y a perfumar las páginas de su ejemplar del *Amadís de Gaula*, novela de caballería, clásico de la literatura medieval y del Siglo de Oro. En cualquier caso, si lo que la hoja ha rozado es al poeta para que perfume el libro, es porque ya este está en la cabeza de aquel. ¿Significa esto que el yo que todo el tiempo hemos aludido como “yo poético” es el yo del Amadís de Gaula? ¿Qué tan joven sería Amadís...? ¿Se le podría calificar de imberbe? ¿Tendrá este poema algo que ver con la historia?, finalmente, según Ramos Sucre, “Lo único decente que se puede hacer con la historia es falsificarla”.

Por eso volvemos a Ramos Sucre, porque, como nunca “entendemos” del todo sus poemas, nunca terminamos de cerrarlos. El sentido, el verdadero sentido, siempre está un poco más allá: en la próxima lectura.

De dónde sacó tantos conocimientos

La poesía de Ramos Sucre es vanguardista, denominada así porque rompe con la tradición. Nuestro autor no solo se apartó de las formas poéticas al uso a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, al optar por la prosa poética y su consiguiente libertad métrica, sino que instauró un lenguaje innovador –que no ha dejado de serlo– y, lo más notable, abordó asuntos tan contemporáneos como la soledad, la angustia existencial y la búsqueda de sentido en un mundo que quizá no lo tenga.

Signo de vanguardia es, asimismo, el uso de los recursos poéticos, de la metáfora, la imagen y el símbolo, de manera desconcertante, muy original, insistimos, incluso hoy lo sigue siendo. Precursor de la vanguardia en Venezuela, la poesía de Ramos Sucre abrió el camino a nuevas formas de expresión y sentó las bases para la poesía venezolana hasta nuestros días. Es cierto que el universo del cumánés presenta similitudes con el modernismo, como el cosmopolitismo que caracterizan la obra de Rubén Darío (1867-1916), cimentada en su interés por culturas y lugares remotos, así como por la renovación estética y la experimentación. Por ese camino, Ramos Sucre comparte con José Martí (1853-1895) lo selecto del lenguaje, la armonía en la expresión y el refinamiento de sus miras, pero a diferencia de estos maestros del modernismo, muchas veces centrados en cuestiones sociales y políticas, Ramos Sucre se vuelca en la exploración de su mundo interior, sus indagaciones intelectuales y el pasado tal como se acomoda en su imaginación. Y, aun así, Ramos Sucre es más contenido que la mayoría de los modernistas, más sobrio en su lenguaje, quizá más profundo en la veta filosófica y, definitivamente, más intimista que aquellos.

Desde luego, prolonga el gusto por lo exótico y no se ahorra alusiones eruditas. Cómo sabía tanto, este muchacho de provincia, políglota, seguro, segurísimo, de que iba por buen camino, el del reconocimiento que algún día se le tributaría.

Marcado por su linaje, que tenía el punto más alto en Ayacucho, José Antonio Ramos Sucre nació el 9 de junio de 1890, en Cumaná, su “idolatrada Jerusalén”, como él mismo escribiría. Sus padres fueron Jerónimo Ramos Martínez y Rita Sucre Mora, sobrina nieta del Gran Mariscal de Ayacucho.

A su niñez –escribió Alba Rosa Her-

nández Bossio, biógrafa de Ramos Sucre– faltó la fantasía de los cuentos maternos. Rita no lo inició en el mundo de lo imaginario con los relatos infantiles que todo niño desea de su madre antes de dormirse, o las cantinelas inolvidables, así como el beso de las buenas noches. De Rita él recuerda sus órdenes y sus castigos. Cuando los varones se acostaban en sus hamacas colgadas en un único cuarto, antes de que se durmieran, ella entraba para castigarlos con unos buenos correazos por haberse portado mal durante el día, sin que los niños supiesen hasta ese momento si lo habían hecho o no. Rita había asumido el rol autoritario y represivo que en la familia tocaba al padre, y después de enviudar, lo ejerció plenamente convencida de que era la única forma de imponer la “buena” conducta y principios morales de su clase social en los niños.

Al cumplir los siete años, empezó a asistir a la escuela del maestro don Jacinto Alarcón Blanco, en Cumaná, pero en 1900, cuando tenía diez años, lo sacaron de esa escuela, donde tenía amigos y una vida bastante normal, para enviarlo a Carúpano, donde vivía su tío, el presbítero doctor José Antonio Ramos Martínez, sacerdote y latinista, quien lo inscribió en el Colegio Santa Rosa, donde dictaba las cátedras de Latín, de Retórica y Filosofía, que luego de las clases le repasaba al sobrino en interminables lecciones particulares. Vista su excepcional inclinación a las lenguas y a las humanidades, Ramos lo sometió a un virtual secuestro, para educarlo en sus métodos, puntuados de castigos, encierros y privaciones.

“Carúpano fue un encierro”, le comentó José Antonio a su hermano Lorenzo, en carta del 25 de octubre de 1929. “El padre Ramos ignoraba por completo el miramiento que se debe a un niño. Incurría en una severidad estúpida por causas baladíes. De allí que ningún afecto siento por él. Yo pasaba días y días sin salir a la calle y me asaltaban entonces accesos de desesperación y permanecía horas llorando y riendo al mismo tiempo. Yo odio a las personas encargadas de criarme. No acudí a papá por miedo. El padre Ramos era una eminencia y yo no era nadie, sino un niño malhumorado. La humanidad bestial no veía que el mal humor venía de la desesperación del encierro y de no tener a quién acudir. Yo temía a papá, quien era atento con Trinita y no conmigo. Ya ves cómo se vino elaborando mi desgracia”.

Su desgracia y su “pasmosa erudición”, como observaba todo el que lo conocía, puesto que el padre Ramos se pasaba de severo y aplicaba la pedagogía del terror, pero tenía una excelente biblioteca y estaba empeñado en que su pupilo la hubiera repasado de vuelta y media antes de llegar a la mayoría de edad, incluidos los anaqueles de tomos en latín, lengua que el niño llegó a dominar. Sería, pues, un niño prodigio, el primero de todas



SIN TÍTULO, 1969 / ELISA ELVIRA ZULOAGA

las clases a las que asistió, un hombre cultísimo, y un ser humano triste, perseguido por fantasmas diurnos y nocturnos, que lo condenarían al insomnio. “Tú sabes”, le confió al hermano, “que la escasa resistencia que ofrezco a las enfermedades no vienen sino de un sistema nervioso destruido por los infinitos desagradados, discusiones, maldiciones, desesperaciones y estrangulaciones que me afligieron”.

A los 16 años, el adolescente sufrido y cabizbajo, como él mismo se evocó, conocía el latín y el francés; estaba aprendiendo italiano, alemán, inglés y griego. Más tarde aprendería danés, sueco, holandés, provenzal, catalán, algo de sánscrito y otro poco de ruso.

Qué me derriba

En 1911, completado el bachillerato, marcha a Caracas a seguir estudios universitarios. Las veinticuatro horas que duró la travesía marina lo extrañarían para siempre de su querida Cumaná... y de su madre, Rita Sucre. En Caracas viviría 19 años, siempre de pensión en pensión, plagadas de

incomodidades y falta de privacidad, que fueron factor clave para el insomnio que había incubado desde su niñez, ayuna de juegos y harta de libracos.

Ramos Sucre estudiaría Derecho en la Universidad Central de Venezuela, donde obtendría el grado de doctor, aunque solo ejerció como abogado, así como de juez, por poco tiempo, aunque con resultados brillantes. En esa década trabajó muy duro, como profesor de liceo y, luego, universitario, como articulista de prensa, oficio en el que hizo gala de su capacidad de síntesis y como traductor. En 1914 recibe el nombramiento de Oficial de la Dirección de Derecho Público Exterior de la Cancillería, para desempeñarse como traductor e intérprete.

En los años 20, en el contexto político del régimen gomecista que le tocó padecer, y del que no sería colaborador, publica su obra literaria, contenida en tres títulos: *Trizas de papel*, 1921; *Sobre las huellas de Humboldt*, 1923; *La torre de timón*, 1925; *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*, en 1929. Para este momento, los insomnios ya constituyen un problema grave, que intentaba aliviar con paseos nocturnos por las calles de Caracas, que lo veían vagar hasta el amanecer.

No hay –escribió Tomás Eloy Martínez– otros ejemplos de escritor pleno en la Caracas de su época, otros creadores que conciban la escritura como un oficio excluyente. Su propuesta de poder está situada casi en las antípodas de las que por entonces podían formular los intelectuales comunes, para quienes el texto era un mero camino hacia el reconocimiento público, hacia las funciones oficiales o hacia el esplendor social. Él no estaba dispuesto a participar de los ritos de adulación o de las intrigas palaciegas que facilitarían su acceso hacia el otro Poder, el político y militar. Nada de eso. En una Venezuela desdeñosa de la inteligencia, Ramos Sucre quiere contemplarse a sí mismo como el dueño de un imperio cuya fuerza no es inferior a la de los señores de Maracay. En cierto modo, él también es Juan Vicente Gómez: su contrafigura, su retrato en negativo.

En noviembre de 1929 lo nombraron cónsul en Ginebra, cargo que aceptó con la vana esperanza de que en Sui-

za conseguiría ayuda para su mal. Marchó a Europa los primeros días de diciembre. Era la primera vez que salía de Venezuela. Su muerte estaba cercana, y el reconocimiento se tardaría varias décadas, justicia que él sabía que, aun morosa, llegaría: “Sé muy bien que he creado una obra inmortal y que siquiera el triste consuelo de la gloria me recompensará de tantos dolores”, escribió en carta a su hermano, en octubre de 1929.

El año 1930 lo encontró internado en el Instituto Tropical de Hamburgo, de donde pasó al Sanatorio Stephanie, en Merano, Italia. En abril llegó a Ginebra, desde donde, le escribiría a su prima Dolores Emilia Madriz, quizá la mujer más importante de su vida: “Te advierto que mis dolores siguen tan crueles como cuando me consolabas en Caracas. Yo no me resigno a pasar el resto de mi vida, ¡quién sabe cuántos años!, en la decadencia mental. Toda la máquina se ha desorganizado. Temo muchísimo perder la voluntad para el trabajo. [...] Apenas leo. Descubro en mí un cambio radical en el carácter. [...] Apenas puedo consolarme buscando la vida de enfermos ilustres a quienes la fatalidad apagó en plena juventud. [...] Los médicos de Europa no han descubierto qué es lo que me derriba. Yo supongo que son pesares acumulados. Tú sabes que mi cadena fue siempre muy corta y muy pesada. Nací en la casa donde todo está prohibido”.

Esta carta es del 7 de junio de 1930. Dos días más tarde, el 9 de junio de 1930, exactamente cuando cumplía cuarenta años, concluyó su jornada de trabajo, en el Consulado de Ginebra, para encerrarse en un cuarto de pensión y tomarse el frasco de veronal, que por fin le permitió sumirse en el sueño. Cuatro días después, el anhelado descanso se haría eterno. Sus restos, los de un hombre joven pero acabado por el tormento y las privaciones, fueron enterrados en Cumaná. ☹

**Las formas del fuego*. Tomás Eloy Martínez. Presentación: Milagros Socorro. Productores: Mariela Colmenares, Sergio Dahbar y Francis Lugo. Serie Clásicos Venezolanos. Banesco y Cyngular Asesoría 357. Venezuela, 2025



JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE / ARCHIVO

HOMENAJE >> JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE (1890-1930)

A cien años de *La torre de timón*

“Una *summa* poética de 346 textos en sus tres libros, de los cuales 16 no son poesía sino prosa de ideas, pertenecientes exclusivamente a *La torre de timón*, donde se prefigura, insinúa y despeja el poema en prosa que él consagrará inconmovible como una forma perpetua”

ALBA ROSA HERNÁNDEZ BOSSIO

Para A: No te faltaba nada porque tenías la vida. Ahora eres un sueño como Mercucio, el bufón Fiestas, Oberon, Próspero, Coriolano, las personae que fuiste.

Liminar

Me debo a la conmemoración del centenario de la publicación de *La torre de timón*, el libro iniciático de José Antonio Ramos Sucre, como una acción de gracias y como un sortilegio. Gracias por la pasión asidua que me impulsa a rememarlo. Conjuero contra la desventura irreparable de la pérdida.

La torre de timón: iniciación y plenitud del poema en prosa

Quizás después del 9 de junio de 1925, cuando cumplió 35 años, José Antonio Ramos Sucre haya entregado a la Litografía Vargas los folios de *La torre de timón*, que será su primer libro donde recolectó textos de poesía o reflexivos antes publicados y los inéditos que fundaban su nuevo modelo de poesía en prosa.

