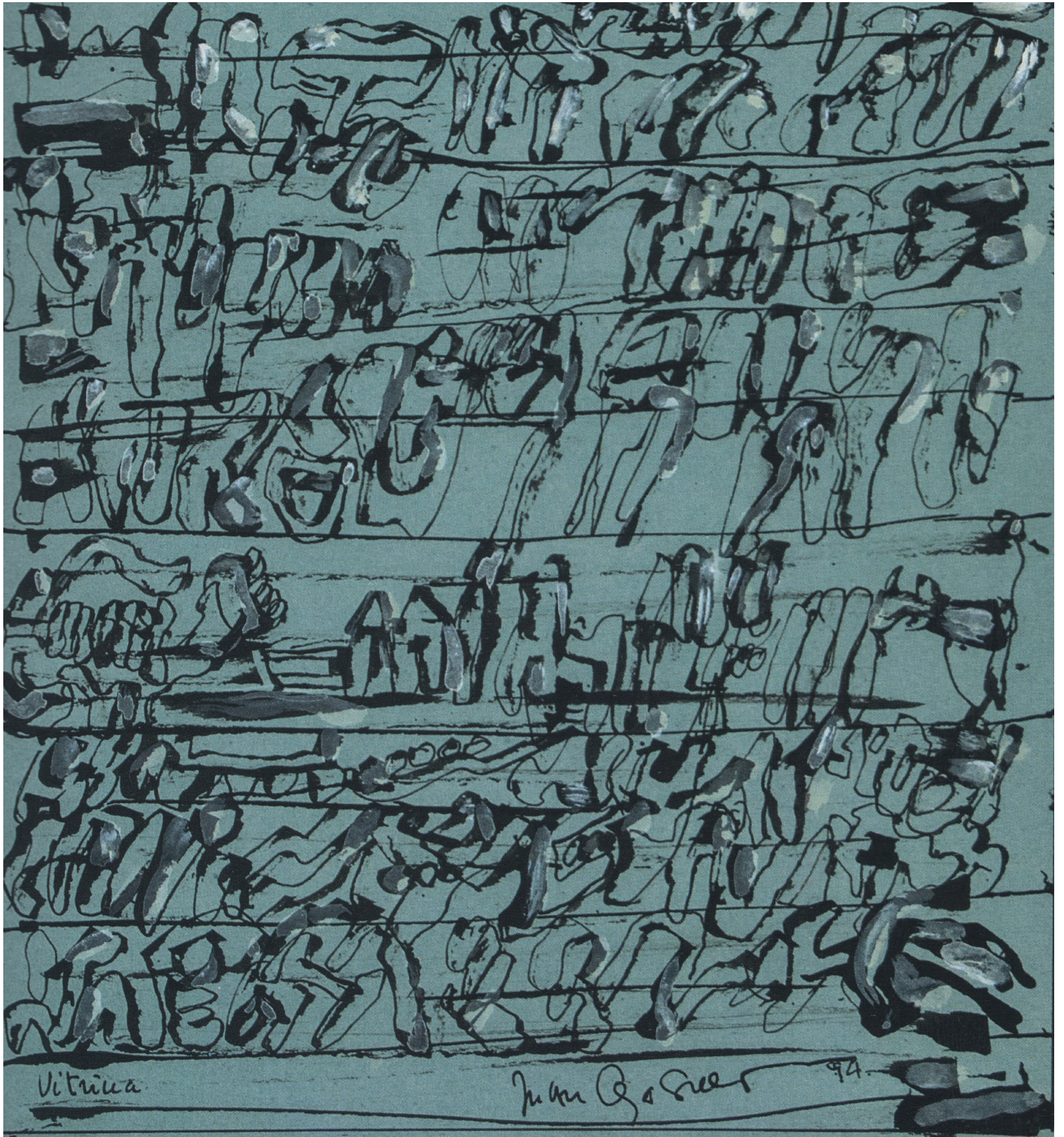


* Piedepágina

AÑO 1 ■ NÚMERO 3 ■ AGOSTO DE 2019

WPM
World Poetry Movement
Movimiento Poético Mundial





Pedro
Ibáñez

Cruz-Diez y tres paradojas



Un candoroso juego con el reflejo que una romanilla de colores daba contra una mesa en su casa de infancia, en la parroquia caraqueña de La Pastora o la impresión que le causó el sol de los venados en los atardeceres de aquellos viajes a los llanos de Acarigua serían las primeras revelaciones cromáticas, germen de la futura conjunción arte-ciencia que definirán su trabajo artístico en plena mitad del siglo XX.

De abandonar el arte pictórico, comenzó sus búsquedas fuera de los paradigmas decimonónicos y tendencias aún vigentes durante la media centuria que precedió a su propuesta, para adentrarse en las investigaciones que le llevaron a definir al color como un elemento autónomo de la forma, convirtiéndolo en un entorno que sustrae al espectador de su contexto para hacerlo partícipe de la obra.

Sus investigaciones reunieron desde conversaciones informales con Armando Reverón y su empleo de la luz en la obra pictórica, hasta la divulgación científica del estadounidense Edwin Land sobre la experiencia de crear el espectro cromático únicamente con el rojo y verde; también los aportes de Isaac Newton y la teoría crítica de Johann Wolfgang Von Goethe; fueron estas indagaciones que le hicieron adentrarse en el arte óptico (*Op art*) junto a otro venezolano, Jesús Soto, y el argentino Julio Le Parc, allanando así los aportes vernáculos que la región latinoamericana hizo a expresiones de la cultura universal, como fue el boom latinoamericano en la literatura y en la música el *Ritmo Orquídea* de Hugo Blanco, el tango de Astor Piazzolla y la bossanova de Tom Jobim y Vinícius de Moraes.

La evolución de Carlos Cruz-Diez (Caracas, 1923- París, 2019) reúne un período previo de estudio y docencia en la Escuela de Bellas Artes de Caracas, de trabajo como ilustrador de revistas, creador de arte secuencial en tiras cómicas y creatividad publicitaria, tiempo en el que también se incuban sus primeras tres exposiciones en Caracas, Madrid y París, hasta 1959, cuando hace su primera experiencia de fisicromía y color aditivo, iniciándose en dos de sus ocho líneas de investigación que constan como inducción cromática, cromointerferencia, transcromía, cromoscopia, color al espacio y cromosaturación.

En su primer período experimenta con la abstracción y el fenómeno del color, luego residenciado en París a partir de 1960 comienza su segunda fase trabajando la liberación del color de la forma que lo contiene, para intervenir luego arquitecturas y entornos, proponiendo un arte al margen de lo contemplati-

vo, concentrado en el vínculo de un espectador que se halla consciente de su percepción y actor en la reconstrucción de la realidad.

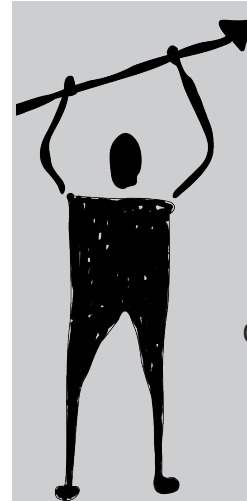
Su propuesta, a lo largo 22 exposiciones individuales y 25 colectivas subrayan que el color, como la realidad, se hace y deshace en el instante, en tanto que la pieza se convierte en soporte de un acontecimiento, un presente perpetuo y realidad autónoma de la forma, la anécdota y el símbolo.

Tal vez haya sido la particularidad del arte cinético de poder integrarse con la transformación urbana o el componente industrial de su fabricación, con materiales, técnicas y componentes capaces de articular la producción en serie de piezas para la ambientación de espacios, lo que impulsó su profusión en el entorno urbano, primera paradoja inmanente de una propuesta hecha para no ser símbolo, pero que terminó siendo junto a las tendencias óptico geométricas, la estética de un país cosmopolita "en vías de desarrollo", de pujante impulso petrolero, modernizador y tecnológico, entidad del ideal de democracia y despolitización de la artes como interés de una clase política que hablaba de alcanzar al futuro por encima de la tradición y culturas populares.

Esa nueva estética se identificaría con un sujeto que va a reinterpretar su entorno con un nuevo gusto: la burguesía que hizo apología del progreso mientras recibía dividendos de la renta petrolera necesitará una nueva cotidianidad instrumental, así participará en la obra y le otorgará su propio y subjetivo significado más allá de la experiencia tricrómica o cinética, más allá de la ciencia o arte.

Entonces se presenta una segunda paradoja: el arte antes promovido como expresión sin ideología, se politiza en tanto la clase social y dirigencia que lo demandaba pierde poder político e institucionalidad. El otrora espectador ahora se integra en la obra como si esta simbolizara un país extraño, la separa de su contexto real para llenarla de un tiempo pretérito permanente, utilitario a una valoración particular reproducida en redes sociales, portadas de libros, fotografías y todo material que hace de la migración su patrimonio artístico, así sea con su despiece.

Como si se tratara de una percepción tricrómica, como si un nuevo color se añadiera a las dos paradojas expuestas, el legado que nos deja Carlos Cruz-Diez, su aporte estético y universal, la presencia de su trabajo en museos y ciudades del mundo, suman una tercera paradoja que deshace a las otras dos: la de que su obra nunca estará sujeta a ninguna valoración momentánea.



SUPLEMENTO LITERARIO
PIE DE PÁGINA

DEPÓSITO LEGAL: DC2019000614

CONSEJO EDITORIAL: Gustavo Pereira, J. A. Calzadilla Arreaza, Freddy Nández, Karibay Velásquez

COLABORADORES: Jorge Dávila, Pablo Montoya, Alberto Rodríguez Carucci, Coral Pérez, Antonio Trujillo, José Gregorio Vásquez, Annel Mejías, Carlos Cedeño, José Carlos de Nóbrega, Douglas Bohórquez, Julio Borromé, Gabriel Jiménez Emán, Pedro Ibáñez, Celso Medina, Franklin Fernández, David Dávila

ILUSTRACIÓN DE PORTADA: Juan Calzadilla

CORREO: piedepagina.suplemento@gmail.com



*CENTENARIO

Luis Britto
■ García

Melville y la ballena blanca

¹ Casi todas las grandes novelas estadounidenses transitan el tema de la errancia. Casi todos sus grandes autores son errabundos. El país mismo surge de un triple peregrinaje, primero desde Europa hacia la Costa Atlántica, luego de ésta al Pacífico, después hasta el indefenso Sur. El modo de vida norteamericano consiste en la perenne búsqueda de Paraísos que arruinar.

² "América no es más que las sobras de Europa", hace decir James Joyce a uno de los personajes del *Ulises*. Las sobras de las sobras son los condenados a las atroces profesiones del océano. En la voraz expansión de los imperios, los parias de la tierra devienen parias del mar. Nada hay en el dilatado continente para el joven huérfano Herman Melville, que debe buscar su Paraíso alquilándose como marino. Burbuja aislada del cosmos, el velero es microcosmos que inflige a los tripulantes el mismo tormento que padeció Dostoievski en *El sepulcro de los vivos*: el de no poder estar nunca solos. Herman Melville huye de ese riguroso infierno en cuatro oportunidades: cuando deserta del barco mercante que lo lleva y trae de Inglaterra; cuando abandona el ballenero Acushnet para vivir entre los nativos en Tahití; cuando escapa del ballenero *Lucy Ann* para caer prisionero de caníbales que terminan vendiéndolo como tripulante a otro ballenero, cuando deja la fragata de guerra en la que se ha enganchado, para tentar el improbable oficio de escritor. En vano escapa de la tierra que lo ha visto nacer y del océano que lo libera de ella haciéndolo esclavo. *Typee*, *Omoo*, *White Jacket*, *Mardi*, *Red Bear*, *Moby Dick*, *Benito Cereno*, *Enchanted Isles*, *Billy Budd*, incluso sus poemas *John Marr and Other Sailors*. *With Some Sea Pieces* versan sobre el agobiante infinito del oleaje.

³ No importa cuán lejos huya, el tormento de la soledad del mar y el de la presencia del otro, no lo abandonarán jamás. Las tripulaciones que describe en sus obras son prolija muestra de la sociedad que las expulsa, una *Comedia Humana* en miniatura. Para 1851, año de pu-

blicación de *Moby Dick*, medio millar de balleneros surcaban los océanos, amenazando ya con el exterminio de sus presas. Formaban parte de las tripulaciones nativos americanos que habían enseñado a los europeos la cacería de los pacíficos cetáceos, y que navegaban a veces secuestrados, a veces esclavizados por una cadena de deudas. Uno de cada seis tripulantes era de ascendencia africana. Fugitivos de toda denominación, huyendo del calabozo, elegían la flotante prisión del velero. En aquellas cárceles flotantes describe Melville desde fanáticos religiosos hasta escépticos, desde oficiales sádicos hasta víctimas de tormentos corporales, desde filósofos estoicos hasta pragmáticos brutales. Como entre los filibusteros, un aire de igualdad prevalecía entre las variopintas tripulaciones. Como entre los piratas, el botín dependía de la cantidad de presas. Como en el continente, todo ocurría bajo la autoridad absoluta de un capitán, que no era más que un sirviente de los accionistas.

⁴ Sobre *Moby Dick* apunta D.H. Lawrence en sus *Studies in Classic American Literature*: "Desde luego que es un símbolo, pero ¿de qué? Dudo que el propio Melville lo sepa con exactitud". Así como las abigarradas tripulaciones que describe son alegoría de la sociedad que las exilia, el mar es brutal emblema del absoluto; el cachalote la más visible de sus encarnaciones; el vengativo capitán Ahab, la conciencia que aún a costa del propio sacrificio sangriento intenta dominarlos. El verdadero protagonista del libro es el cachalote, o sea, el insondable misterio del mundo. Como el narrador Ismael, caeremos en el océano, es decir la nada, sin haberlo resuelto. Como toda obra maestra, su estrategia radica en la ambigüedad, que permite a cada quien reconocerse en los enigmas que aquella plantea.

⁵ El tormentoso océano impone sus reglas a quien se aventura a cur-sarlo, vivencial o literariamente. *El*



En la voraz expansión de los imperios, los parias de la tierra devienen parias del mar. Nada hay en el dilatado continente para el joven huérfano Herman Melville, que debe buscar su Paraíso alquilándose como marino. Burbuja aislada del cosmos, el velero es microcosmos que inflige a los tripulantes el mismo tormento que padeció Dostoievski en *El sepulcro de los vivos*: el de no poder estar nunca solos.

Conde de Montecristo, publicado en 1844, *Moby Dick*, en 1851 y *Veinte mil leguas de viaje submarino*, en 1869 comparten rasgos nada casuales. Los tres grandes héroes románticos del siglo XIX, Edmundo Dantés, el capitán Ahab y el capitán Nemo, son marinos, se esconden bajo el velo del misterio y están dominados por la obsesión de la venganza. Dantés y Nemo han perdido a sus amadas, el uno por la intriga de un traidor, el otro por la invasión de una potencia imperial; Ahab ha sufrido por el cachalote una mutilación que los psicoanalistas asimilan simbólicamente a la pérdida de la virilidad. De los tres agravios, la intriga judicial y la invasión imperial pertenecen a la irrisoria mecánica del provecho humano. Sólo la mutilación de Ahab suscita la emoción de lo sublime, como los románticos llamaban al estupor de la propia insignificancia ante el infinito. *Moby Dick* (en inglés *Dick* es coloquialismo que nombra al miembro viril) es el misterio de la alteridad y del océano, vale decir, del universo. Ahab le atribuye conciencia y raciocinio al cachalote así como el capellán que despide a las tripulaciones le asigna sentido al mundo. No soporta Ahab haber sido atropellado —o quizá engendrado— por una ciega operación de la materia animada. En vano su segundo de a bordo y los lectores le advertiremos que un animal herido que se defiende es un ser inocente, que querer castigarlo es atribuirle blasfemamente la conciencia y el libre albedrío que el Creador reservó para los humanos. Ignorando todo raciocinio, Ahab elige vengarse del ca-

chalote como si la colosal bestia tuviera la misma conciencia que su víctima ¿Podemos seguir siendo personas en un cosmos despersonalizado?

6 Esta contradicción insoluble no puede tener otro desenlace que el cataclismo, pero anunciado por punzantes paradojas. Ismael, el joven narrador, se plantea el enigma de si el cachalote, cuyos ojos miran hacia costados opuestos, puede contradictoriamente concebir dos pensamientos distintos al mismo tiempo. Queeg, el tatuado arponero del Pacífico, enferma y encarga una urna al carpintero de a bordo. Después que el cachalote en su demoledora embestida arrastra al capitán Ahab y desguaza al Pequod, la urna es lo único que flota, y sirve como paradójico salvavidas al joven Ismael, quien es rescatado por el ballenero Rachel, cuyo capitán busca sin esperanzas a su hijo desaparecido, "sólo para encontrar otro huérfano". Criaturas efímeras, nacemos abrazados a nuestro féretro.

7 *Moby Dick*, la primera gran novela de Estados Unidos, no tuvo éxito comercial y en cierta manera hundió la floreciente reputación literaria de Melville. Fascinado por el océano de pastos que se extendía hacia el Oeste, el estadounidense promedio no pensaba en el mar, a pesar de que la desmesurada extensión de la tierra en proceso de conquista obligaba a un prolongado viaje marítimo de mes y medio para llegar de la Costa Atlántica a la del Pacífico pasando por el remoto Cabo de Hornos. Sólo en 1890 publicará Alfred Mahan su clásico *The Influence of Sea Power upon History, 1660-1783*, que volcaría el imaginario estadounidense hacia la expansión naval. Serán necesarias todavía tres décadas y los primeros zarpazos de la marina imperial para que el poderoso *Moby Dick* emerja del océano de la indiferencia y lo galvanice para siempre con sus abisales interrogantes. La obra maestra es un caníbal que devora a sus hermanas. Mucho y magistralmente escribió Melville. La abrupta masa de su Ballena Blanca primero desguazó casi su reputación literaria, y luego, revalorizada tras su muerte, amenaza con dispersar sus otros escritos como los restos de un aparatoso naufragio.

8 Avisté ballenas al Norte de Margarita, navegando con Augusto Hernández y Jaime Ballestas en un pequeño bote cargado con pertrechos de buceo. Hubo un poderoso chorro de vapor, una remoción de las aguas y los colosos se abismaron en la tinta perenne del misterio.

*Ilustración de David Dávila

Vielsi Arias / Poesía

* Vielsi Arias Peraza. (Valencia, Edo. Carabobo, 1982) Poeta y artista plástico. Con el poemario *Los Difuntos* obtuvo mención publicación en la primera edición del Premio Stefania Mosca (2010)

También nos mira en ti

A Víctor Arias, mi padre

Bajo el alcohol eras el mismo niño, desvalido y hambriento a los pies de mi abuelo. Mi abuelo Pedro, el que te obligaba a ir con él a beber con su soledad. Mi abuelo, el que no conocí, el que te tenía durmiendo en el piso. El que se ahogó con una espina de pescado frente a todos, mientras comían. Mi abuelo, el que está sentado en el sillón rojo, con su dureza y culpa.

También nos mira en ti que terminaste siendo su sombra.



Vamos en el mismo autobús

No había caminos cercanos para llegar a la escuela.

El horario de la infancia era igual al horario de un obrero: Vamos en el mismo autobús y tenemos el mismo destino.



Cómo crece el tiempo en la tierra

Abuelo: enséñame hacer conucos, Dime cómo se siembra el maíz, Cómo crece el tiempo en la tierra.

Abuelo, qué son los espantapájaros. Qué son esos muñecos de trapo.

Abuela cómo se pega un botón. Cómo se corta un patrón de camisa. Cómo se teje un mantel. Cómo se enhebra el hijo en estos nudos [de la soledad.