También se infiere que el libro comenzó a circular en agosto, tomando como referencia las primeras reseñas en la prensa: de la revista *Venezuela*, No. 42, con la leyenda: ‘De *La torre de timón*, recién publicado’. La de Gabriel Espinosa en la primera página de *El Universal*, del 30 de septiembre en “Comentarios bibliográficos”, donde el crítico y poeta afirma que había considerado a Ramos Sucre un abogado “con ribetes literarios” y ahora reconocía que era un poeta. Pero lo que cuenta es su recuerdo de Ramos Sucre leyendo en voz alta sus poemas en el diario antes de entregarlos (más de 126 publicó allí), “con tanta originalidad en la entonación (...) en la acentuación voluntariosa (...) en la comicidad”, *sic*, que “ha hecho sostener a alguno la superioridad del Ramos Sucre verbal sobre el Ramos Sucre escritor”. Juicio que nos revela su gran poder actoral –o retórico– para crear con la entonación de su voz, matices y sugerencias de las palabras y silencios del poema (parece valorar más la originalidad oral de Ramos Sucre que la escrita). En 1931, Félix Armando Núñez recordará también esta relación creadora entre su voz y su palabra –“Le-yéndolo se oye su voz”. Además, apareció la muy citada reseña de su amigo, el poeta Fernando Paz Castillo, “El solitario de *La torre de timón*”, publicada el 3 de octubre en la revista *Élite*, fundada ese septiembre, donde famosamente afirmó –más bien previó– que en ninguno de sus textos aparece la partícula “que”, cierto parcialmente en este libro, totalmente en los siguientes.

Por consiguiente, más de la mitad de los textos de *La torre de timón* ya habían aparecido en revistas y diarios de Caracas y habían sido recolectados en un ‘primer’ libro, *Trizas de papel*, de 1921, editado en la Imprenta Bolívar y entraron a *La torre de timón* en otro orden, con menos o más intervenciones, así mismo “Sobre las huellas de Humboldt”, de 1923, publicado como folleto o separata de la revista *La Lectura*, con 6.000 ejemplares, presentado como “la primera parte de un ensayo en mientes” que no llegó a escribir porque su búsqueda lo conduciría a otro destino.

Por esto, cuando se comparan los textos incluidos en este libro es posible distinguir las diferencias entre ellos y deducir que fue después del año 1923 cuando Ramos Sucre concluyó el desapego y deslinde de las primeras formas expresivas que no volverá a frecuentar una vez que hubo alcanzado el punto cenital de su poesía en prosa, que perpetuará y llevará a su apogeo y culminación en sus dos próximos libros *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte*, de 1929, editados en la Tipografía Americana, en ese orden. Esta acotación, fuera de tema era necesaria para leerlo bien, según su disposición.

Una *summa* poética de 346 textos en sus tres li-



OBRAS COMPLETAS DE JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE / GUILLERMO PARRA

bros, de los cuales 16 no son poesía sino prosa de ideas, pertenecientes exclusivamente a *La torre de timón*, donde se prefigura, insinúa y despeja el poema en prosa que él consagrará inconmovible como una forma perpetua (“Residuo”, el poema que escribió en Ginebra en marzo de 1930, después de un primer intento de suicidio, regenera idéntico el modelo).

En la encrucijada de la prosa y la poesía

Fue en 1910, luego de su grado de bachiller el 1 de octubre, cuando Ramos Sucre viajó desde Cumaná, su “idolatrada Jerusalén”, a Caracas la ciudad donde vivirá precaria y provisionalmente de pensión en pensión como para irse, a París, según su deseo. Traía renombre de sobresaliente en idiomas y estudios, venía de una familia ilustrada (historiadores, docentes, latinistas), y otra de militares (su madre era sobrina nieta del Mariscal de Ayacucho). En la UCV solo pudo cursar dos años sobresalientes, de Derecho y Literatura, porque la universidad fue clausurada en octubre de 1912 (reabierta en 1916, se graduó de abogado en 1917, de doctor en 1925). *El Cojo Ilustrado* lo dará a conocer publicando en 1911 su traducción del prólogo latino de Chauveton para la historia de Benzoni, presentado, nada menos que por Lisandro Alvarado, como “el estudioso joven” porque ya su caudal de saberes y de idiomas –sobre todo el latín– parecía desmesurado, después su erudición sería llamada “pasmosa”.

Sin embargo, no llegó a, o no quiso, ser más que profesor de Historia de Venezuela y de Latín en liceos desde su llegada a Caracas o traductor e intérprete en la Cancillería, nombramiento firmado en marzo de 1914 por el ministro Manuel Díaz Rodríguez, el maestro del modernismo.

Su primera publicación de un texto de poesía había sido en septiembre de 1912 en la revista *Atenas* donde apareció su “Defensa de la soledad”, como *exemplum* de una argumentación, incluido en *La torre de Timón* como “Elogio de la soledad” y que pasa a ser, por lo tanto, el primero fechado. Dos poemas previos, publicados en una revista de Cumaná fueron desechados.

Pero la suerte por la poesía aún no estaba echada porque siguió publicando solo “prosas” y traducciones sin salvarlas –las que Rafael Ángel Insausti recuperó y publicó en *Los aires del presagio* de 1960– hasta 1914, cuando dejó de escribir prosa discursiva y se enfrascó en o se entregó solo a la

invención y consecución de un modelo propio y único de poesía en prosa. Buena parte estará en los medios, los poemas que predicen, se acercan y los que alcanzaron la meta deseada, el final del viaje, la invención de la plenitud inmóvil del poema en prosa. Todos ordenados y comprendidos en su libro fundador *La torre de timón*.

La torre de timón, preludio y soberanía del poema en prosa

Recapitulando: no era incógnito lo que Ramos Sucre entregaba a sus amigos y figuras de la cultura, era su obra destinada a perdurar. Ningún juicio o falta de juicio de los críticos y lectores del momento pudo influir y hacerlo dudar de su valor y novedad. Había expuesto sus poemas buscando fuesen leídos, también para confirmarlos mirándolos de lejos, no en manuscrito o borrador. Gracias a estas versiones conocemos algunos de sus *pentimenti*, vestigios de su oficio extremado en pos de la palabra justa (1).

“Preludio”, el primer poema que modula el *leitmotiv* del libro: el deseo de morir para no “sufrir” más las “amarguras” de la vida, es de la prime-

ra faz de su escritura, con reminiscencias románticas, tono emotivo, palabras a la mano, como en “A un despojo del vicio” (“tú, que habías caído y eras casta, reducida por la adversidad a lastimosa condición de ave cansada, de cordero querrelloso y herido”) O “Cansancio”, “Entonces”, “La tribulación del novicio”, “Elogio de la soledad” (“me sonrojo de afrentosas esclavitudes; me lastima la melancolía invencible de las razas vencidas”).

Esta “expresividad” externa, “follaje doliente”, será sustituida en sus poemas absolutos por un tono neutral que indirectamente sugiere las emociones tácitas. Porque el Ramos Sucre de este momento no es aún el inventor de una nueva *lingua d’arte*, capaz de recuperar el esplendor de palabras olvidadas o desusadas, o historias de otros tiempos y espacios, pero la visión de mundo es la misma, así como los personajes que monologan en sus poemas, autores o pacientes del mal omnipresente. Por esto, están yuxtapuestos o integrados los que serán tres momentos de su *mestiere* poético. Incluso alternan con 16 textos de prosa: ocho sobre el heroísmo (que es un *desideratum*), cinco sobre la historia (su poesía inquires sus atrocidades y conquistas), uno sobre el adjetivo (defiende el adjetivo pospuesto, fijo en su poesía), uno sobre la poesía elocuente (en defensa de la retórica como su arte poético) y el “ensayo” “Sobre las huellas de Humboldt”, recreación portentosa de sus viajes. Estos 16 textos están ordenados entre los 37 primeros poemas del libro y después siguen otros 37 poemas solos que consagran el código medurado, perfecto.

Porque en la segunda etapa estará en ciernes la forma canónica que triunfará y será inmutable. En esta fase intermediaria la sintaxis tiende a ser invariable y son moderadas las relaciones subordinadas, como en “La vida del maldito”, presentando aún el “que” y el punto y coma.

“Yo adolezco de una degeneración ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para destruir un mundo abandonado al mal. Imagino constantemente la sensación del padecimiento físico, de la le-sión orgánica”.

Él hubiese podido persistir en esta sintaxis más libre, también la de “El retorno”, “De la vieja Italia”, “Vestigio”, “El avenimiento de Sagitario”. Así el inicio de “El canto anhelante”: “Al pie de la muralla tiembla el barco del pirata con el ritmo de la ola” –en la etapa cenital hubiese comenzado con el verbo porque en su poema en prosa inconmovible la sintaxis regresa a lo elemental, acepta solo dos formas: el verbo siempre al inicio (“He soñado con la beldad rubia. Miro su despojo y siento su voz”), con un sujeto explícito (“La castellana recorre el bosque. Su canción despier-ta la espesura”) o el pronombre Yo dominante (“Yo vivía en una ciudad infeliz, dividida por un río tardo”). En los poemas de su última estancia y en todos los de *Las formas del fuego* y *El cielo de esmalte* el silencio se incorpora al *plenum* incognoscible y se imponen los espacios en blanco entre las estrofas fragmentadas.

Exitus

“Ya puedo morir”. Recuerda Paz Castillo sus palabras al darle el libro que él sabía lo eximirá “del olvido perenne”. Lo escribió para salvarse de la muerte que prefiguró en su poesía como una redención. Lo había concebido con el “tesoro” de sus conocimientos, sumido en el “abismo de dolores de Leopardi”, como le escribió a su hermano Lorenzo (2). O en una cárcel, según sus palabras a su amigo Enrique Bernardo Núñez, o encadenado, a su prima Dolores Emilia Madriz Sucre (3). Lo escribió sitiado por el insomnio, incesante desde 1922.

Cuando viajó a Europa el 1 de diciembre de 1929, como Cónsul en Ginebra, intentó salvarse en los sanatorios de Hamburgo y de Merano, pero apenas ocupó su consulado, en marzo de 1930, intentó suicidarse. Eligió salir de la vida, el día de su cumpleaños cuarenta, en coma, sin reaccionar al electroshock, murió a las 5 am el día 13, para no sufrir más su decadencia (“Hace dos años que no escribo una línea”), porque sintió irre recuperables el sueño y la poesía.

Sus contemporáneos pensaron que había muerto sin escribir la obra cumbre que su “genio” y saber prometían. Pero era el príncipe, *princeps*, el primero de los poetas. Dante lo hubiese llamado *il miglior fabbro* como al trovador Amaut Daniel al encontrarlo en el Purgatorio, y T. S. Eliot a Ezra Pound al dedicarle *The waste land* en 1922. ☹

Referencias:

- (1) Toda la hemerografía con fechas y variantes está en *Obra completa*, edición crítica, 2016, bid & co editor, Caracas.
- (2) Carta a Lorenzo Ramos, Caracas, 25 de octubre de 1929.
- (3) Enrique Bernardo Núñez, “J.A. Ramos Sucre”, 1931, Élite, Caracas. Carta a Dolores Emilia Madriz Sucre, 7 de junio de 1930.



POESÍA >> SER EN CUERPO, DE HERCILIA LÓPEZ Y EDUARDO POZO

Hercilia López: danza y escritura

Notable edición que constituye el debut de Hercilia López como poeta, *Ser en cuerpo* (2025) es la escenificación de la conversación, visible y secreta a un mismo tiempo, de la autora con Eduardo Pozo (1940–2019), autor de los dibujos presentes en todo el recorrido del libro

JOSÉ BALZA

1.- Hercilia

En la plenitud de su vida y de su arte dancístico, Hercilia López publica *Ser en cuerpo*, su primer libro de poemas, por lo cual estamos aquí. De su libro de reflexiones sobre la danza y el arte de la escena *Viene del cuerpo* (El Taller Blanco, Bogotá, 2023), tomo las siguientes señales: nació y vive en Caracas; formada en Caracas, México, Nueva York, Londres, fundó y dirigió el famoso Grupo Contradanza, entre 1973 y 2004. Licenciada en Letras (UCV), es ensayista y articulista. Invitada con sus obras y talleres a importantes encuentros y festivales mundiales. Maestra en Composición Coreográfica e Improvisación, es investigadora de las técnicas corporales aplicadas a la danza y de las técnicas somáticas aplicadas a la salud integral y organización del movimiento. El archivo de Contradanza fue donado por ella en el 2021 a la Librería de Arte Latinoamericano de la Universidad de Texas en Austin. Muchas otras cosas por añadir, aparte de enfatizar la belleza de su presencia física, la hondura de su pensamiento y su sedimentada cultura.