Cómo se hace una torta. Cómo se hace la costumbre del oficio.

Abuela, por qué pariste tantos hijos. Quién te enseñó la medida de cada uno. Exacto y sereno.



* Extracto de pintura de Benito Mieses



Carlos
Cedeño

Ulises, ese *bodrio* inleíble

Algunos editores (e incluso una buena tropa de escritores reconocidos) se ufanan de no haber leído el *Ulises* de James Joyce, aunque muchos tampoco han leído *El Quijote*, *Moby Dick*, *La Guerra y la Paz* o *Doctor Fausto*. De nuestro patio local debe suceder igual con *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, *País portátil* o *Abralapalabra*.

Es plausible que cualquier lector renuncie sumergirse en esas novelas que tienen todos los rasgos de hacer añicos la narración tradicional. Incluso el grosor en páginas conspira para abrir determinados libros. No sin retorcido sarcasmo Borges aseguró que a *Cien años de soledad* le sobaban como cincuenta años. Es que en un cúmulo de novelas, con perdón de Flaubert, proliferan muchas páginas/años prescindibles.

La mejor etapa para leer es cuando la juventud desborda los poros. Para batallar con los clásicos, de vigorosas páginas, es mejor la adolescencia debido a que la sed por descubrir está efervescente y, adicional a ello, la energía en combinación con el tiempo, que parece sobrar y cuyo requisito es derrocharlo. Con juventud se puede desafiar a esas novelas experimentales; condimentadas con monólogo interior y ese cargante tratamiento con el tiempo y el lenguaje; sin mencionar otros recursos estilísticos (no utilizar puntuación, inventar palabras, etc.) en función de aportar nuevos aires a la escritura de novelas.

Se traslada al centro del cuadrilátero al *Ulises* por ser un novela icónica y que de alguna manera marcó los nuevos itinerarios a futuro de la novela; igual como lo hizo Cervantes con *El Quijote* o Laurence Sterne con *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Joyce emplea algunos artificios estilísticos y parodias de estilos extraliterarios para armar la novela. No obstante el procedimiento que maneja con gran destreza es el monólogo interior, que por otra parte no le pertenece, ya que el primero en utilizarlo fue el escritor Édouard Dujardin en una novela corta: *Han cortado los laureles*. En esta breve historia encontramos a Daniel Prince, o más bien leemos los pensamientos de un joven estudiante de derecho embelesado por una actriz. La novela es un correr la cortina para que se puedan leer los pensamientos más íntimos de este enamorado, desde las seis de la tarde hasta las doce de la noche y con París como telón de fondo.

Los primeros lectores del *Ulises* fueron los censores; que hincaron su lupa más en las obscenidades que en el van-



guardismo literario ensayado por el autor. Virginia Woolf se detuvo en la página 200 y se quejó de haber dejado a Proust de lado por pasarse por esa cloaca, o algo similar. La Woolf hizo dos anotaciones en su diario. La primera en este tono: "Miércoles, 16 de agosto de 1922: Debiera estar leyendo el *Ulises* y formulando mis argumentaciones en pro y contra. Por el momento, he leído doscientas páginas, que ni siquiera representan la tercera parte [...] *Ulises* me parece el libro propio de un analfabeto, un libro carente de desarrollo; la obra de un obrero autodidacta, y todos sabemos cuán lamentables son esas obras, cuán egotistas, cuán insistentes, cuán primarias, crudas y, en última instancia, nauseabundas". La segunda va a la yugular: "Miércoles, 6 de septiembre de 1922: [...] He terminado el *Ulises* y creo que es una obra fallida. A mi juicio, no le falta talento, pero de baja estofa. El libro es difuso. Es enmarañado. Es pretencioso. Es de baja ralea, no sólo en el sentido evidente, sino también en la acepción literaria. Con ello quiero decir que un escritor de primera fila siente por la literatura un respeto tal que le impide servirse de trucos; de sorpresas; de hacer payasadas". Payasadas y trucos que ella misma uti-

lizaría en su novela *Orlando*, que no es sencilla de leer y en la cual la escritora hace triquiñuelas de mago callejero con el tiempo y la identidad del personaje principal. Lo escrito por Anthony Burgess es preciso: "A Virginia le parecía tosca y grosera buena parte de la literatura contemporánea; sus propias contribuciones a ésta estaban escritas desde el deseo de purificar, sensibilizar, airear". Bernard Shaw en una carta dirigida a Sylvia Beach, la editora del libro, escribe: "Estimada señora: He leído varios fragmentos de *Ulises* en las diversas entregas. Es un repugnante registro de una etapa desagradable de la civilización; pero un registro veraz; y me gustaría poner un cordón alrededor de Dublín; y rodear con él a todos los varones de la ciudad comprendidos entre los 15 y los 30 años; y obligarlos a leer el libro; y preguntarles si a partir de la reflexión logran ver algo divertido en esa mofa y obscenidad malhabladas y malintencionadas". También la novela tuvo sus buenos lectores como Carl Jung y T. S. Eliot.

A pesar de que la novela hoy es un libro imprescindible todavía se continúan diciendo sandeces como las de Paulo Coelho y que no vale la pena citar.

No sé, pero la foto, que le hizo Eve Arnold a Marilyn Monroe leyendo el libro, me resulta el mejor testimonio de lectura despreocupada que cualquier lector debe asumir, indistintamente del libro elegido.

Leer por obligación (o para demostrar que no se es tan cretino como se aparenta) puede resultar algo infortunado. Lo que es necesario tener claro, creo yo, es que la lectura de libros (sencillos o enmarañados) sirve para descubrir que hay belleza en una historia bien contada, aunque narre lo inefable; en un párrafo con las palabras precisas, en un frase construida con exactitud de relojería; belleza puntual en una metáfora que saca de sus goznes el mundo cotidiano.

Leer debido a que somos lenguaje y escritura. Leer para entender que estamos forjados con la luz de muchas historias y de muchas palabras. Leer para que el alma no se pierda en esa oscuridad que a veces se llama silencio. Por lo demás leer para descuidarse, por aquello escrito por Ángel Gabilondo: "Una de las consecuencias de leer consiste en que si uno se descuida acaba escribiendo".

*Ilustración de Eduardo Arroyo



*TIERRA-MADRE

Julio
Borromé

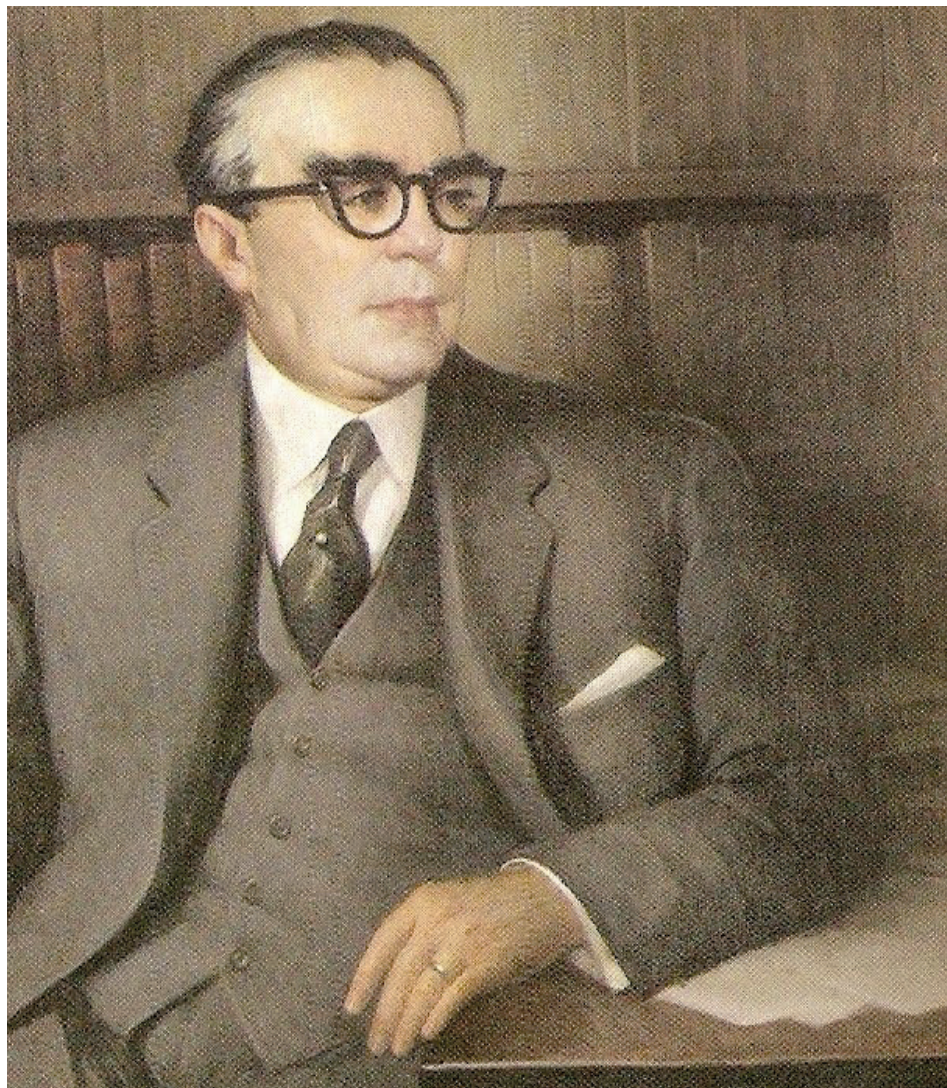
El nacionalismo en

Mario Briceño Iragorry (y III)

Un paseo por una gran ciudad moderna es un desafío a las tentaciones del capitalismo y a sus modos ficcionales de recrear la realidad y de construir una virtualidad de singularidad aceptada por todos los que cotidianamente juegan al espectáculo hedonista que de esa virtualidad deriva. Prevalce en este estado de cosas una identificación entre los individuos, el sistema que los oprime y la despersonalización cada vez más unificada a la inautenticidad de una vida que pasa involuntaria. Es con la misma facilidad de hacer creer a los consumidores que la publicidad y los medios de difusión de masa producen mercancías para alimentar el sueño posible donde los individuos se tambalean entre lo real y lo fantástico.