2.- Ser en cuerpo

Cinco movimientos (secciones) posee este libro. Su excelente diseño (papel, tono, formato cuadrado) permite que cada página –cada texto– corresponda con un sugerente dibujo del artista Eduardo Pozo (1940-2019); así lo expresivo en la escritura parece reflejarse o provenir de una indirecta imagen. También en este caso, aunque las armonías puedan ir desde el rojo y el verde puros y no tarden en matizarse con ocres y grises, sus atmósferas imponen sobriedad tonal. Dibujos acentuados o tamizados por el atento fulgor de las líneas y las sombras. Se divide rítmicamente en *Cuerpo en falta* (cuatro textos), *El desafío* (seis textos), *La claridad* (11 textos), *El mundo* (15) y *El camino* (5). En la elegante y aguda presentación de Gisela Cappellin, se nos anuncia que “la energía de sus líneas y la sutil caricia del color” nos invitan a esa pausa que significa leerlo, puesto que el libro posee carácter de espejo, refugio, revelación. El libro surge desde lo enigmático: desde donde el cuerpo está en ausencia (en falta): es cuerpo sin cuerpo en cuerpo, en un estado intermedio de vida y muerte, quizá ya convertido en pulsación celeste, disuelto en espacio y tiempo. Pasa entonces a ser “espejo”, bañado de centro, porque conjuga “la naturaleza de todas las cosas”. Espejo que no podemos alcanzar; por eso leemos *Ser en cuerpo* como revelación: no solo de esos altos designios que vislumbraba Saint-John Perse, sino en tanto confesión, proximidad fugaz, centro duradero: cuerpo de lo inmediato, de lo inminente; de aquello que se percibe a través de grandes trazos o de minuciosas percepciones. Así nos corresponde, desde la amplitud, captar un asomo al instante (azaroso e impredecible instante), al presente, al movimiento, al gesto (afinan posturas, gestos), al sentido indetenible (limpias toda huella pasada). Y entonces el cuerpo constituye “acumuladores de sucesos y momentos, resonancias de lo que insiste en seguir viviendo”. Y con las minuciosas percepciones, nos ajustamos a las “candelitas coloridas asidas a nuestra piel” o te descubres recorriendo el cuerpo en su interior, porque el tiempo entonces se detiene en prudente sosiego. Podríamos concebir este libro como un prolongado y doloroso ejercicio de canto, evocación y homenaje a un cuerpo ausente (en falta), pero su tímida audacia textual lo imanta hacia significaciones múltiples. El primero de los cuales es, sin duda, la danzarina, cuya entonación conduce. Para ella, su centro, desde luego, es el cuerpo en su riqueza semántica, que como es equivalente a ser, sostiene o atraviesa cualquier significado. Así la tierra (minuciosa y detallista. multiforme) no so-



HERCILIA LÓPEZ / AUTORRETRATO

lo acuna los orígenes, sino que lanza y recibe el movimiento. En su más íntima expresión, puede convertirse en barro y sustituir los rostros, la individualidad (“penetrar en la tierra es doloroso / Oler a tierra, embarrarme en ella, dejarla entrar en mí”); en su circulación sideral rueda con los demás planetas, atrae esferas y vacíos (“el infinito accesible a mi memoria”), refleja el cuerpo danzante. Y en esta colocación de lo terreno y el movimiento, la voz, que participa de ambos, revela la posición que adquiere el lenguaje de Hercilia López al ser emitido: su énfasis está en el lanzamiento, en el arranque, como si el sonido también fuese parte de la materia (tierra, voz): las frases de sus textos saltan como si nunca fueran a encontrar final o como si cuando este aparece, ya las sílabas hubiesen descargado su intensidad (“todo por hacer; todo por dejar / la realidad en todo su esplendor golpea sacude”). Vamos a destacar algunos tópicos a los cuales Hercilia dedica textos específicos. Por ejemplo, en “*Bon voyage*”, de final exaltado y clara adhesión al *bateau ivre*, en el que el cuerpo, transfigurado en “cometa de seda colorido”, también puede ser un navío, que bajo el brillo de la luna “cruza islas furtivas”, océanos, el cosmos en un juego-danza, hasta dejarse ir y desaparecer. En “Escribir bailando”, la danza aparece de manera directa y, a la inversa, “construye en nuestros cuerpos un poema”. Texto de gran hondura conceptual, concluye en que “la danza en la poesía desnuda la existencia / en la verdad de su belleza”. Porque la voz, al escribir o al bailar, denota las candelitas que, en la piel humana, la materializan. Y a este tenor (la voz, lo conceptual) pertenece “Los cuentos”, cuyo título es ambiguo y juguetón. Desde luego que refiere a la escritura, porque está escrito; pero en el hecho de narrar (anécdotas, conversaciones) se trasluce lo oral. Y por eso seguimos a la autora en un despliegue de verdades e ironías: *Jugar con las obsesiones, dejarlas ser por ratos. No nos gustan mucho, lo sabemos.* (...) *Nada de conclusiones. Son secretas. Los cuentos bien contados dicen otra cosa, aparece la frescura, provoca el desenfado. Ayer se hace presente contando cuentos y eso [ilusiona.* (...) *Reírse mucho contando y oyendo cuentos.* En este tránsito, el texto “Las palabras” toca una simbiosis excitante: las palabras en apariencia no son el cuerpo, pero el cuerpo sin ellas “se percibe vacío”. Quizá a las palabras, hechura de los seres, estos no les placen. Y sin embargo, el cuerpo advierte “una extraña carencia de palabras propias”. Y en esa obsesiva búsqueda, este libro es una posible respuesta.



EDUARDO POZO / HERCILIA LÓPEZ

lectiva y personal, ese héroe poseído de sí mismo y de limitado criterio, profana los ámbitos privados de cada cuerpo para consumirlo en sus defensas, reprimirlo en sus acciones e inhibirlo en sus movimientos. Es un héroe que se complace con el desgaste y deterioro de los cuerpos. Adquiere su fuerza y encuentra su alegría creando enfermedades y sembrando miseria: su arraigo en el poder se sostiene en ellas”, Revista *El Puente*, septiembre, 2003). En otros de sus ensayos, la autora se ha ocupado de Samuel Beckett (1990), Martha Graham (revista *La danza*), Pak Prapto (*El Globo*, 1997), Jean Rhys (Revista *Imagen*) y para la *Revista Puntal* (2004) dejó su hermosa interpretación de nuestro Parque del Este. Vislumbremos ahora dentro de *Ser en cuerpo* las apariciones de esa deslumbrante unidad que es el cuerpo en movimiento, dentro y fuera de sí mismo y en las palabras. Un término y sus variantes imantan casi todo aquí: giro, girar. En la escritura de Hercilia mucho se mueve: imágenes, evocaciones, prospecciones adquieren su espesor; curiosamente, porque pasan, están saliendo de algún punto o dirigiéndose a otro. Nos envuelven con su motricidad, con su aliento y debemos seguirlas para captar su sentido: tarea compensatoria, ya que podemos detener ese girar, pero también apta para la suma o la resta de lo que somos: al tocarnos ellas sustituyen nuestro ser (o lo afirman) y su revelación consuela o condena. Son los instantes en que los cuerpos “afinan posturas, gestos / se esparcen se preparan”; ya que son “acumuladores de sucesos y momentos” y guardan “resonancias de lo que insiste en seguir viviendo”; en el gesto. Todo ello ajeno a los automatismos: “Meditas mientras tu cuerpo se mueve libre. Te dejas ser en él”. Porque según algunos sabios, cada acto nuestro se corresponde con la danza de las galaxias; o dicho de otra manera: “el cuerpo de la tierra nos imagina y se expresa en nuestras visiones y esperanzas”. El íntimo gesto del cuerpo refracta el lenguaje de la tierra, de lo sideral. Como anota la artista: “No sabe del saber: su tiempo es efímero, no permite la especulación del discurso. Cuando comienza a explicarse se termina”. (Revista *Imagen*, 1985). Nadie mejor que la propia danzarina para interpretar el suceso: *Me envuelve una imagen. Siento en mi piel sus movimientos. Sus destellos despiden mensajes nítidos.* (...) *Entregada a mis nuevas visiones me arriesgo a encontrarme a solas con ellas.* (...) *Me gana la urgencia de ordenarlas y entenderlas. Pretendo convertirlas en un lenguaje posible para mí comprensible para otros.* No olvidemos que en su libro *Viene del cuerpo*, escrito en el 2002 y publicado en 2023, Hercilia López ofrece su testimonio, que sirve como “consulta y reflexión en el presente y hacia el futuro de la danza”. Y en verdad se trata de una aproximación estética, filosófica y médica al cuerpo en movimiento; capaz de inquietar o resolver cuestiones para el lector común o el bailarín. Bien vale señalar su contenido, sus partes: La danza (*Viene del cuerpo*: la palabra que escribe la danza; De la naturaleza de la danza; De las vinculaciones entre danza y poesía); Los bailarines (“Del oficio de bailar”, “De los cambios de paradigma”, “El encuentro Oriente-Occidente”); El cuerpo que baila (“De la conciencia del cuerpo y el movimiento”, “De las técnicas corporales aplicadas a la danza”). Allí se nos dice: “Desde Contradanza pude asimilar los excepcionales aportes artísticos, técnicos y terapéuticos surgidos en las distintas tradiciones y los variados contextos culturales a través de los tiempos de nuestra historia (...). Y también: (...) esa intuición e inteligencia que viene del cuerpo, entendiendo como cuerpo toda la persona, incluyendo su conciencia, su imaginación, el sentido de su vivir y su fuerza espiritual”.

(Continúa en la página 7)

POESÍA >> SER EN CUERPO, DE HERCILIA LÓPEZ Y EDUARDO POZO

Hercilia y Eduardo

“Los personajes de Eduardo, en cambio, sí que gritan su verdad. Gritan de amor y de odio, placer y sufrimiento, vida y muerte. Es el grito desgarrado del hombre ante la complejidad de la existencia”

ALIDHA ÁVILA

Hablar sobre Hercilia y Eduardo, dos personas a las que he querido y querré toda mi vida con un amor muy especial, pudiera parecer sencillo a primera vista, dado el grado de conocimiento que se supone tengo de ellos. Pero, por paradójico que parezca, es precisamente por conocerlos tan bien que la tarea me resulta un tanto exigente.

Que son un par de fuera de serie, lo sabemos todos. Cada uno en su ámbito, ella, en la danza y la escritura; él, en la política y el dibujo, nos han ofrecido una mirada original y profunda.

Hercilia, no solo inventó otra manera de mover el cuerpo en el espacio. Su grupo, Contradanza marcó un hito dentro de las artes escénicas, con coreografías impensables que la han hecho merecedora de los más importantes reconocimientos nacionales e internacionales

Apropiándose de su cuerpo, como fuente y alma de su trabajo creativo, Hercilia nos brinda un lenguaje estético que solo a ella pertenece, creando un discurso nuevo y único, apoyado en lo teatral, capaz de romper los convencionalismos estéticos. Pero, como si esto fuera poco, Hercilia es además una investigadora incansable de técnicas corporales y somáticas aplicadas a la salud integral y a la organización del movimiento. Todo lo cual, creo, también lo sabíamos.

Lo que sí es una novedad para mí y no sé si para ustedes, es su obra poética, en la que, como no podía ser de otra manera, indaga en su cuerpo, ese territorio que ella ha asumido como el poema que nunca dejamos de escribir y del que conoce hasta sus más íntimos secretos, para brindarnos una visión inédita de esa materia que somos, de sus verdades ocultas, su grandeza y su miseria, su erotismo sin límites, su realidad real e imaginaria. Después de leer sus hermosos y sabios poemas, ya no somos los mismos, nues-

tro cuerpo se nos ha hecho presente, nos pertenece y le pertenecemos y ya no podemos vivir sin atender a su reclamo.

Respecto a Eduardo, alguien particularmente especial en mi vida, confieso que cuando miré sus dibujos por primera vez, allá por los años noventa del siglo veinte, lo primero que vino a mi mente fue Münch y su *grito*, pero, a medida que los fui descubriendo, comprendí que en realidad estaban en las antípodas del famoso cuadro: el grito del noruego no proviene del personaje del puente sino de la naturaleza estremecida por los avatares del hombre, quien, ante su estruendo, no puede sino tapar sus oídos para no enloquecer.

Los personajes de Eduardo, en cambio, sí que gritan su verdad. Gritan de amor y de odio, placer y sufrimiento, vida y muerte. Es el grito desgarrado del hombre ante la complejidad de la existencia.