Dentro de las formas de seducción del capitalismo estadounidense, las sociedades viven dentro de un mercado de ilusiones, que pone todas las fantasías al alcance de los sentidos y de los sueños; y una repetida frustración cuando los individuos no consiguen satisfacer los deseos, que por una extraña paradoja, son pura ficción. De estas ficciones y virtualidades sociales es Mario Briceño Iragorry, y la crítica del escritor trujillano al modo de vida del capitalismo mundial tiene una doble lectura. De un lado, la explicación del desorden y el relajamiento moral de la sociedad venezolana a falta de sedimento histórico, y del otro, la interpretación de la crisis de la posguerra y del sistema financiero mundial.

I.
El espacio de control social en el capitalismo es, forzosamente, inestable. Sin fugios ni aplazamientos, en el peligroso trance en que se halla puesto por la abundancia de signos que acaba haciendo del control no solamente su fuerza sino también su fin. Las formas de control se convierten en el objetivo principal del proyecto del capitalismo, ese capitalismo —vislumbrado y cuestionado por Briceño Iragorry— diluido en el capital financiero internacional y en las oligarquías, en el conocimiento a través de la ciencia y la tecnología al servicio de las transnacionales y de la industria de la guerra, en la verdad de la historia única frente a las diversas historias que nos relatan otras culturas, en la literatura como expresión de la banalidad, en la imitación de frases en lenguas extranjeras, en la moda al servicio de la uniformidad del gusto, en la economía liberal que dinamiza y regulariza la sociedad



con el libre mercado, en la cultura que viene enlatada y forma la estética de los objetos y del cartel postmoderno.

Pero no debemos creer, ingenuamente, que las formas de control del capitalismo están diluidas sin orden al capricho más o menos controlado del azar. Entendamos que son las relaciones del poder donde el capitalismo alcanza la racionalización instrumental conducente a borrar la historia y las diferencias de los pueblos. La expansión de aquellos modos de relaciones deba acaso atribuirse a la consideración optimista de que el poder es neutral, y toma la forma de instituciones al servicio del gobierno estadounidense, del libre mercado y de las redes financieras mundiales, donde el juego de ganancia es infinito y jamás agota sus posibilidades de ajustarse a su propia dinámica y de ajustar a las sociedades a sus recetas con el fin reconocido por todos de que la economía liberal sirve para mantener la acumulación de fortunas para unos pocos, el

empobrecimiento de las mayorías y la producción de violencia que, a partir de unos límites determinados y aceptados, disuelve el espacio político.

2.

Es en este contexto totalitario y fragmentario, terreno fertilísimo para el capitalismo, donde Mario Briceño Iragorry propone un sano nacionalismo creador de sus formas culturales frente a la precariedad de los signos pasajeros, del individualismo generado por la sociedad de consumo, del capital simbólico y de la oscilación de las mercancías; signos, egoísmo, formas del conocer y mercancías, que el pensador trujillano ve penetrar en nuestros países, en los que "los pitayanquis" comercializan y hacen apuestas con valores y productos que desaparecen con facilidad pensándose que son los más sólidos. Querer confrontar esta modalidad de colonaje y apostar por los ideales bolivarianos tiene un nombre: *nacionalismo*. En Briceño Iragorry

dicho concepto o más bien, el coraje y orgullo saludable de quienes habitamos y compartimos una tierra, un hogar, unos ideales, una poética y una historia con el resto de Nuestra América y el Caribe, define un modo de ser, y consiste políticamente, en fortalecer la unidad y la solidaridad entre los pueblos. Razones obvias de oponer los signos morales a la violencia de las formas de dispersión del capitalismo estadounidense, nos invitan a fijar el ámbito de la historia, que es, en definitiva, el lugar donde radica el proyecto independentista y anticolonial bolivariano.

Y uno de los modos en que el imperialismo niega la historia de los pueblos consiste en sustituir los proyectos fundacionales de las naciones por formas de alienación en el campo de la cultura: el laberinto en el que los signos se cruzan hasta desaparecer en nuestros pobres bazares postmodernos y asumen en algunas mentes xenofrénicas las formas del racismo y del menosprecio por nuestros valores sustantivos que en la actualidad permanecen, se recrean y se reactualizan.

Con Mario Briceño Iragorry entendemos el proyecto histórico bolivariano, la memoria y las tradiciones como formas de elección, es decir, los pueblos eligen ser libres, independientes y soberanos. Preferimos un "exceso de tradiciones" en palabras de Z. Bauman o la "tradición inventada" de Eric Hobsbawm, que un exceso de capitalismo, o la exacerbación del imperialismo, fase superior del capitalismo. La elección funda la convivencia y el reconocimiento de los pueblos en el ámbito de lo histórico. Este darse cuenta de la historia común hace posible el entendimiento de la memoria y de las tradiciones, el lenguaje que hace posible la comunicación y lo simbólico, la conciencia que funda el espacio de la subjetividad y la crítica, y las normas que permiten la cohesión, el acuerdo y la vida en comunidad, aceptando y reconociendo las diferencias.

La crítica de Mario Briceño Iragorry desmitifica el incontenible optimismo del progreso y la ilusión del capitalismo. La conciencia ejerce vigorosamente la distancia clarificadora: crítica de la racionalidad instrumental, indignación ante la intolerancia, la violencia material y simbólica, y ante los métodos de destrucción progresiva de las culturas nacionales, incluyendo las culturas originarias porque sin sus prácticas culturales y políticas no hay Nación. Al mismo tiempo Briceño Ira-

gorry da consistencia a su concepción antiimperialista con los fundamentos políticos y filosóficos del bolivarianismo. Justo donde se encuentran los dos opuestos históricos —nacionalismo e imperialismo— se define la dimensión moral del pensador trujillano. Si la crítica es clarificadora, la historia de nuestros pueblos es valorativa. La idea de los valores sustantivos de la nacionalidad: libertad, igualdad y justicia fundada en el proyecto liberador de Simón Bolívar es el vínculo que une el pasado de América Latina y el Caribe con nuestro presente y más allá. El presupuesto de toda idea de descolonización abre las puertas a un mundo más bello, justo y solidario.

3.
Tomar conciencia de la soberanía que se ha forjado a lo largo de nuestra historia, es, a nuestro entender, empezar a valorar el sentido de la libertad. Libertad para elegir, no en el sentido liberal de las escuelas de los Friedman, de los Lyotard, de los Fukuyama y sus acólitos latinoamericanos, sino libertad en la condición autónoma de elegir para fijar una posición frente a la polución depredadora del coloniaje y de sus formas de encubrimiento.

Esta capacidad de desdibujar y colonizar la historia de los pueblos cambia progresivamente a modalidades menos dolorosas para que así parezcan naturales y deseables frente al imperante caos producto del estado esquizofrénico al que se ve sometida la historia cuando el capitalismo intenta destruir la memoria colectiva.

La disipación del horizonte histórico beneficia al capitalismo y a sus modos de reducir la complejidad cultural y la actualización de la utopía a un simplismo homogéneo y voluntad simplificadora de historicismo. De ahí el llamado bolivariano de Briceño Iragorry a la unidad, al aglutinamiento de los valores sustantivos y a la integridad de los pueblos del Sur y del Caribe.

Finalmente, pues, redescubrir el tema del nacionalismo en Mario Briceño Iragorry comporta una labor colectiva y una "actitud ética", en palabras de Foucault. La asunción del destino liberador de América Latina y el Caribe, con la ruptura de límites y desequilibrios que tiene lugar en esta fase crítica del imperialismo estadounidense, plantea, una vez más, la necesidad de favorecer mecanismos de contrapeso que equilibren el actual desorden del mundo y formen una alianza intercontinental con miras a presentar formas alternativas de conducirse y actuar en el mundo. Esto no es en absoluto invento reciente. El coraje de Briceño Iragorry en pararse frente al imperialismo yanqui y decir nacionalismo, donde ladran —vaya el perdón a Diógenes el Cínico— los traidores de ayer y hoy, anima a los pueblos a elegir su destino, a vivir en paz y a ser felices.

* Coordinador de la Cátedra Mario Briceño Iragorry (Trujillo)

Río abajo
en esas vertientes

de la luz

dicen es posible
cicatricen los pasos

del ser

aquí olvido
el estanque del hombre

su escombros

busco en las pozas
de Dios.

El chillido
viene de la fronda

suenan en esta hoja
y la tierra es de nuevo

inculta sin ejidos

realenga
sin rey.

Caballo de madera

De un casco al imperio
de la boca

lijamos su destino
y una veta

esa región
de las cortezas

borra la muerte
del árbol

amanece en el rostro
de un caballo.

Torco

Senderan las nubes
se anuncian

beben de ese árbol

y nosotros volamos
su espera

el vacío
de contar los loros.

Azulejo

Recién llega
de arar el arca

de un olivo
perdido en las aguas

escribe
la lengua

de un pájaro

su cáliz
eleva el rastrojo

y el aire
dice

este es mi cuerpo.

Antonio Trujillo / *poemas inéditos*

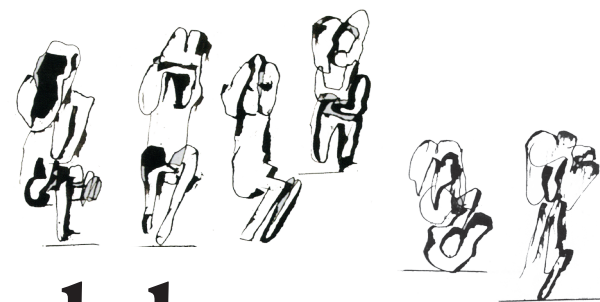
* San Antonio de los Altos, 1954. Poeta y artesano. Maestro Honorario de la Universidad Nacional Experimental de las Artes. Cronista oficial de San Antonio de los Altos y director de la Revista Nacional de Cultura.



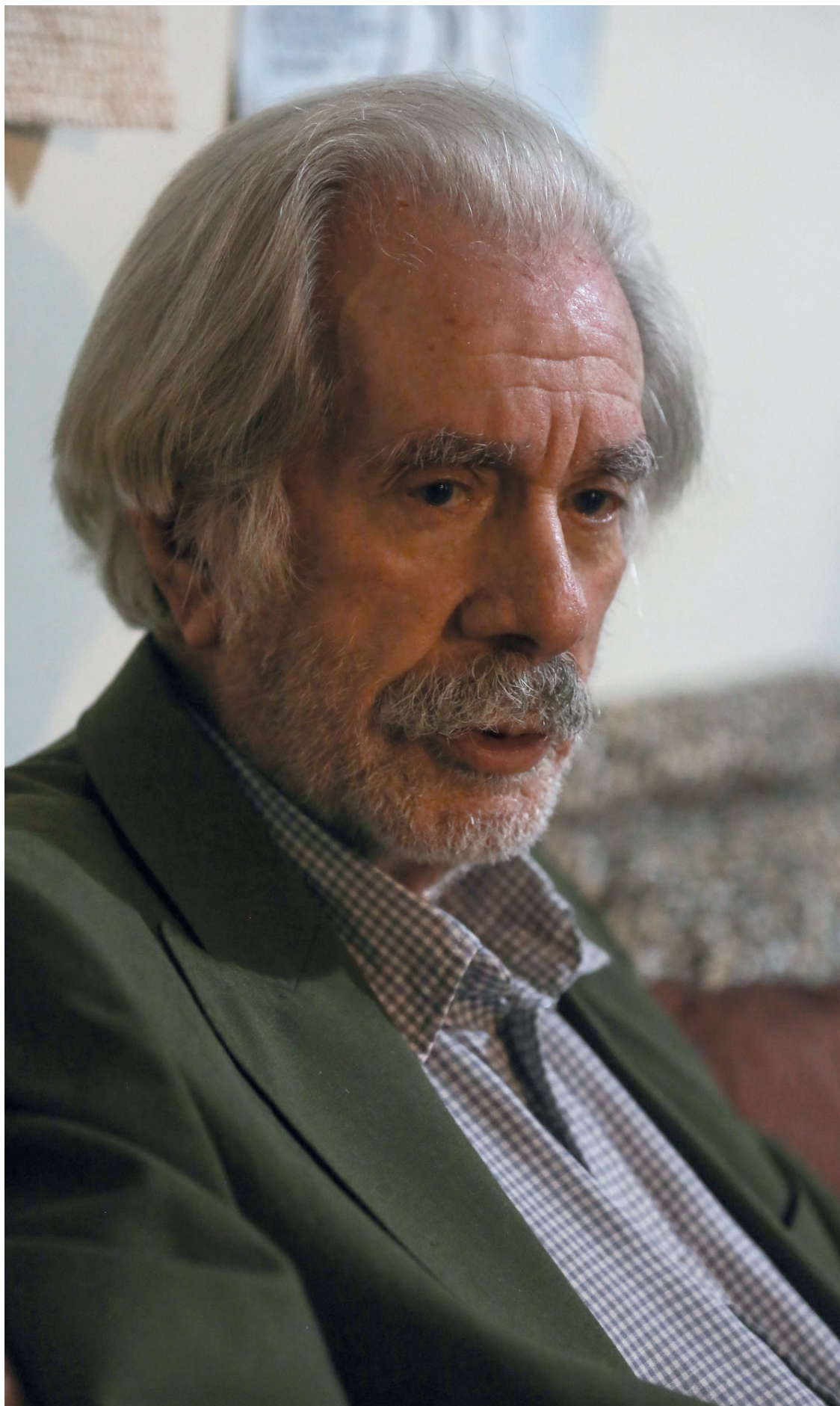
* ENTREVISTA

Por Frankiln Fernández

Juan Calzadilla:



"No creo próximo el fin del *surrealismo*"



El surrealismo, el movimiento artístico y literario, cumple cien años. Se caracterizó por la búsqueda de renovación y transformación a través del mundo de los sueños, para liberar al hombre y ayudarlo a plasmar una sociedad mejor. A los surrealistas debemos los grandes debates políticos y culturales a fin de favorecer el conocimiento, y con ello el respeto, entre las diferentes culturas y civilizaciones. Es tan antiguo como la humanidad y ha venido revelándose en todos los períodos históricos. Los surrealistas buscaron reconstruir la historia del hombre y de sus culturas, desde sus primeros pasos hasta las expresiones más recientes. Buscando en el pasado las lecciones permanentes de energía, como caudal de herencias que es patrimonio común a todos. Animado por su espíritu desafiante, Juan Calzadilla, heredero directo de sus expresiones y uno de los pocos estudiosos del género en nuestro país; sigue siendo impulsor y guía de ese y otros tantos movimientos de vanguardia en Venezuela. Conversamos con el maestro respecto a la conmemoración del centenario de este movimiento, del que nuestro autor es protagonista.



Entiendo que el surrealismo realizó una propuesta de relectura del sueño y la realidad. Buscó una estética abierta, concentrada en la idea de la exploración del inconsciente (lo onírico, lo fantástico y lo maravilloso). En su búsqueda de renovación, propone la indagación del mundo de los sueños y la experimentación del pensamiento libre como un acto de emancipación política común a todos. ¿Qué respondería?

El surrealismo, como tú dices, es una estética abierta a todas las opciones artísticas, tanto a lo fantástico, como a lo onírico y lo maravilloso, principalmente en materia de artes plásticas y literatura. Aunque la afirmación es válida sólo si te refieres al surrealismo de los últimos tiempos, tras haber abandonado sus dirigentes toda militancia política y renunciar en 1933 al partido comunista, al que se habían adherido tres años antes. El movimiento se presentó en París en 1919 como una "revolución surrealista", después de asimilar y repotenciar hasta un grado óptimo las vanguardias del período de entreguerras, como eran el cubismo, el dadaísmo, el futurismo, y por supuesto los aportes de estas tendencias, refundidas en un cuerpo de pensamiento nuevo. Las metas del surrealismo no se restringían, como hoy, a la literatura y a la pintura, y a la práctica del automatismo en cenáculos cerrados, sino que abarcaba y se extendía a la actividad revolucionaria y política con el fin de presentar un cuerpo de batalla para librar mediante la acción colectiva una lucha contra el pensamiento burgués, derribar el capitalismo y poder así transformar la sociedad e ir al encuentro de un hombre nuevo, siguiendo en esto a Marx.

A casi un siglo de su creación, ¿cree usted que el surrealismo siga vivo y en marcha?

La pregunta debiera ser si el surrealismo está en capacidad de sobrevivir a la época actual sin dar su brazo a torcer y con el sólo auxilio de los manifiestos teóricos de su principal adalid y máximo teórico André Breton. Si podrá capear él sólo las dificultades que se avecinan para volver a ser la revolución que hace mucho dejó de ser.

En Venezuela no hubo muchos poetas surrealistas. Incluso, entre nosotros, el surrealismo representa una corriente tardía. Aunque nadie podría negar la enorme influencia que ha ejercido. Algunos consideran a José Antonio Ramos Sucre precursor del surrealismo. Es a partir de 1950 que aparece el nombre de Juan Sánchez Peláez como una referencia vital en Venezuela y América Latina. ¿Qué importancia da usted a nuestros oníricos predecesores? ¿La herencia del surrealismo rebasa, por mucho, el riesgo de convertirse en una equivocación, repetición o anacronismo ortodoxo?

En efecto: soy de opinión que no tuvimos poetas surrealistas sino, para decirlo con una frase de Stefan Baciú,

poetas de lenguaje surrealista. O también, en otros términos, poetas parasurrealistas. Estos empiezan a ocupar espacios desde los años cuarenta hasta conformar nutridos grupos que se decían surrealistas sin contar con el aval oficial del grupo matriz que con mano inflexible dirigía en París André Breton. Impedidos de dedicarse a un proyecto grande y subestimados por el poder político local, nuestros surrealistas venezolanos hicieron lo que pudieron, remontando a partir de entonces una tradición literaria nefasta, que procedía del modernismo y el romanticismo.

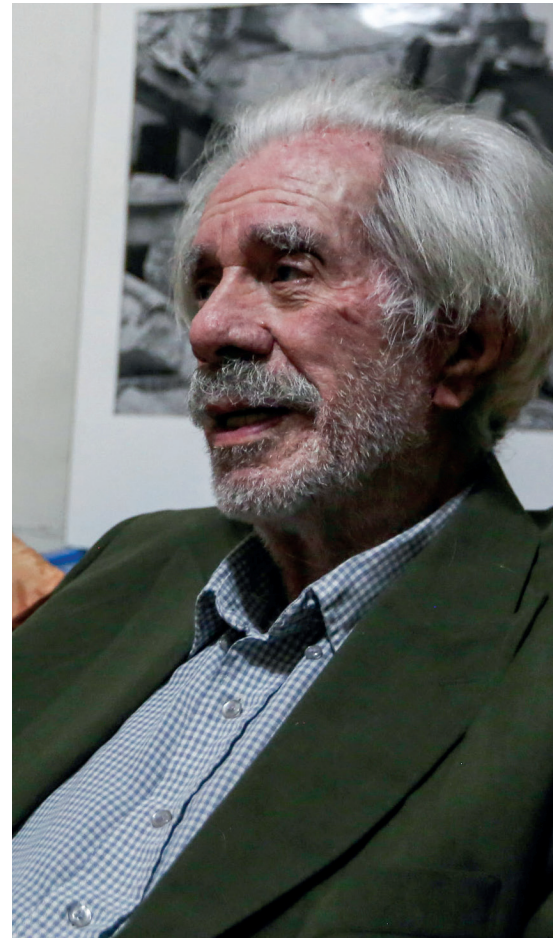
A nivel latinoamericano pasó otro tanto, los grupos surrealistas que se crearon en el nuevo continente, cuando estaban bien organizados resultaban asociaciones subalternas casi sin relación con el proyecto central de Breton destinado a echar por tierra la cultura burguesa y a integrar las artes en una temeraria aventura de libertad, más allá de la literatura. Fue así como el surrealismo latinoamericano se limitó casi exclusivamente a la práctica del automatismo psíquico, con olvido de todo compromiso social o de otros presupuestos de vida, que no dependieran de la literatura. En este sentido podría hablarse, no de una equivocación sino más bien de un contrasentido, del cual se obtuvieron frutos distintos a los esperados como fue el caso de la creación de vanguardias que llevaron al desarrollo de exitosas y masivas literaturas contemporáneas en casi todos los países donde el surrealismo funcionó, y de cuyo resultado positivo nadie podría negar la contribución de este gran movimiento.