Echo de menos no disponer de los ingenios necesarios para analizar con propiedad la calidad estética de sus dibujos –no soy crítica de arte–, pero, en mi muy modesta opinión, la rotundidad de su belleza da cuenta de un alma exquisita, que no teme sumergirse en los complejos secretos de la aventura de vivir. Y como Eduardo era sobre todo un artista, todo lo que tocaba lo convertía en arte, tal como hizo con la política. Lo conozco a otro político, y mira que he conocido a algunos a lo largo de mi vida, que supiera llevar con tanta verdad y equilibrio su compromiso político y supiera ejercer su liderazgo con tal sentido de la justicia y la democracia. Los años que trabajé junto a él en el área de cultura del MAS supusieron para mí un aprendizaje vital, que cambió para siempre mi manera de ver el mundo. Con Eduardo aprendí a reconocer la importancia del otro, ese otro que no soy yo, pero que vale tanto como yo misma. Antes de esa experiencia yo me consideraba simplemente una persona de izquierda, así, a secas, pero él me en-



HERCILIA LÓPEZ Y EDUARDO POZO / ©MIGUEL GRACIA

señó algo más importante y de mucha más trascendencia, me enseñó lo que significa ser demócrata, de verdad verdad.

Y cómo, se preguntarán ustedes, ¿creía mi entrañable e inolvidable amigo que se podía alcanzar a carta cabal la condición de demócrata? Con principios tan sencillos y a la vez tan difíciles de encontrar en el quehacer político real, como el respeto al adversario político, reconocer el valor de la negociación en la superación de

conflictos, admitir que no siempre la razón está de nuestra parte, defender el derecho de todos a decir lo que piensan y comprometerse, tal como lo hizo Eduardo, a vivir conforme a esos principios fundamentales, sin los cuales la democracia no puede existir. Nada más y nada menos.

Bienvenido sea pues este libro extraordinario y único que hoy bautizamos, resultado de la unión imperecedera de dos seres humanos extraordinarios y únicos. ☺

Hercilia López: danza y escritura

(Viene de la página 6)

3. Contradanza, los encuentros y los festivales

Debo al infatigable Percy A. Scholes (1877-1958) y a su *The Oxford Companion to Music* (1938), que se convertiría en el *Diccionario Oxford de Música* (1964), los detalles sobre la *country-dance* o *contradance* o contradanza. Estoy consultando la edición de 1984. Y allí, aparte de confirmar el origen inglés de esa danza, señala la práctica de los bailarines de estar unos contra otros, en vez de la habitual formación en ronda. Indica el paso de esta a Francia, a fines del siglo XVII, y luego a Alemania como baile francés. Rousseau anotará en su *Diccionario* (1767) que su melodía “Debe tener un ritmo marcado, ser alegre y simple”.

Muy lejos de esas auras cortesanías, la noción de contradanza es modulada así por Alejo Carpentier en *La música en Cuba* (1946): contrapone el baile aristocrático del minué en La Habana a la aparición marginal de la contradanza. “El hecho es de capital importancia para la historia de la música cubana, ya que la contradanza francesa fue adoptada con sorprendente rapidez, permaneciendo en la isla, y transformándose en una contradanza cubana, cultivada por todos los compositores criollos del siglo XIX, que pasó a ser, incluso, el primer género de la música de la isla capaz de soportar triunfalmente la prueba de la exportación. Sus derivaciones originaron toda una familia de tipos aún vigentes. De la contradanza en 6 por 8 –considerablemente cubanizada– nacieron los géneros que hoy se llaman la clave, la criolla y la guajira. De la contradanza de 2 por 4, nacieron la danza, la habanera y el danzón, con sus consecuentes más o menos híbridos”.

Como hemos dicho en otro lugar, híbrido o no, también de allí deriva rítmicamente el bolero, que habría de adquirir relevancia sobre muchos de aquellos sonos.

En 1973, Hercilia López funda y dirige el Grupo Contradanza. Fiel al origen de la palabra, el grupo ha mantenido vital contacto con las tradiciones y el paisaje venezolano, con culturas universales y con lo novedoso del arte y la ciencia contemporáneos. Las participaciones del grupo como invitado, en eventos mundiales es impresionante: India, Estados Unidos, México, Perú,

Ecuador, Francia, Italia, Brasil, Java, etc.

Pionero en la experimentación para hallar sólidas propuestas al bailarín y en el estudio y la práctica del cuerpo como instrumento y soporte, el método de Hercilia López ha hecho de Contradanza un referente excepcional. Saber lo nos permite intuir que la danza es, a la vez, un vestigio y una madurez. La transformación diagenética de la roca, bien puede ser una metáfora próxima a este proceso. En el instante del movimiento, paradójicamente el danzarín está inmóvil, firme: durante fracciones de segundo mantiene el cuerpo en un estado, situación que se prolongará de inmediato en otro movimiento. Ha alterado el aire, el espacio, para ser él mismo: pero este “mismo” al serlo ya está cambiando. Lo que se transfigura posee peso, volumen, realidad espacial que, manteniéndose, pasa de inmediato a otra forma: el danzarín es un giro, un lugar que se desplaza. Para quien lo contempla –y seguramente para quien danza– todo ocurre en el espacio inmediato. Como máximo, puede creerse que, junto a la música o el silencio acompañante, todo ha sido cosa de momento. El tiempo es un sí, una duración agotable por el gesto. En cambio, bastará interrogarse (o presentir) cuándo esos dedos –de los pies, de las manos– se abrieron y cerraron como en este instante, para que un vértigo temporal nos someta: estos dedos están en otro tiempo (el actual y el otro): se mueven en los milenios anteriores o trazan señales desde el futuro. La danza, si así pudiera concebirse, ocurre entre vibraciones geológicas: ella misma es un estrato móvil que desplaza aire, sensaciones, visiones.

El alma que danza carece de historia (aunque una anécdota la sacuda) y es toda la historia: cuerpo sin identidad que mueve el mundo al moverse.

A partir de 1991, Hercilia López y Contradanza, organizan y producen el Encuentro Internacional de Creadores de Contradanza. Del cual se realizaron seis encuentros. Cumplidos los mismos en la Gran Sabana (1991, 1992), en el Campamento Ecológico Navajivan (1993, 1994, 1995), Yaracuy, y en el Campamento La Llanada, Portuguesa, (1998), ponían en contacto a los artistas venezolanos con figuras y estudiosos internacionales de la danza, el arte dramático, la plástica, la poesía, la música, la fotografía, el cine. Cada



DIBUJO DE EDUARDO POZO / ARCHIVO FAMILIAR

encuentro ofrecía talleres y presentaciones públicas en Maracaibo, Valencia, Mérida, Punto Fijo, Caracas. Con la participación de artistas de gran renombre, venidos de Togo, Francia, India, Estados Unidos, Argentina, España, Dinamarca, México, Ecuador, Japón. El libro *Cinco Encuentros Internacionales de Creadores*, publicado en inglés y español, recoge imágenes, documentos, fotos, dibujos y textos vivenciales y teóricos sobre esas experiencias. Se trata de una síntesis visual y escrita sobre las irradiaciones de la danza. Destacan las realizaciones de artistas como David Zambrano, Melanie Favennec, Flora Théfaine, María Egea, Consuelo Méndez, Maureen Fleming, Marianela Boán, Susana Reyes y de ese dibujante, a quien debemos un doble de la danza, que es Eduardo Pozo.

Allí aparecen consideraciones de gran lucidez sobre cada evento y reflexiones, iluminaciones, anotaciones pedagógicas y terapéuticas; además de revelar claras o enigmáticas, indirectas, vinculaciones entre el paisaje, los estados del tiempo, las poblaciones próximas y la psique de los asistentes. Documentos de permanente interés firmados por David Suárez, Víctor Fuenmayor (de notable hondura conceptual, dice Fuenmayor: “El texto pasará siempre a un lado de la experiencia del cuerpo; pero necesitamos un espacio para la memoria, y mi deseo, inseparable de aquello que ha vivido acoge entre las letras lo que se acerca en el espacio memorable (...). El espacio exterior es un espacio-soporte, y toda obra creativa supone un cierre estético o formal. Los límites del arte son creados para la trascendencia”. Sonia Sanoja (dice Sanoja: “Estamos rodea-

dos de cuerpos, de volúmenes artificiales o naturales. De cuerpos estáticos o en movimiento”.

...
Todo eso guarda coherencia no solo con la actividad individual y grupal desarrollada por Hercilia López, sino también con los centros de su poesía. Esta, sin duda, posee un sello personal, cosa tonta de decir, porque cada escritor lo tiene. Pero tratándose de Hercilia, basta apreciar el panorama de cuanto se publica en la actualidad como poesía –y especialmente aquello sobre redes tele comunicacionales (neocostumbrismo), audacias eróticas y conductuales, confesiones fisiológicas, etc.– para notar la diferencia. Claro que en *Ser en cuerpo* aparecen destellos de la vida diaria, del amor y la ausencia, de conflictos sociales, pero todo surge con una mezcla de espontaneidad e ironía, con apropiaciones del mundo y de lo íntimo, y si la navegación por tales parajes parece llevarnos al toque narcisístico, el giro del texto, en Hercilia, lo conduce hacia refracciones impersonales, sabias, donde el cuerpo (los cuerpos: materia y alma) se expone. Poesía de un todo (lo inmediato, el movimiento, la luminosidad y el dolor) que, por eso mismo, recorre el mundo. Sea una ojeada a la ciudad, sea la entrega al barro y a los pueblos remotos; al elogio a la selva y la ansiedad por el cosmos, los textos hacen fulgurar el sitio aludido y se apropian de él, como una extensión del ser. Poesía contra las metafísicas: Dios, la eternidad, la esencia.

No quiero que estas notas adquieran similitud con una sonata, por lo que –para terminar– el poema “Ver pasar el mundo”, confirma estas intuiciones. Allí alguien nos habla de gente lejana y aislada que vive “sin entender mucho, a lo mejor nada”, pero que

*En el día ven pasar el mundo
descubren alfombras persas
sedas chinas, batiks javaneses
cofias turcas, collares mongoleses
papiros orientales, cintas togolesas.
Se bañan en aguas sagradas (...)
Se trepan en los cielos de Borobudur.
Cantan en filipino y guarao
leen Ibn Arabí (...)*

*Dan giros de alegría y gritos de placer en el
[pantanal
Consienten a los dioses siempre.*

¿No somos, en las ciudades y ante otros inadvertidos tesoros, como ellos? ¿Leyendo a Ibn Arabí, a Rimbaud, –según hace Hercilia–, a John Ashbery: pero sin dioses? ☹

PUBLICACIÓN >> EXILIOS, DE ISABEL TERESA GARCÍA

El texto que sigue y los poemas que la acompañan pertenecen al libro *Exilios* (El Taller Blanco Ediciones, 2025), de Isabel Teresa García, poeta, traductora y profesora de idiomas radicada en Suiza

MARÍA ANTONIETA FLORES

Cuando leí el poema “Afterparty” que cierra este libro de Isabel Teresa García, imaginé un lugar amplio con la calidez de la madera y el otoño, una mesa con copas vacías o con restos de un vino tinto profundo y los platos con señales de una comida opípara. Sentí el vacío que dejó el ruido de las conversaciones, de la música y el silencio adentrándose en cada rincón. La desolación después del bullicio. Cierta melancolía por la pérdida de un mundo de celebración e ilusión, un tanto frío, un tanto sensible. La fiesta es la pausa, el desborde, la abundancia. Después hay que restaurar rutina, orden, regresar a lo cerrado. La vida extrovertida ha dejado sus huellas y sus sensaciones, intensas algunas. Y viene el movimiento de la introversión: se elabora lo vivenciado y si es asunto de la poesía, empieza el trabajo con la palabra y la imagen.

Cuando acaba la fiesta, comienza el poema.

La elaboración del mundo poético que aquí condensa García, no solo revela un trato riguroso: la selección exacta de cada palabra, de cada imagen, la combinatoria de elementos que manifiestan el misterio del poema. No funciona aquí ni una voluntad intelectual ni una surrealista en la combinación de las imágenes, son versos que retornan de otras dimensiones no visibles, no lúdicas. Subyace en la atmósfera lírica rastros bien asimilados del romanticismo alemán e inglés, tal vez una transpiración prerrafaelista en roce con lo nocturno. La seducción poética solo ocurre en el presentimiento que despierta en el lector unos versos como estos:

*absorto en tu luz recoges huesos
para el sonajero sonámbulo
de un recuerdo.*

A este trato con el poema se suma un intenso diálogo con la naturaleza, cuyas imágenes más preciadas guarda en su muy particular álbum interior (estoy pensando aquí en Emily Dickinson y su herbario) para luego nutrir estos poemas impregnados de una atmósfera nocturna que batalla con la luz del amanecer. Esta tensión que conduce, a veces, a la contradicción, dota a su discurso del enigma de lo inacabado y de un presentimiento oscuro, gótico, que gravita en todo el poemario.

*Si yo soy la mujer oscura
¿por qué has atado tus líneas
a mis pasos?*

Entre el “animal encerrado” y la “voz clandestina” –un término revelador de la situación de las escritoras por siglos– emerge la mujer sombría. Su ser femenino se expande en su mirada y en los temas íntimos que la ocupan, en su desamparo y en su fortaleza. Atravesada por una herida, una quebradura, la fragilidad define el diálogo con el otro marcado por la imposibilidad de la fusión y la restitución de una completitud que se ha perdido en la caída –y no me refiero a una caída personal sino a la que ha marcado la expulsión del Paraíso.