¿Por qué se reniega, aún hoy, del surrealismo? ¿Acaso no es fuego latente, ardor y fulgor transfigurado? ¿No son diferentes para todos los hombres los sueños de este mundo?

Lo paradójico de esta actitud negativa que se vuelca furiosamente contra el surrealismo de hoy es que está protagonizada por apóstatas de él. Y consiste en que esos tercios que rechazan o condenan el surrealismo son los mismos que se beneficiaron de sus métodos o que conservaron en su escritura huellas del mal uso que hicieron de él. O que en su momento le juraron lealtad. No deja de ser una señal oportunista que conduce a pensar en ¿qué quedaría si se desprendieran de sus textos lo que le robaron al surrealismo? Nada.

¿El sesgo irónico, mordaz y humorístico de El Techo de la Ballena, lo deben, sin duda, al surrealismo clásico, es decir, al surrealismo comprometido políticamente?

Eso es cierto sólo en parte. *El Techo de la Ballena* no era un grupo declaradamente surrealista. Aunque no dejaran de haber entre sus integrantes quienes practicaran la escritura automática inventada por Breton. ¡Tan fácil



Mientras existan enormes zonas verbales por explorar en la psique de cada individuo y de la masa humana, eso que vulgarmente se conoce como surrealismo y que André Breton definió como una corriente magnética, persistirá por los siglos de los siglos en los cinco continentes.



resultaba hacer estas cosas! Por el contrario, el equipo de trabajo de *El Techo* hizo énfasis en que era autónomo respecto a movimientos y estilos de otras partes con el fin de verse obligados sus miembros a inventar estrategias y lenguajes propios. Lo que sí es cierto es la adopción de formas de accionar y líneas de comportamiento colectivo que ya había empleado exitosamente el surrealismo clásico, en su mejor momento, y también el dadaísmo, como eran el experimentalismo con nuevos elementos, el collage, la integración de las artes, el humor, el uso del espectáculo y sus clisés y el manifiesto panfletario como discurso estético, todo ello con el fin de ganarse a un público que en su gran mayoría era de izquierda o apoyaba a las guerrillas.

Pareciera que el surrealismo fuera un movimiento perpetuo o eterno. ¿Morirá algún día? ¿Perecerá? ¿Llegará a su fin?

No creo próximo el fin del surrealismo. Eso podría suceder y hubiera sucedido si se hubiera limitado a ser una corriente literaria o una fórmula de escribir, como pasó con otras tantas tendencias, incluso entre las derivadas del surrealismo mismo. Al cabo de cien años el surrealismo está más vivo que nunca, pero soterradamente, fuera de los grupos literarios. Y eso sucede porque el surrealismo, o lo que se entiende por éste, se ha estructurado de forma tal en el lenguaje literario y hablado, que ha terminado consustanciado y formando parte de él, a flor de piel, listo a manifestarse incluso en el habla popular. Y, por otra parte, el surrealismo no hace más que fortalecerse gracias a las nuevas tecnologías

de información, la ampliación del campo fonético, los nuevos estudios sobre el inconsciente y los experimentalismos, etc. Incluso visto en el campo literario, sin meter las complicadas metodologías de los manifiestos de Breton. Y podría esperarse que siga creciendo de su cuenta, como lo hace una selva en su elemento vegetal, debido a que el surrealismo es autónomo de toda intención de hacer de él un producto comercial, como quisiera el neoliberalismo de aquí y de allá.

Mientras existan enormes zonas verbales por explorar en la psique de cada individuo y de la masa humana, eso que vulgarmente se conoce como surrealismo y que André Breton definió como una corriente magnética, persistirá por los siglos de los siglos en los cinco continentes. Porque allí, en esas regiones oscuras del entendimiento humano que no están bajo el dominio de la razón, aunque sí bajo su control, prosperan enormes imaginarios prestos a salir al primer llamado de una palabra y bajo el impulso de ésta.

Pero esas fuerzas internas que se presentan de modo caótico escapan a la servidumbre de cualquier poder extraño a ellas, son autónomas, se organizan en cualquier parte, han dejado de estar al servicio de agrupaciones literarias, asociaciones de vecinos, academia, ejercito o gobierno alguno como no sea el que la libérrima imaginación de cada individuo se da a sí mismo.

De forma tal que podemos concebir el surrealismo como un suprapoder del espíritu que escapa por completo a los dictados de los grupos que quieran adueñarse de funciones que se corresponden más con las de la vida que con la de sus intereses personales.



*ESPECIAL

Gustavo
Pereira

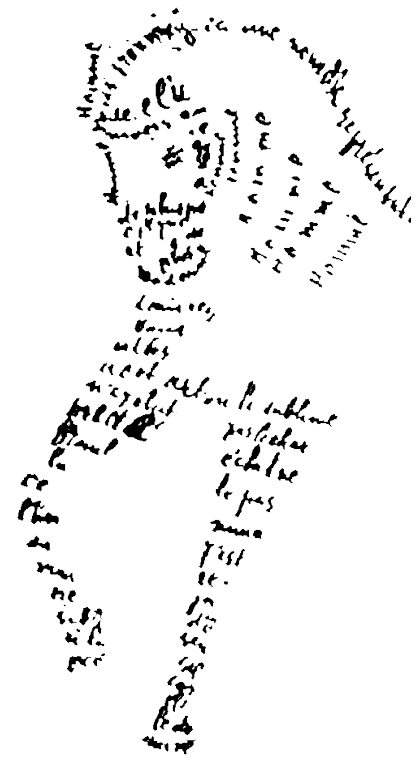
Apollinaire,

precursor del surrealismo



Guillaume Apollinaire

—
tout terriblement



No releía a Apollinaire desde hará casi una década. El tiempo devora también las aficiones, como a todo. Pero ahora vuelvo a hacerlo para cerciorarme de dos cosas y así satisfacer cierta inquietud reciente generada por otras: una, si el poema que escribió para la boda de su amigo André Salmon sigue ocupando su lugar en mis predilecciones; la otra, si a "Las ventanas" ("Les fenêtres"), su extraño texto de 1911, lo sigo considerando elemento seminal que haría posible pocos años más tarde la poética del movimiento surrealista y mucha otra posterior que algunos nombran de la modernidad, como si lo moderno fuese categoría valorativa y no simple y pura circunstancia cronológica.

"Las ventanas" lo había escrito Apollinaire, no sabemos si bajo la impresión de las pinturas en las que trabajaba en ese tiempo su amigo Robert Delaunay a quien solía visitar en su taller de París; o como tributo a la exposición que junto al primitivo grupo de pintores denominados después cubistas (Picasso y Braque sobre todo) éste preparaba para el Salón de los Independientes de ese año, puesto que figura en sitio prominente en el catálogo de la misma. Con el paso del tiempo y ante las consejas y conjeturas en boga Delaunay confirmará ambos supuestos, revelando que desde el sitio de su taller en donde pernoctaba esos días el poeta de *Alcoholes* recién salido de su prisión, este podía mirar sus obras del mismo modo que, desde las ventanas, ver hacia la calle.

Iniciándose el siglo, ya en 1904 Apollinaire, joven de 24 años, había conocido a Reverdy, Picasso y al grupo de artistas y poetas que conformarían, en solitario o agrupados, las llamadas vanguardias de Montmartre. No pocas de aquellas rebeliones que con distinta suerte y objetivos cambiarían los cimientos conceptuales del arte occidental perturbaban, cual fortuita antesala de la inminente guerra que se avecinaba, el concertado canon del buen gusto social y de preferencias estéticas en las pinacotecas parisinas, como suele pasar con toda insurgencia renovadora (...)

II

(...) En literatura, con la publicación del manifiesto de Marinetti en *Le Figaro* de París en 1909 se iniciaba el Futurismo y con éste, acaso la más sensacionalista y vocinglera de aquellas sublevaciones, con una subyacente aunque palmaria particularidad: dejaba al descubierto, al menos en cuanto al fundador y principal corifeo, su verdadera naturaleza, ciertamente escandalosa y por tanto epidérmica, pero contradictoria y fachendosa: *Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor, la audacia y la religión* (...) *Un automóvil en carrera, que parece correr sobre metralla, es*

más hermoso que la Victoria de Samotracia (...) Queremos glorificar la guerra — única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer; tales eran algunos de sus postulados.

No lo hacía por solo llamar la atención despertando desde el inicio anti-patías y controversias. Precedida de un abre bocas que anunciaba la presencia de un poeta singular aunque de férvida retórica, aquella primera demostración paroxística de engañosa apariencia antisistema, volátil como todo desbordamiento desencajado, develaba desde entonces que el futurismo, con sus exacerbaciones supremacistas no *pour épater les bourgeois* sino a todo el mundo, iba a encontrar pocos años después, como otros de su índole, un cauce natural: el fascismo, al cual no sólo adherirá su teatral patriarca sino gran parte de quienes comulgaban con su credo.

De este modo Filippo Tommaso Marinetti, el perenne alabardero de la rebelión anárquica, el singular e inquieto exaltador de la guerra, el militarismo, la máquina y la velocidad, el anti-feminista, el anti-académico, el anti-todo-cuanto-significara-institucionalidad, asentará sus bríos tan pronto el fascismo se hace del poder en Italia, y nada menos que en la misma recién creada Real Academia de la que fue nombrado respetable integrante y consagrado por el mismísimo Duce Benito Mussolini. Y aquellos efluvios pintorescos e hiperbólicos, acaso intuitivamente persuadidos de su propia fugacidad, o quién sabe si a conciencia, terminarán, como su obra, en un olvido tal vez no merecido puesto que algunos de sus aportes formales repercutirán de un modo u otro en su tiempo y en poetas que como el caso del propio Apollinaire, asumirán algunas de sus propuestas renovadoras. Sobre todo las que en el orden formal parecían más avanzadas o necesarias, sintácticas, tipográficas o espaciales (las cuales, dicho sea de paso, ya a mediados del siglo XIX nuestro Simón Rodríguez había empleado en sus casi desconocidas obras). Sin desdeñar entre ellas, por ser común a los movimientos que le siguieron, la iconoclasia desmitificadora, justificada o no, pero de algún modo característica, bien fuera por imitación, casualidad o contagio, en los agrupamientos disconformistas que nutrieron en aquellos días y lo harán en lo sucesivo, buena parte de las estructuras poéticas occidentales (...)

III

(...) Con "Las ventanas", pero no sólo con este poema —aunque fuera el primero y en cierto modo el único de los pocos de su estirpe— Apollinaire se sitúa, intentando sin duda representar las visiones que acudían a él ante las pinturas de su amigo Delaunay y desde el observatorio de su re-

De esa capacidad de ruptura espacio-temporal que puede tener y tiene, pues, el pensamiento, nacen dispares y simultáneos cuadros relampagueantes que el espíritu nuevo del artista atrapa para fundirlas en la misteriosa cópula de sus contrarios.

fugio, entre los principales impulsores del gran oleaje provocado por los movimientos poéticos que le sucedieron.

Escrito en forma de *collage*, en él se propuso representar el simultaneísmo del pensamiento y sus infinitas aprehensiones al percibir las imágenes y sensaciones que a él acudieron al unísono al contemplar las pinturas de Delaunay. De esa capacidad de ruptura espacio-temporal que puede tener y tiene, pues, el pensamiento, nacen dispares y simultáneos cuadros relampagueantes que el espíritu nuevo del artista atrapa para fundirlas en la misteriosa cópula de sus contrarios. Cabe decir, aludiendo al criterio surrealista, que se trata, en este caso, de una escritura automática de la conciencia en sí y para sí.

Cendrars, quien fuera amigo de Apollinaire y alentó como él aquella rebelión (recuerdo que su poema "Prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia", que tanto impacto causara, fue coetáneo de "Alcoholes"), definirá también ese credo poético, de modo diferente y en el mismo sentido, en dos versos de su libro *Éloge de la vie dangereuse*, de 1937:

*Le paysage ne m'intéresse pas
Mais la danse du paysage*

(No me interesa el paisaje
Sino su danza)

En similar propósito en que lo hace Cendrars y sus poemas *fotográficos*, Apollinaire llama a "Las ventanas", junto con otros textos de similar factura, "poemas-conversación".

Desde entonces, ¿cuánta repercusión no ha tenido, directa o indirectamente, en los que podríamos denominar géneros poéticos contemporáneos?

Sería cuestión de indagarlo y reconocer la lejana paternidad (...)

IV

(...) Ahora que vuelvo a aquel texto por entonces inusitado en Apollinaire y releo su obra, me doy cuenta, primero, de que el "Poema leído en la boca de André Salmon", junto con "Zo-

LAS VENTANAS DE GUILLAUME APOLLINAIRE

Del rojo al verde todo el amarillo
muere
Cuando cantan las guacamayas
en las selvas natales
Batida de piñis *
Hay un poema por hacer al
pájaro que no tiene sino un ala
Lo enviaremos por mensaje
telefónico
Traumatismo gigante
Hace soltar el llanto
He aquí una hermosa muchacha
entre las jóvenes turinesas
El pobre joven se sonaba las
narices en su blanca corbata
Levantarás la cortina
Y la ventana se abre
Arañas cuando las manos tejían
la luz
Belleza palidez insondables
violetas
En vano intentaremos reposar
Comenzaremos a medianoche
Cuando se tiene el tiempo se
tiene la libertad
Caracola Pez sapo múltiples
Soles y el Erizo del poniente

Un viejo par de zapatos amarillos
ante la ventana
Torres
Las torres son las calles
Pozos
Pozos son las plazas
Pozos
Árboles huecos que abrigan a las
alcaparreras errantes
Los Chabines cantan hasta
reventar
A las Chabinas cimarronas
Y la oca cuac cuac trompeta al
norte
Donde los cazadores de tejones
Raspan las peleterías
Centelleante diamante
Vancouver
Donde el tren blanco de nieve y
de luces nocturnas huye del
invierno
Oh París
Del rojo al verde todo el amarillo
se muere
París Vancouver Hyères Mainte-
non New York y las Antillas
La ventana se abre como una
naranja
El hermoso fruto de la luz.

na", que forman parte de *Alcoholes*, siguen en pie, con el recatado fulgor de su lirismo, ejerciendo su primacía en mis preferencias, y después que "Las ventanas", independientemente de sus pocos o muchos méritos poéticos, nos da una importante clave sobre los inicios de un lirismo fragmentario que intenta conciliar y ordenar armónicamente el caos y la alienación en los cuales, como derivación, comenzaba a sumergirse la vida social europea con la primera gran crisis del sistema capitalista, que poco después intenta hallar salidas mediante la guerra (...)

Poco antes de morir en 1919, el autor de *Alcoholes* y *Caligramas* quiso sistematizar los objetivos poéticos del mismo, en el texto de una conferencia que antes de entregarla al *Mercure de France* para su publicación, corrige y concluye bajo el título de *Sobre el espíritu nuevo y los poetas*. Suerte de testamento literario en el cual, sin desdeñar de la herencia clásica algo esencial, el buen gusto, reafirma sus concepciones desde una razón introductora: la percepción abierta que debe tener ese nuevo espíritu ante las realidades que explora, así como en la representación de sus múltiples estados, tanto en las exaltaciones de la vida como en los abismos del alma. Y escribe:

*No es ni puede ser un esteticismo (pues-
to que) es enemigo de las fórmulas y el es-
nobismo, no quiere ser una escuela sino
una de las grandes corrientes de la litera-
tura que englobe todas las escuelas desde
el simbolismo al naturalismo (además
de) luchar por el restablecimiento del es-*

*piritu de iniciativa, la clara comprensión
de su tiempo y por abrir nuevas visiones
sobre el universo interior y exterior, que
no sean inferiores a las que los sabios de
todas las categorías descubren cada día
para extraer sus maravillas.*

Otras conquistas han de incluir, aunque no bajo obligada preceptiva, el verso libre, sin ataduras, desprendido de las melosas y pegadizas sogas de la métrica y la rima y de las alcabalas de la ortodoxia gramatical; la prescindencia de la puntuación (que Marinetti había planteado) innecesaria en la nueva poesía que debe aborrecer toda predicción y debe abrir compuertas a la imaginación de sus lectores. Y finalmente, algo definitivo: el elemento sorpresa:

*Es mediante la sorpresa, por la impor-
tancia que tiene la sorpresa, que el nuevo
espíritu se distingue de todos los movi-
mientos artísticos y literarios que le han
precedido.*

Este elemento poético, en efecto, distinguirá desde entonces buena parte de la poesía que se escribe y publica en la primera postguerra, sobre todo en Dadá y en mayor grado el Surrealismo cuya paternidad nominal, por cierto, debe atribuirse al propio Apollinaire (quien había mencionado y definido la palabra surrealismo en un texto anterior a la conformación del movimiento).

*Fragmentos del texto "Apollinaire y la sedición artística en un poema precursor", de Gustavo Pereira



*CRÍTICA
LITERARIA

Coral
Pérez

Nuni Sarmiento una lógica de vértigo



Los libros reúnen, prácticamente, la totalidad de la obra publicada por esta autora, *Revés* (hermosa edición de Siembraviva, 2003) y *Novela rosa* (Fundarte, 2012), que se nos reveló en los años 80 y 90 y sigue siendo una de las voces más raras dentro de la cuentística venezolana. Para encontrarla en sus cuentos, ya retirada de la vida sonora en su nirvana infantil, está su blog: *nunisar.blogspot.com*, en cuya autobiografía literaria confiesa: "Vagabundé después por algunos postgrados de filosofía... Hasta que un día se enteró de que la filosofía era una enfermedad del lenguaje y lamentó haber sido tan frívola y desconsiderada. Sobre todo porque vislumbró la otra escalofriante cara del diagnóstico: que el lenguaje es una enfermedad filosófica".

Con esta reseña quizá sólo agregamos un poco a lo objetivamente dicho (puesto aquí en cursivas) sobre su propuesta, a más de una década de distancia. En primer término, las señas de semblanza de contratapa de los dos libros. La autora cuenta lo que tiene que decir a través de dos grandes rasgos repetidos, con o sin riesgo de agotamiento. Recurre a la fórmula de la "conferencia académica" que demarca los "espacios" donde, implícita o explícitamente, se ofrecen sus "historias" a un "auditorio de escuchas especializados". Con esto consigue recrear un cierto prototipo de los discursos de saber desde donde puede refutarlos. Ese discurso, con sus "hipótesis" y su propia "lógica", deconstruye lo que ella llama la vasta *lógica opresora, deshonesto hasta el cinismo*. El otro elemento es una inquietante, rica e imaginativa lógica surreal que sabe convocar la paradoja y el absurdo para, en efecto, narrar lo *inenarrable*. El cuento que cuenta su propia ausencia de cuento, contra la lógica del cuento tradicional, pues los cuen-

tos de Nuni se narran categóricamente al revés, y apuestan por otra forma de narrar. Además, siendo enemiga de la estética depresiva, y valga decir también del realismo, lo que quiere ofrecer es un juguete de humor, sin embargo angustiante. En segundo término, lo que Julio Miranda describe en la antología *El gesto de narrar* (1998), que engloba su obra, más allá del cuento seleccionado "La niñidad": el discurso neurótico, donde el o la protagonista, siempre en primera persona "analiza" la realidad con una detallada "lógica" obsesiva, el vértigo mental, el humor feroz, los sinsentidos de la vida, los desenlaces de la desgracia o la locura, las relaciones humanas, los sicodramas cotidianos y una cantidad de temas o ideas sumamente extraños, todos abordados bajo el mismo esquema narrativo, en cuentos que adoptan la apariencia de efectivas conferencias, como parodia del "razonamiento" científico.