*Como si este cielo limpio
nos hubiera arrojado.*

Esta vivencia ocurre en el paisaje de una ciudad nocturna, en el perfil trazado con amapolas y mirlos: la noche es un estado del alma, mientras se habita una estación perpetua –la melancolía– y se vivencia la insatisfacción que surge de la sensación de lo perdido, de estar exiliada, arrojada del Paraíso.

*Soy la sombra
de un sueño tardío.*

Y, entonces, ese estar afuera, la extranjería, el final de la fiesta –otra forma de estar al margen–, explica el pleno sentido del título, *Exilios*. Es un asunto que revela la no pertenencia. Estar y no estar: de nuevo la contradicción y la tensión existencial.

Después de la fiesta



ISABEL TERESA GARCÍA / AUTORRETRATO

Si bien en esta época, el término se ha desconfigurado e, incluso, banalizado al aceptar una cantidad de significados que las dinámicas migratorias y sociales de este siglo han impuesto, la esencia de ser expulsado del lugar al que se pertenece se insinúa de muchas formas a lo largo de los poemas. Tres ejes sostienen esta visión: el yo como filtro de lo vivido, la presencia de un objeto amado siempre inalcanzable como totalidad y, por lo tanto, siempre en conflicto, y el mundo exterior, sea la ciudad, la habitación o el paisaje natural, teñidos de emociones y sentimientos. Y sobre ellos gravita la fuerza de las corrientes aéreas porque...

Los vientos son maestros del exilio.

Siempre en movimiento, marcan el rumbo a los exiliados de las tierras. Trazan rutas, variaciones, cambios de ánimo, de aromas, de vida.

Libro sobre la pérdida sin buscar recuperar lo perdido. El suspenso de las certezas abre el lugar del enigma. Inasible el sentido total del poema, las emociones se deslizan en lo nocturno en busca de la luz, de la palabra. La aurora, ese caro instante que precede al amanecer y que tan vinculado está al amor cortés y al género de la alborada, cierra el círculo.

*la luz se hacía en nuestros ojos
a fuerza de mirar
la noche*

Vuelvo a leer “Afterparty” y allí vuelven a anunciarse los poemas que vendrán.

La poeta ha alcanzado la aurora.

*Era aurora
en las orillas de los cuerpos
en la intemperie de mis palabras.*

Poemas de *Exilios*

Exilio

Otra cicatriz
en el cielo
en los párpados.

El día ha sido suspendido.

¿Qué temple nos engendró
desde el silencio?

No era esta la tregua
que clamábamos.

No era esta la tierra
que debía darme origen.

De todo consuelo
exhausta

toco tu cuerpo
y miro el agua
lavar la ceniza.

Rito de primavera

Nunca vi llorar a mi padre
salvo una vez
mientras nombraba a sus muertos
y otra
cuando me marché de casa.

Ahora me cruza el rostro
un gesto de hambre
un perfume inmemorial
me tiene en vilo.

Solo estas magnolias desprendidas
pueden dar fe
padre
de mí
y de las veces
que me he enjugado tu llanto.

Siroco

Un desierto improvisado
nos ha calado el sueño

jadea espeso
con sus lenguas lasas.

Bocanadas de polvo:

una plegaria estridente
a través de la bruma
busca quebrar el cielo.

Mistral

Ahora que hemos sido absueltos
podemos nombrar el mundo
a nuestro antojo:

las bocas azules
y las orillas gráciles.

Cedamos a nuestros ardides:

una gaviota fragua
un remanso en la brisa.

Si yo soy la mujer oscura

¿por qué has atado tus líneas
a mis pasos?

Lebeche

Si tuvieras una tarde
de gracia para mí
oídos para mí
te hablaría
del viento de poniente
que arrastra el temporal

como un gran vientre invisible
alumbrando horas inhóspitas

y tal vez podrías sentir
su golpe
que limpia
erosiona los ojos
y me perfila
andante
siempre andante por la
tierra aún sedienta.

Pietra serena

Dices que no somos
de ningún lado
que en mí has presentido
el pilar imposible

la ternura.

Me tocas
y descubrimos el abismo.

La noche sobre la piel:

esperas escuchar las campanas
que anuncien la salvación
y la ruina.

Fe

No dejaré de conjurarte:
en el cielo de mi vientre
tengo una luna oscura
el revés de tus manos.

Y no quebraré el duelo:
tus sílabas han germinado
mi voz clandestina.

Es imposible habitarte:
yo soy la otra mejilla
este nombre de ningún lado
la puerta entreabierta
por la que no te veré pasar.

Afterparty

a carcajadas
se habían marchado
dejando los paraguas
y las horas en suspenso

a pesar del diluvio

con el cuerpo zurcido de adioses
comenzamos a nombrar lo invisible

relatábamos el mundo

la luz se hacía en nuestros ojos
a fuerza de mirar
la noche

PUBLICACIÓN >> EL ALUMNO DE LA VENTANA, DE RUBÉN DARÍO CARRERO

Fondo de vida

Rubén Darío Carrero es abogado, investigador y profesor universitario, cronista y poeta. *El alumno de la ventana* (Dcir Ediciones, Caracas, 2025) es su tercer libro de poesía publicado

NÉSTOR MENDOZA

Quien ha conocido a Rubén Darío Carrero y ha leído sus tres libros publicados, corrobora que tanto su poesía como su “vida” tienen lazos evidentes. Leerlo significa conocerlo. Y al conocerlo, ya lo hemos leído en parte. Se me disculpará este binomio no del todo necesario (vida-obra y obra-vida), pero me importa citarlo si queremos hacer parte de su universo textual y vital, de su *vivencia estética*. Aquí me compete detenerme en su libro más reciente, *El alumno de la ventana*, que se une al catálogo de poesía venezolana que Dcir Ediciones ha ido consolidando en sus 10 años de trayectoria. Hablar de Rubén Darío es hablar de su apartamento, lo que ocurre en ese espacio en el que ha vivido siempre, y cómo allí se ha consolidado su oficio lector y como escritor. *El alumno de la ventana* es un elogio a la individualidad que se desenvuelve en el interior de un inmueble. La voz poética habla desde adentro de ese inmueble, desde aquí analiza su realidad y la ventana cumple su función de conexión con lo exterior y también como válvula de escape: “La fe de apartamento mueve muebles / clavos, libros, cables, cuadros, pantalla. Comprar / carne los viernes, esa es toda mi moral”. El poeta mira pero parece que ese mirar –esa ventana– es una excusa para volver a sus cavilaciones internas. Allí encontramos una forma de *representación simbólico-verbal*, como lo ha llamado el controvertido investigador alemán Robert Petsch, quien expresaba que “...en la vida humana el poeta busca un todo cuyas partes guarden relación entre sí, todo lo que pertenece a aquel intrincado fondo de vida que pugna por encontrar, en cierto modo, su representación simbólico-verbal”. Lo que, en otras palabras, se trataría de un punto de partida de aquellos “objetos espirituales” que son llevados a la “esfera poética”. Dice Petsch: “Puede ocurrir que la ‘vivencia’ (...) conserve mucho de su color propio sensorial y de sus propios efectos sensoriales, que nos recuerde todavía mucho de los valores sentimentales y las valoraciones del mundo real; pero todo esto aparecerá como visto a través de un velo y puesto al servicio de una ‘forma’ estructurada de un modo completamente distinto, con repercusiones humanas

mucho más profundas”. Detenerse en un poema de *El alumno de la ventana* es detenerse en un cabo de vida. Puedo citar unas líneas con arbitrariedad y allí habrá vida. Y no es que la vida de Rubén Darío Carrero, por ser vida, automáticamente puede obtener un podio o un privilegio lingüístico. Tiene vida porque el autor ha trasladado ese movimiento vivo de su día a día al poema: “Lo demás, eso que llaman ‘vida’/ solo es un ritmo (vocales, sílabas)”. El problema de este libro, si cabe la palabra *problema*, es que hace que pensemos en los pormenores de una vida que se ha vivido y leído; es decir, que leemos este libro con el prejuicio de pensar que estos poemas se vivieron y se vuelven a vivir mientras leemos. Al leer *El alumno de la ventana* encuentro una tipología del hombre, del padre y del poeta. Un tipo de ser, en un sentido primario: que busca un lugar y un sentido en el poema. Esa búsqueda, desde luego, también es una pregunta: ¿quién soy en el poema? O más bien, quién es Rubén Darío en el poema. Porque sin duda el autor sigue siendo él en el poema, independientemente de las intenciones de la voz lírica. Sin caer en un biografía explícito, se perciben las grietas de lo que se vive, el pensamiento que se genera en un encierro voluntario. No es una biografía versificada, aunque parezca: “Busca el encierro, tu único pasado, / tu único destino, tu única riqueza / y espera la respuesta del alumno”. También es posible hablar de la construcción de una “visión del mundo”, o un poco más allá, si tensamos la cuerda, de una “visión poética del mundo”. Esta visión tiene un punto claro de partida: el crecimiento de una obra y el de una personalidad y cómo estos crecimientos se entrelazan, pues parecieran ser la misma cosa, o al menos parecen tener un origen común. Tener una visión del mundo es siempre una visión unipersonal. El mundo que ve Rubén Darío es su mundo, un mundo que no es propiedad exclusiva de la creación literaria, sino que es propio de aquellos que toman conciencia de su propia forma de mirar. Y de nuevo otra clave del libro: la conciencia de su escritura, la conciencia de que se “es” en un lugar y en un tiempo, el tiempo de lo cotidiano y el tiempo de los libros que se leen, se citan y se recuerdan: “No puede ser que el día sea esto, / un poco de todo, luz, separación / parpadeos, orden, peces, libros, / Hobbes, Kant y Maquiavelo / expulsados del fastidio”. Esta autorreferencialidad se torna más explícita con la aparición de “Rubén”, así señalado en el poema “Bueno para nada”, como una voz más, que sale del anonimato ficticio y recreativo del yo poético, a la alusión directa. Es y no es Rubén. Es y no es una aparición autobiográfica que sale de ese clóset simbólico, para decirnos más de sí mismo y de su entorno. Si en *El alumno de la ventana* vemos un tipo de humor, es un humor orgánico –propio del autor– que se ha trasladado al poema. Y este humor es cotidiano además de intelectual: “El mal tiene sentido del humor y estilo literario, / pero la realidad coincide con la realidad”. La literatura,



RUBÉN DARÍO CARRERO / ARCHIVO



para Rubén Darío, es una realidad. Es más que el interés de saber o de ser escritor o ser poeta. No es un elogio para Rubén, porque si todo es literatura, es decir, si construimos una realidad con base en los libros, podemos tratar a todas las personas como lectores, como si esto fuera posible, como si todos fuesen lectores o como si todos supiesen quién es Proust, Joyce y Virginia Woolf. La realidad de Rubén es literaria no solo por sus libros publicados o por las frases que es capaz de recordar. Su percepción es literaria porque toma un

espesor en su expresividad oral y en su forma de contar cualquier cosa. Sea en un club de lectura, en una sala de conferencias, o en un bar, un restaurant o un café. Si prestamos más atención al oído, nos percataremos de las intenciones sonoras de *El alumno de la ventana*. El verso libre va con una cadencia que es al mismo tiempo hablada y premeditadamente musical. Hay una frecuencia que quizás provenga de las propiedades de la prosa que se lee con atención, del ritmo que se extrae de un género narrativo y se ubica en alguna parte del poema. Es el resultado de una labor de reescritura, o que, en algún momento, algunos de los poemas tuvo una vida previa en prosa; es decir, que pasó de un discurso en prosa al discurso de la línea del verso. Por eso la forma de avanzar, el punto y seguido, la coma, el oído en la sintaxis, la continuidad del sentido de un verso a otro y las interrupciones para reforzar una idea, un trazo, un pensamiento, una acción o emoción: “Es como si fuese toda la poesía / y la realidad en un papel, / y en él una fecha, un nombre, / la ciencia, el diagnóstico fulminante / como si fuesen versos, un sonido final, / seco, crudo”. Una fuerza física absorbe todo hacia un centro, un punto imantado que no es otra cosa que una habitación. Hemos hablado del apartamento, pero el “alumno” (Rubén o la voz poética, da igual) mira por una ventana que está precisamente en su habitación, la habitación de soltero, la del poeta que antes fue niño y adolescente lector, luego abogado y adulto que sigue leyendo en un estado civil que ha cambiado pero que sigue siendo el mismo en su esencia: “Deja de llover, se siente, pesa / esta ciudad de una sola habitación”. Una frase queda: “Recordar con belleza”. Es lo que Rubén Darío propone: una estética de la mirada, aunque lo que se mire sea la negligencia o el amor: ☹

Poemas de *El alumno de la ventana*

Las cosas

La realidad puede mover montañas,
es lo que dicen las ventanas, esta mañana
con un fresco aire a tierra mojada.
Solo las cosas son sabias,
la mesita de noche, los portarretratos,
los cuadros de la sala y las fotos de la playa;
las manchas de café
presocráticas, pitagóricas, cínicas
son reliquias del tiempo presente
olvidadas;
el pomo de la puerta me lleva de la mano
a la sala comedor
y se abre la gran escena del ser.
Es mentira que las cosas están muertas.
El estoicismo de las paredes recién pintadas
canta el canto del sermón de la montaña.
El plato sirve al hombre,
el pan se parte solo, la silla nunca olvida,
[la mesa nunca habla,
los cuchillos son hermanos,
el salero guarda secretos, la vida viene de las
[cosas,
de la breve invasión del espejo
y de los libros, que siempre están dormidos.
Las cucharas perfectas e imperfectas,
el sol pagano y asustado sobre la cama
y las sombras de las tazas rezan
como una mujer amada
mientras sirvo el café, otra vez, y sonrío
sobre el pesimismo de la azúcar derramada.
Sorbo de café caliente tendido en el sofá
con el peso de mi cuerpo.

La sala todavía está cansada.
El techo, ayer, hablaba con la lámpara
iluminando el silencio de los muebles
y el círculo seco de vino, todavía ahí,
debajo de la botella. Esa mañana
un portarretrato sin fotografía me dijo
ya vas a ver que sí y todo será como antes.
Las cosas saben que las miradas piensan.
Las cosas saben que mi soledad es una fiesta.

El pensamiento

Si veo lo que pienso
vuelvo a la oscuridad,
al error; a la curiosidad,
al sabor; a la duda del vientre.
Rápida es la mirada
porque la mirada es la idea.
En cambio, si pienso lo que veo
vuelvo a la llaneza,
al instante antes del error,
a la pupila del segador, a las horas
y el espacio se enciende
y hágase lo que sucede.
Lo que sucede casi siempre
es que alguien nos mira.
Los sonidos y las palabras obedecen.

El fotógrafo del bautizo

Las preguntas del fotógrafo
en la fiesta del bautizo
apagan las luces del olvido.
¿Puedes sonreír?
Quítale la corbata al niño.
Las manos en los bolsillos no.
La memoria tiene oídos.
En las fotografías todos están vivos.

(El fotógrafo del bautizo,
un fantasma rodeado de niños).

Dios y lo invisible (o una poética del apartamento)

Dios está secuestrado por el pensamiento
diario, constante, gigante. Es una jaula fácil
pero invisible.
Sueño que Dios no ha muerto.
Está encerrado en otro cielo.
Vivo en un apartamento con ese silencio.

El reino de la superficie

Deja de llover, se siente, pesa
esta ciudad de una sola habitación.
Una lámpara ilumina el espejo, la cama

la primera estrofa. Comienza a llover
otra vez. La línea de los edificios
no se moja. La sequedad se evapora
y se eleva. Soy paciente. Espero. Escribo.
Miro por la ventana la trampa del paraíso
desenterrado por la maldad.
El que escribe impone su rencor,
la verticalidad de la nada, y lo que escribe,
el reflejo del cielo en el charco gris,
aceitoso y cinético. Solo se puede escribir
en el reino de la superficie.
El instante es un verdugo que nos azota
porque quiere arrancarnos a golpes furiosos
el aura doméstica que se parece al alma.
Se diría que esperamos algo
de la superficie de los charcos.
Solo es el día lo que se espera.
A veces alguien pasa y salta
para que no se mojen sus zapatos.
A veces la realidad es eso: Lo que vemos.
Pero sabemos y comprendemos, por heredad,
que la verdad se revela a quien espera.
Es la voz que nos habla los jueves.
Esperamos con fuerza y el tiempo no se deja.
La ausencia habla por sí misma y callamos.
La verdad se revela a quien espera
con la fuerza de la mirada
y descubre lo que ve, lo mismo una y otra vez,
porque eso es lo que hace la mirada
a la cosa, solo la perfecciona.
Hablo de lo que hizo Gregor Mendel.
Es lo que en el otro mundo llaman “lanza”
o “mañana”.

PUBLICACIÓN >> UNA VOZ EN TRES TIEMPOS, DE MARIO AMENGUAL

Poemas de Mario Amengual

Licenciado en Letras, Mario Amengual es novelista y poeta. *Una voz en tres tiempos* —edición de autor— es su quinto libro de poemas publicado

El destino de la ciencia

Lo harán, sé que lo harán,
aunque lo disfracen de noble designio.
Será una dañosa caída,
antiguamente prevista,
quizás mucho tiempo evitada;
fue ficción en el siglo diecinueve
y orgullo incipiente en el siglo veinte.
Nada la detendrá.
Las advertencias de nada sirven:
de todos modos lo harán.

Política del siglo XXI

Los dos bandos que se enfrentan
jubilaron a la razón.
Solo en la sangre derramada
encontrarán algún alivio
y tal vez entonces se ocupen de las leyes,
para un porvenir abonado con cadáveres.

La voz recuperada

Se ahoga en el escándalo,
la avasallan
los lemas, las consignas, las proclamas,
los discursos, los tratados
y también muchas páginas que la evocan.
A veces por mano o boca de alguien
dice algunas palabras que son homenaje y
[reconciliación.

El escribiente

Desde la ventana de su cubículo,
en el último piso de un viejo edificio del centro,
ve los peatones apresurados y el indolente
[humo de los carros,
ve una fuente sucia y apenas oye su murmullo.
A veces,

sin que lo noten sus compañeros de trabajo,
dormita pensando en su jubilación
y en una ciudad que nunca conocerá.

Conclusión

Largo desempleo,
horas de ocio.
Solíamos reunirnos
Antonio y yo en el solar de su casa.
Tomábamos café, fumábamos
y hablábamos de lo habido y por haber
y siempre llegamos a lo mismo:
estamos vivos y sabemos poco.

Condominio

En estas tres alas de ocho pisos
he podido comprobar
la paz de la indiferencia
y los muchos apellidos de la banalidad.

Destino

Destino
es palabra de mucho latido:
de origen es puntería y blanco,
y una certeza sin adjetivo.

El poeta

Cuando otros se demoraban
en las flores, los frutos
y las temporadas,
él se fijó
en la raíz y en la nuez,
y a todos los contempló
con igual reverencia.



MARIO AMENGUAL / CORTESÍA DEL AUTOR

Poemas de Saúl Figueredo

Saúl Figueredo
(Venezuela, 1995)
es poeta y traductor,
residenciado en Argentina

Ingresos y egresos

Porque regresaba de tu alabanza
—hasta del coro pentecostal, hasta
del más precioso ingreso regresaba

a los divertimientos desolados
de la mente, como un pájaro evade
hasta la más aguda vigilancia—

pero su voz desde el fuego coral
acentuaba la iridiscencia pública,
portando una eléctrica comunión,

por estos efectos, por esta gracia
demasiado clara, nos pareció
santa la voz, aborrecible el hombre.

*
—¿Qué es lo que decía que estuvo haciendo?
—A mí nada, pero lo vi saltando
y soltando *piadas* bufonescas.
Lo vi haciendo el ridículo... tan solo.

—Habrà estado escribiendo esos poemas...
ni llanos ni densos, si los recuerdo,
apenas absurdos. Se los dedica
a quien leyere, pero no publica.

—Soy su vecino: oigo lo que hace
y me suena mal. Oigo lo que hace
cuando está solo... les digo: no es normal.
Tanta soledad, pienso, no es normal.

*
En el tiesto desatendido empiezo
a erguirme en el anhelo del Señor,
como esa casi nada que brotó
(no sé ni cómo) junto a la flor muerta.



SAÚL FIGUEREDO / ©REBECA MARTÍNEZ GARCÍA

Nada me concierne salvo tu luz.
Pero si fui como la flor de al lado,
ahora que empiezo otra vez, podría,
por descuido, anudarme con su muerte.

Y si conmigo va esa muerte, quiero
cuanta vida baste para el descanso
de mi compañera. No he de nacer
ya solamente.

No he de nacer solo.

*
El celo por tu casa me devora:
me falta el gusto de la compasión.
No mendigo de ti como mendigas
de todos la comida. Yo no he dicho:

danos hoy nuestro pan de cada día—
lo dices tú. Ni tanto te he esperado
como esperas de mí cualquier bocado.

¡Cuánto quieres de mí! ¡Cuánto me quieres!
Me avergüenzo de parecer el dueño

de lo que quieres. He de arrodillarme

en el mediodía de cada hora
que me devora.
Gústeme pedir
y gústeme dar.
Gústeme esperar.
Y el saber del tiempo pruebe
y guste.

*
Huyo de la sugerencia del sol,
de su fuente en el oído del verso,
como si huyera del diablo, el pródigo.

No estaré muy lejos, nunca muy lejos,
de la fuente del sol en el oído—
de acorazonados soles de junio

o de los pródigos soles del sur...
tanta luz dicha en joyas para mí.
Soy miserable de oído, cobarde

de la luz que se aleona en la vista.
Iré al pozo y pediré de beber
y al que me diere le regalaré

muchas cuentas de la luna de mayo
bajo el velo inconsútil de María,
de María de mayo,
de la Virgen.

*
La mano que me hiere me preserva.
De ella soy presa. De ella me resiento,
quebrada, cuando cruje el esqueleto

(con pausas dolorosas), cuando el pulso
(que obtengo de ella) y la respiración
a contratiempo, dura batería,

junto con la suave brisa, me inquietan
sin cesar. ¿Esta es la composición
de lo eterno en el tiempo, esta brisa

medida por la percusión del cuerpo?
¿Esta es la mano? ¿Este el instrumento?
¿Esto es oír la música y cantar

*este corazón no es mío, no es mío
el corazón?* La mano me enajena,
me devuelve, me ofrece el corazón

MEMORIA >> EDUARDO ZAMBRANO COLMENARES (1935-2018)

Hijo de tigre, siempre será una amenaza

Eduardo Zambrano Colmenares (1935-2018) fue poeta, ensayista, narrador y profesor de la Universidad de Los Andes

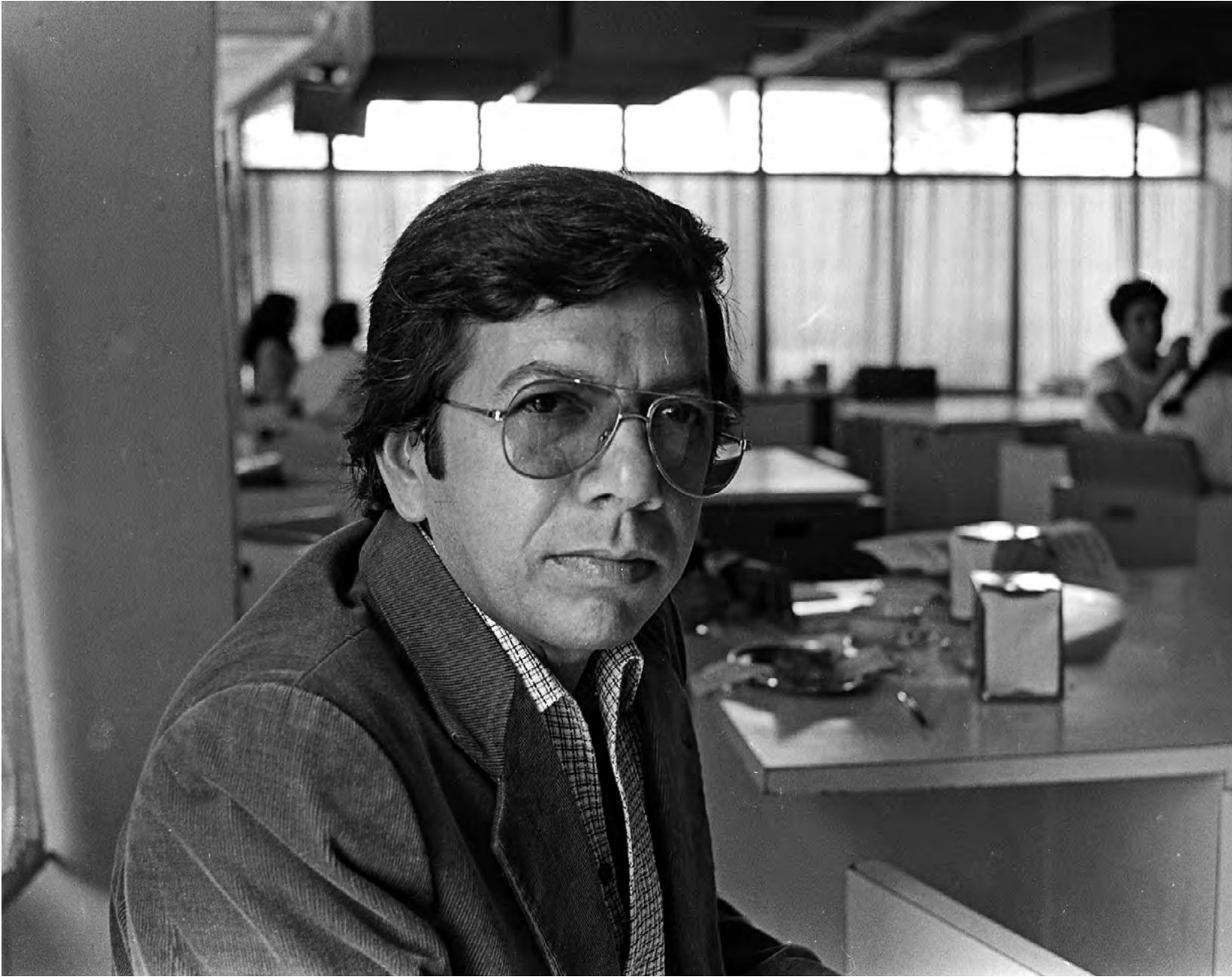
PANCHO CRESPO QUINTERO

En 1961, Eduardo Zambrano Colmenares publicó su primer poemario, *Amenaza del tiempo* (Tipografía Vargas. Caracas). Es Adriano González León quien, por ese poemario (y por supuesto, conociendo las jóvenes bravuras del poeta) lo bautizó como “El poeta amenaza”, sobrenombre de batalla que tanto lo identificó hasta el último día. El primer verso del primer poema –“Tiempo adentro”– de ese primer poemario, dice: “Yo nací un día en el tiempo sin la menor idea de la muerte...”, muy propiamente como si fuera el inicio de todo en su marca poética y en su marca de vida. Y, aunque bien podríamos decir que E. Z. “no creía en nada”, sí creía profundamente (como buen materialista que era, y clarísimo escorpio, en lo que menos aún creía), en la muerte... pero se la vacilaba. No por nada, el epígrafe que usa en ese su primer poemario, extraído del Ecclesiastés, señala: “Para todas las cosas hay razón, y todo lo que se quiere debajo del cielo, tiene su tiempo”; todo conscientemente preciso y a paso firme; como siempre fue E. Z. Cómo se vacilaba la muerte Eduardo, en una casi exuberancia de la cotidiana celebración del existir, en su humor e ironía para cada y por cada cosa, como escudo, lanza y montura. En “Trata de no palidecer”, poema de *A ras de todo*, declara: “(...) eres un tipo que escribe / por hacerle a la muerte / las inocentes tretas que caben / en un verso”.

Nació E. Z. en Táriba, edo. Táchira, el 7 de noviembre de 1935. Uno de siete hermanos, todos hijos de Pánfilo Zambrano Ruiz y Rita Colmenares Colmenares. Concluyó sus estudios de bachillerato en la Escuela Normal Rural Interamericana “Gervasio Rubio”, de Rubio, valioso e interesante proyecto para la formación de maestros rurales, que dejó una marca particular y profunda en él. Gracias a la formación en esa Escuela Normal, el poeta Zambrano desarrolló unas muy llamativas capacidades prácticas; era especialmente habilidoso con las manos: cosía estupidamente bien, arreglaba zapatos, modelaba precisas figuras en plastilina y barro (de hecho, en el liceo de Rubio había un busto de Andrés Eloy Blanco, hecho por él cuando todavía estudiaba en la Normal); con conocimiento preciso y logros de primera podía “batir mezcla”, “echar un piso” o levantar una pared como el mejor albañil, o arreglar cualquier tipo de grifería y entuerτος de la casa, y fue además un fino carpintero que al igual que hacía sólidamente cualquier tipo de mueble, era un delicado marquetero. De hecho, a principio de los años 80 llegó a tener una galería-marquetería (“Tiscachic” se llamó, creo la única que ha existido en Trujillo), en la que además mostraba otra de sus pasiones: el disfrute y conocimiento de la plástica.

Al graduarse de bachiller en Rubio, final de los años 50, viaja a Caracas e inicia estudios en el Pedagógico, donde se gradúa en Castellano y Literatura. Como ya lo he señalado, en 1961 edita su primer poemario *Amenaza del tiempo*, que genera un cierto revuelo en el “mundillo” poético-intelectual de la capital, colocando a E. Z. en los ojos, la estima y el cuidado de los poetas. Pero, su poesía de inicio, y toda la que vendrá en lo sucesivo es, por evidencia, recia, no amenazante. Cuando catalogo de “evidente” la poesía de E.Z., me refiero a “el verso despojado de toda convención poética”, que dirá más apropiadamente Víctor Bravo en la presentación de *En lengua bárbara*. Además, como lo demostró en toda su obra posterior, ya en *Amenaza del tiempo* hay un muy cuidado uso de la lengua (se muestra un poeta muy maduro, a pesar de su corta edad), muy propio del lingüista que será más adelante... una *lengua bárbara*, conscientemente desnuda de pelambre. O como lo diría el propio E. Z. en “Poética”, poema de *Hijo de tigre*: “porque la antipoesía ni es poesía ni es nada y / porque ya estamos hartos de la lírica, / entonces nos mudamos con todo / a otro género de mayor provecho y utilidad”.

Poco después de graduado en el Pedagógico de Caracas, se muda a Boconó donde trabaja como docente en el liceo Dalla Costa. Durante este período conoce a Ramón Palomares, iniciando una larga amistad que se consolidará en los bares, la palabra y las coincidencias políticas, hasta un punto de quiebre muchos años



EDUARDO ZAMBRANO / ©VASCO SZINETAR

después. Ambos se involucran activamente con el Ateneo local, relación que entre otras cosas propiciará la edición del mítico poemario de Palomares, *Paisano* (Editorial Arte. Caracas. 1964). Estando en Boconó, consigue el apoyo del Ministerio de Educación para realizar estudios en Europa, los cuales no concluye. Regresa a Caracas y se inscribe en la UCV donde se gradúa en Letras. En 1970 publica *Muerto y con hambre* (Ediciones Rocinante. Caracas), poemario presentado en el famoso Congreso Cultural de Cabimas (diciembre 1970), el que, como es bien sabido, convocó a los creadores e intelectuales más radicalizados a la izquierda en el país. Durante este tiempo, E. Z. formó parte de la *Revista Rocinante* (1968-78), dirigida por Edmundo Aray; una publicación agresiva, fundamentalmente política, que en palabras del propio Eduardo “fue el último refugio de la izquierda cultural en aquellos años” (Carmen Virginia Carrillo, *De la belleza y el furor* 2007). Extrañamente no hay en la poesía de E. Z. una expresión militante, políticamente hablando, por lo menos no en lo que tradicionalmente se conoce como “poesía comprometida”, a diferencia de su hacer extraliterario, de su hacer en los demás ámbitos de la vida, en los que E. Z. fue un activista más que comprometido, en palabra, obra y ejemplo... y un descarnado crítico.

En 1973 publica *Hijo de tigre* (Colección Letras de Venezuela, UCV), con el que recibe el Premio de la Bial de Poesía de la UCV. Este poemario

también es muy bien recibido en el medio literario, consolidando su valor e importancia (y su bravura) en el país. En “Los poetas”, texto de este libro, dice... “En realidad los poetas son la cosa más absurda del mundo”; definiéndose y quizá deslindándose. Muchos años después (2017), en una entrevista que le hiciera Juan Calzadilla, E. Z. dice: “Sí, hay en mi poesía un sentido de cuestionamiento al poeta, pero el primer cuestionado en este caso, sin duda, soy yo mismo”. Este “tratamiento” atraviesa toda la obra de E. Z., se manifiesta en el uso reiterado de la segunda persona del singular, un “tú” explícito o implícito, con el que el poeta, deliberadamente sale de sí para dialogar consigo mismo, no a la manera del diálogo interior complaciente o inocuo, sino para escrutarse, regularmente de manera agria, para conseguir objetivar su subjetividad y fustigarse, como implacable crítico de todo. Si no estoy errado, ese “tú” no es la alteridad formal, es otro que es él mismo.

A principio de los años 70 se radica en Mérida, y poco tiempo después, se traslada a Trujillo donde desarrolla una muy activa carrera como docente universitario e investigador por más de veinticinco años, en el Núcleo de la Universidad de Los Andes. Esta “pasantía” por la Universidad, mostró otra faceta muy importante en la vida de E. Z.: su inamovible y exigente compromiso por lo universitario, donde volcó decididamente su hacer docente y administrativo, su interés político y su producción intelectual.

En 1980 se publica *Imágenes y semejanzas* (Ediciones La Daga y el Dragón, Mérida). En 1985, *Máscaras y lugares* (Talleres Gráficos, Mérida). En 1991, la Academia Nacional de la Historia, en su colección El Libro Menor, publica *La desmemoria*, su único libro narrativo (por mucho tiempo, E. Z. trabajó otro libro narrativo, que quedaría inédito, cuyo título tentativo, *Código de barras*, mostraba lo que debía ser la continuación cronológica de *La desmemoria*: las fortunas e infortunios en los botiquines de Caracas). *La desmemoria* es un libro en el que E. Z. cuenta su infancia (sin decir que lo sea). En una especie de presentación, dice el propio autor: “La mayoría de los personajes de estos relatos fueron seres reales. De su memoria he intentado reconstruir algunos vagos e inexactos fragmentos, pero su realidad y su vida fueron, sin duda, algo más terrible y más bello”. Pero ese algo terrible y bello está presente en la impresionante picardía (que por ingenua puede llegar ser agresiva) del niño que narra los cincuenta y cuatro cuentos que componen este libro. Un muy cuidado trabajo de oralidad que, paradójicamente al nombre del libro, termina siendo un canto a la memoria. En 2006, Monte Ávila Editores hará una reedición de este texto.

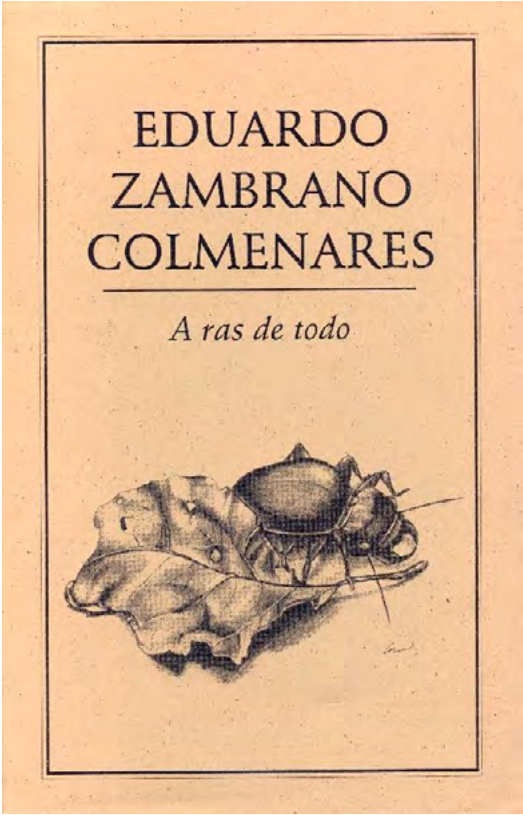
En 1995 aparece *En lengua bárbara* (Monte

Ávila Editores. Colección Altazor), una antología que recopila de sus cinco poemarios anteriores, más algunos poemas sueltos. Coloca ahí, Eduardo, como epígrafe, un verso del Arcipreste de Hita, al que tanto nos gustaba referir sus amigos cercanos, porque resultaba una extensión de su sobrenombre, “Poeta Amenaza”: *La tristeza me fiso ser rudo trovador*. Pudiéramos pensar que hay una paradoja con el nombre del libro, porque no es una “lengua bárbara” lo que en él hay, en el sentido de una lengua hablada por bárbaros, pero sí una lengua romance (por la que tanto se preocupó E. Z.), en el sentido del rudo trovador, como Juan Ruiz, hecho en las brusquedades cotidianas. En la poesía de E. Z. hay una constante búsqueda expresiva de la cotidianidad, una franqueza que lo hace rudo, pero no burdo, muy al contrario, por momentos puede llegar a ser elegante. Quizá la ironía juega a favor de alizar algunas asperezas (a pesar de un cierto pesimismo, propio de la melancolía que por momentos puede acompañar a la ironía, aunque la verdad no he conocido a nadie menos melancólico o pesimista que E. Z.). En su discurso en la III Bial Nacional de Literatura “Ramón Palomares” (Trujillo. 2007), el escritor coreano Enrique Arenas, refiriéndose a la “fidelidad” de E. Z. en el ejercicio de la escritura y a su “motivo de lenguaje y elegancia”, dirá que es un “logro –en él– difícil y admirable”

En el año 2000 se publicará, sobriamente, el último poemario de E. Z., *A ras de todo* (Ediciones del Ermitaño. México). En la presentación que hace la escritora merideña Irma Salas, reitera lo que he intentado señalar acá: “En los poemas de Eduardo Zambrano Colmenares hay una extraordinaria fuerza de la certeza que va más allá de la verdad, una fuerza flagrante...”. Un año después, Fundarte (Alcaldía de Caracas), hará una desafortunada edición de este libro con el nombre *El sitio del delito*.

Me gusta recordar, para la mitología de los amigos, que muy probablemente era yo la única persona que se permitía hacerle bromas pesadas a Eduardo Zambrano (y no porque él me las permitiera, quizá porque era yo el que menos temía a sus reacciones). Pero todo tiene un límite. La noche anterior a su fallecimiento yo lo acompañaba en la clínica donde estaba. Sentado en una silla, al lado de su cama, cerré los ojos por un momento, asumiendo que él estaba dormido, y al abrirlos vi que él estaba mirándome fijamente, y me dijo: “pensé que te habías muerto, Pancho...”. Yo estuve a punto de responderle, trujillanamente, “ponete vos primero, poeta”, pero me faltaron las fuerzas, o la jodienda que a él le sobraba.

El pasado 7 de este mes de noviembre, habría cumplido 90 años. El próximo 19 de diciembre se cumplirán siete años de su partida. ☹



LA FORMA ELUSIVA



MAGDALENA FERNÁNDEZ / ©VASCO SZINETAR

Magdalena Fernández. Vínculos y Fragmentos

TAHÍA RIVERO

La trayectoria de Magdalena Fernández refleja sus preocupaciones y hallazgos no solo a través de su práctica artística, revela también la profundidad de su reflexión en torno a la forma. Su vasta obra creativa se ha delineado y expandido mediante una constante y rigurosa experimentación que podría afirmar, comprende un discernimiento racional y esencialista, así como el reconocimiento de lo humano y lo lúdico. Emplazada en un sistema que expresa un particular idealismo referido al manejo de formas abstractas geométricas, sus obras postulan estrategias como el crecimiento proporcional y razonado a partir de la reiteración de una forma determinada. En ocasiones esas formas geométricas se expanden en cantidad y en escala, y se vuelcan hacia lo gestual, lo inmaterial o lo figurativo para eventualmente, regresar al punto de partida y ratificar su estructura matricial. Los cuerpos de obras trabajados desde sus inicios en 1993, en diferentes formatos y soportes, conjugan variables que dan cuenta de un espíritu cargado de humor y sencillez que desmonta la solemnidad del arte abstracto y más bien se orienta a demo-

cratizar la experiencia estética. *Vínculos y Fragmentos*, son las dos exposiciones que se presentan en el Centro de Arte Los Galpones de Caracas. Ambas se complementan, en el sentido de que abarcan los postulados con los cuales Magdalena Fernández ha desarrollado su quehacer y documentan cronológicamente los capítulos que determinan su progresión artística. En el recorrido de las salas se aprecia la curva de aprendizaje y maestría desde sus exploraciones iniciales hasta el refinamiento tecnológico presente en las piezas actuales, a la par de la constitución de un lenguaje visual propio e inconfundible. En las obras incluidas en *Fragmentos*, advertimos lo matricial y estructural en tanto fundamento constitutivo medular. Obras de pequeño y mediano formato en distintos soportes y categorías, van dirigiendo al espectador desde su totalidad hasta la noción de estructura que en ellas prevalece. De hecho, la presencia de la artista (el fantasma antropomórfico) se percibe a partir de la manipulación de los elementos y medios utilizados en su construcción. Sin duda Magdalena posee una lucidez especial para articular materiales ajenos al ámbito artístico con una distinción formal. Un enfoque que aborda

la experiencia estética despojada de referencias simbólicas y figurativas y por tanto espacio abierto para nuevas significaciones. La instalación *Vínculos* se desarrolla en un gran espacio de acabados crudos. Semejante al modelo tridimensional de la molécula de un material imaginado, fue diseñada para el Museo de los Niños de Caracas y justamente propone un juego interactivo. La instalación cambia su morfología de acuerdo a las fuerzas aplicadas a las líneas elásticas que unen las esferas, que a su vez configuran la estructura. Una acción que insiste en la experiencia como método que conecta lo lúdico con lo racional. El concepto de lo lúdico, interactivo o no, vale decir, el juego, la diversión o la experimentación libre, opera como un motor que induce un cambio significativo en cómo se entiende, se crea y se experimenta el arte abstracto. La inclusión de la acción en contraposición a la contemplación plantea un cambio de narrativa en el arte. El azar calculado por medio del performance tanto del artista como del material. De esta manera se cumple esa ecuación indisoluble en la que la obra no la concluye el artista sino los participantes que interactúan con ella. ☉

MIRADAS SOBRE EL CONTINENTE

Rudolf Dolge

MIRLA ALCIBÍADES

Consulto la IA y me entero de una noticia que conocía y de otra que ignoraba. De tiempo atrás sabía que la bibliomanía es un trastorno obsesivo-compulsivo que induce a la persona a acumular libros de forma avariciosa. Y recién me entero de que no termina ahí este asunto; los japoneses han acuñado otro diagnóstico, es el *tsundoku*: el incontrolable comprador de impresos adquiere su objeto de deseo pero no los lee. Conozco varias personas que entran en esta categoría. Estos últimos carecen de significación en la vida cultural de un país; los otros, en cambio, son fundamentales en ese sentido. En América Latina varios bibliómanos han adquirido resonancia nacional e, incluso, internacional. A ellos hay que reverenciarlos. ¿Cómo ignorar a Juan de Palafox y Mendoza, en Puebla? ¿Qué intelectual de visita en Bogotá no ansía instalarse en la Biblioteca Luis Arango? ¿Cómo hacemos en Lima para dejar de disfrutar del saber que encierra la hermosa casa-biblioteca Riva Agüero? Podría citar muchos otros nombres del continente, pero opto por abrir paso a la situación venezolana. En nuestro país hay nombres imprescindibles. En tiempos recientes, las bibliotecas privadas de Pedro

Grases o Manuel Pérez Vila son de obligatoria mención; antes, la de Pedro Manuel Arcaya; y, mucho antes, las de Aristides Rojas y Tulio Febres Cordero. Los últimos que menciono nacieron en Venezuela; los dos primeros, en España, pero hicieron vida intelectual en nuestro país. Bien mirado, podría abundar en esta lista. Pero prefiero detenerme en un apasionado del libro y la lectura. Todo indica que llegó a Venezuela en 1896. Se llamó Rudolph Dolge. Había nacido en Nueva York, pero no vaciló al nacionalizarse venezolano. Vivió en Caracas en el sector que hoy sirve de antesala al Panteón Nacional, La Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación. La copiosa biblioteca y hemeroteca que acumuló a lo largo de varias décadas de vida en Caracas, sirvió de base para los ensayos de todo aquel que enfrentaba estudios sobre el pasado y, en buena medida, sobre la historia del continente. Desde que se asentó al pie de El Ávila fue apasionado en conocer la tierra que le acogía. De tal manera, no ocultó su ambición al acumular libros, periódicos, folletos, mapas, manuscritos... Quería poseer todas las fuentes de información que estuvieran a su alcance. No abrigó dudas al señalar que Carmen Clemente Travieso –quien fue su secretaria-asistente– no habría po-

dido escribir la celebrada biografía sobre Luisa Cáceres de Arismendi (1942) si no hubiera consultado la *Historia de la isla de Margarita*, por Mariano de Briceño, que estaba en esa colección. Y cuando leemos los dos imprescindibles volúmenes de la *Cultura en Venezuela* (1933) de Adolfo Dollo, podremos advertir que muchos de los originales que pudo consultar le fueron posible porque contó con el abundante material de estudio y consulta en la biblioteca Henry Clay, como el propietario había bautizado su valioso caudal de títulos. El fondo documental que estuvo organizando durante más de cinco décadas, pasó a integrar los bienes de la Biblioteca Nacional, en Caracas. Ello ocurrió en 1944 (otros hablan de 1942). Los impresos superaban el número de diez mil. Infelizmente, al sumarlos a la estantería de la institución adquiriente se dispersó aquel maravilloso conjunto. Muchas veces he leído libros, folletos y revistas que pasaron por las manos de aquel bibliófilo. Puede identificarse la procedencia porque en todos ellos está asentado el *Ex libris* con el nombre de Rudolf Dolge. Llama la atención que haya castellanizado su nombre. Esa decisión dice mucho sobre su amor de venezolano y venezolanista. En la actualidad casi no se le recuerda. Hoy quise honrarlo. ☉

EL PASO ERRANTE

Bello en Londres

JUAN PABLO GÓMEZ COVA

huésped de su propia vida...
Hermann Broch – *La muerte de Virgilio*.

Partir al extranjero, en una misión diplomática concebida para unas semanas, y quedarse encallado dos décadas debe ser una experiencia muy turbadora. Fue lo que le ocurrió a Andrés Bello en Londres. En calidad de traductor, llegó acompañando a Bolívar y López Méndez en julio de 1810. La Junta Suprema de Caracas les había encomendado el trámite de convencer al gobierno británico: ganar lo para la causa emancipadora. Los ingleses, en alarde de su tradición, jugaron al guabineo (justo estaban de buenas con los españoles en ese momento y no podían prestar ayuda, aunque tampoco querían que estos aventureros apelaran a Napoleón con los mismos ruegos). En ese tira y afloja estuvieron unas semanas hasta que los patriotas se dieron cuenta de que la misión había fracasado. Sin embargo, el viaje había servido para que Miranda –convencidísimo de su inevitable liderazgo– conociera a Bolívar y dirigiera la aventura. Andrés Bello presenció el duelo táctico de dos egos desmesurados en la sala de la casa londinense de Miranda en el número 58 de Grafton Way. Todavía no eran ni Precursor este, ni Libertador el otro, y ya había gestos que hacían sentir al joven gramático que no habría espacio para los dos en la misma patria (acaso tampoco en el mismo continente). Bolívar y Miranda regresaron al terruño, pero López Méndez y Bello se quedaron, digamos, en funciones diplomáticas de la república precoz y próxima a malograrse en su primer intento de nacer. Bello quedó preso de los acontecimientos históricos y no hubo forma de repatriarlo. Al principio, huésped plácido en Grafton Way, se dedicó a husmear en la apoteósica biblioteca de Miranda. Como si de algún modo, todos esos libros hubiesen estado predestinados para él. Después, se atrincheró en uno de los cubículos de la biblioteca del Museo Británico, donde ya dispuso del universo impreso que se abría ante sí. Fue una etapa muy dura, de precariedad, desasosiego y hambre; pero a nivel intelectual (y espiritual) signifi-

có un periodo de incubación otorgado por los dioses. Siempre se ha debatido si Andrés Bello había arribado a Londres con una formación caraqueña abrumadoramente sólida o si fue en la capital británica donde construyó su monolítica erudición. Lo más probable, como siempre, es que una cosa no quite la otra. En Caracas, Bello había traducido la *Zulima* de Voltaire y el canto V de la *Eneida*. Tenía una robusta formación clásica, había aprendido por cuenta propia francés e inglés, era redactor principal de la *Gaceta de Caracas*, había sido tutor privado de Bolívar (con quien mantuvo una relación más bien reticente), había acompañado a Humboldt y Bonpland al Ávila, y era funcionario destacado de la Capitanía General. Ya entonces era un creador literario muy prolífico: odas, romances, églogas, sonetos, dramas y una extensa obra en prosa en la que destaca su *Resumen de la historia de Venezuela*. Por si fuese poco, ya había escrito sus primeros estudios gramáticos y lingüísticos. El más destacable, *Análisis ideológica de los tiempos de la conjugación castellana*, fue elogiado por el mismísimo Menéndez Pelayo. Por supuesto, una estancia posterior de veinte años en Inglaterra (en tiempos de la Regencia, de la fecundidad creativa de Jane Austen y de las visitas del niño Dickens a su padre en prisión) supuso para este espíritu privilegiado un salto cualitativo en su evolución, que queda plasmado en su legado. No es fácil concebir la dimensión ni la importancia de la obra de Bello (creo que aún no estamos del todo conscientes de su calibre). A veces apartado en una rigidez de estatua clásica y encasillado en su pasión por el orden, no se ha destacado lo suficiente su afán por brindar a toda la ciudadanía, sin restricciones ni miramientes, todos los accesos al saber. Bello es el polímata americano por excelencia y, sin tapujos, se puede decir que el auténtico padre civil de Chile. A pesar de su distancia estética con el romanticismo y de su vida en las puntas de los hemisferios, su ser más esencial quedó hechizado por siempre en la gradación de colores y matices sentimentales que emanan de la zona tórrida. ☉