Si consideramos el minicuento: "Señor Kafka": *Yo también he sentido el deseo de quemar sus obras*, vemos que Nuni no sólo parte de la opresiva visión surreal kafkiana (siendo profundamente realista). También se apropia del dispositivo cuentístico kafkiano presente en "Informe para una academia". Ese es el método, el prototipo del ensayo o la demostración científica como esquema de cuento, que a su vez quiere probar su verdad, su lógica, contándola como una refutación por el absurdo. Nuni se vale de un personaje global, "el conferencista", que debe atestiguar ante un oyente específico, "el especialista" (¿un juez?), para hacer del discurso un juego ficcional algunas veces frustrado. Ese narrador muchas veces parte de ideas, hipótesis o presupuestos filosóficos para exponer su materia de refutaciones o de comprobaciones, desde su experiencia o historia.

Quien incurra en la lectura de estos cuentos sabrá que su propia figuración

ficcional será sometida a la trastocación de toda ley natural y lógica. Las de tiempo y espacio, las de causa y efecto, las de las acciones que no trascurren en sus interrelaciones causales. El lector sufrirá un cambio de perspectivas, ante un sujeto que de pronto se ve a sí mismo desde la mirada o las sensaciones de otro. O el sujeto que se ve centro inmóvil entre cosas materiales que son las que se mueven. El lector también percibirá esos mecanismos: demostrar y desmontar a través de "estructuras y secuencias lógicas", con lo cual sentirá que no siempre soporta la lectura, la obsesiva interrelación analítica de cada detalle narrado, o no soportará sentir la realidad narrada de esa manera (¿o sí, o es mejor?), desde un particular surrealismo, un azar terrible pero aceptado y un absurdo que están libres y a la vez finamente controlados. El lector debe seguir atento en su propio vértigo cómo en ciertos cuentos extremos temas abstractos de la filosofía. Lo vemos con el principio de la materia sin forma, y la relación entre materia y esencia en "Viaje al fondo de una forma". Pero Nuni es ante todo narradora, en todo caso ella trabaja con aparentes "proposiciones lógicas" reconocibles y con eso hace su contraparte recreativa.

A menudo, en la primera frase de los cuentos está la idea-objetivo, el proyecto, la investigación, objeto del contradiscurso en construcción o se sintetizan muchos de esos temas de tanta rareza: "Que yo sepa mi infancia fue una época gobernada por la más severa geometría poética"; "Hay gente que tiene la desgracia de perder la personalidad en los museos"; "Siempre confié en el azar hasta que comprendí su mentira"; "Hoy es el día de sacar la rabia, de siete a ocho la familia se sienta alrededor de la mesa y saca toda la rabia de la semana". Es simple, las historias se refieren a lo que ocurre ante un hecho bien definido, resumido como un

"planteamiento y delimitación del problema", en parodia a la metodología de formulación de tesis, como comenta el narrador en "Escritos didácticos sobre el objeto (versión póstuma)":

La respuesta a esa pregunta es justamente lo que investiga la ciencia que la formula, porque las ciencias, como todos saben, formulan preguntas con respecto a sus propios objetos, los cuales deben estar bien definidos y sobre todo, bien delimitados, de manera que, después de todo esto, nadie se atreva a quitárselos. Porque aunque quitarle su objeto a una ciencia sería como quitarle el sueño a un insomne que por fin duerme, luego de haber agotado todos los recursos, incluso artificiales, de la naturaleza, a pesar de eso, como se sabe, la maldad del mundo es infinita.

No busque el lector grandes revelaciones cognitivas, sólo el juego imaginante ante una estética que va entre una metafísica fantástica y una filosofía ficcional, para poner ante sí, muy probablemente, ciertos temas apremiantes de fondo, pues los cuentos narran de alguna manera lo cotidiano, la psicología de los afectos y la familia, pero desde un hilo interior muy bien resguardado y punteado. El lector no encontrará objetividad, sólo aperturas, boquetes, fugas, escapes, como en un juego abierto de posibilidades. O más bien, no un juego del todo abierto, porque su discurso narrativo se rige por el azar caprichoso. Eso sí, todo esto mientras el lector tenga ocio y despreocupación del tiempo, o para evadir aunque sea un rato la cuestionada realidad material y sus vicisitudes.

Y con esto, sólo queda decir que cuentos como "Revés", "La invención de Dios", "Los demonios", "La maldad del azar", "Insomnio", son tesoros de la narrativa breve.

*Family Picture, de Max Beckman



Juan Antonio
Calzadilla Arreaza

La otra vida de Walt Whitman

La estampa patriarcal y profética de Walt Whitman quedó fijada para los latinoamericanos, tempranamente, por José Martí en su artículo aparecido en una publicación mexicana, en 1887: "Parecía un dios anoche, sentado en su sillón de terciopelo rojo, todo el cabello blanco, la barba sobre el pecho, las cejas como un bosque, la mano en un cayado." —tradujo Martí de un diario estadounidense para encabezar su texto.

Contaba Whitman cerca de setenta años, y sobrellevaba la parálisis, que le sobrevino a los cincuenta y cuatro, llevando una vida de retiro en el poblado de Candem, en casa de su hermano mayor, en New Jersey. Viajaba eventualmente a Nueva York o a Boston valiéndose de una andadera, y fue finalmente un resfrío pescado en una de esas salidas lo que lo llevó a la tumba en 1892, víctima de neumonía.

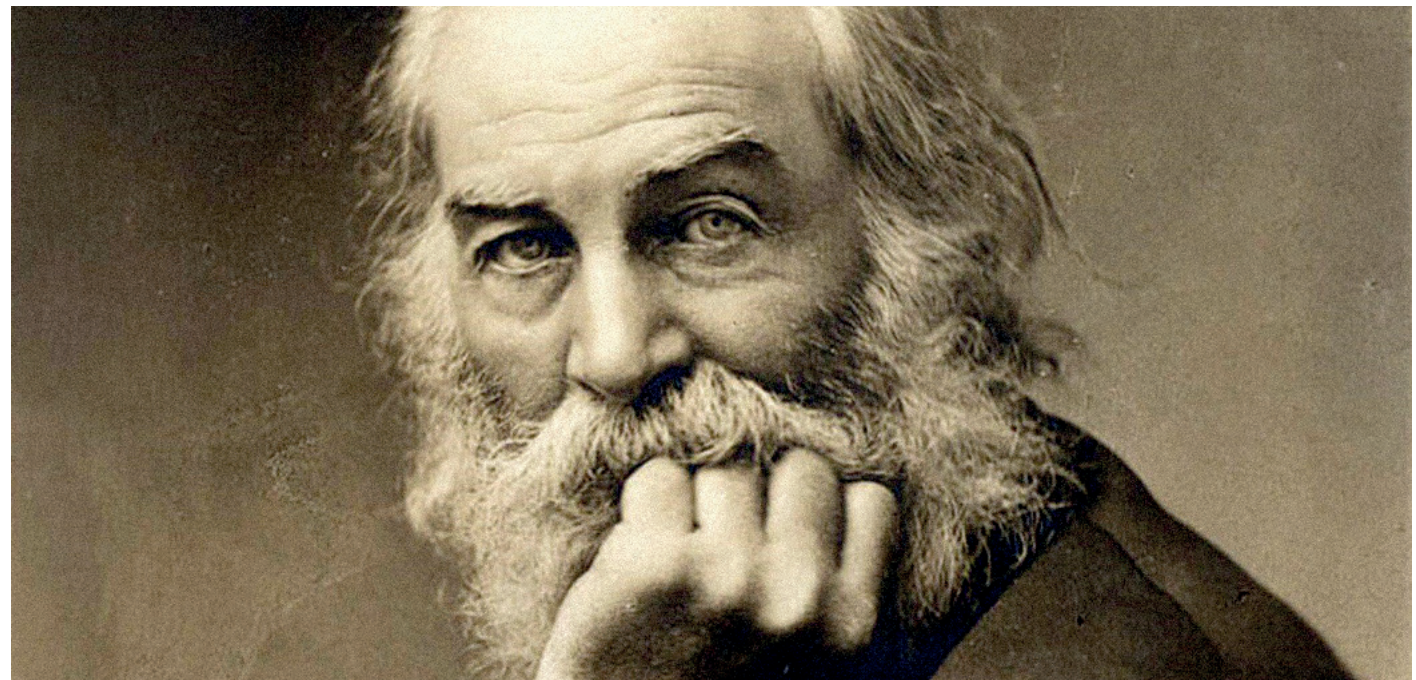
De tanto y tan bien cantarse a sí mismo había llegado a encarnar el profeta que pronunciaba con su inglés americano, apocopado y contracto, sentencias que alcanzaban el vuelo bíblico del libro de Job o de los Salmos.

Parecido en eso al *Zarathustra* de Nietzsche, Whitman parodiaba, usufructuaba más bien, el estilo bíblico para producir estrofas con aire de versículos. Pero justamente Nietzsche tuvo que inventar a un personaje como Zarathustra para conquistar un estado místico de su pensamiento. Whitman, en cambio, no tuvo que inventar meramente un personaje, pues se inventó a sí mismo.

Como bien vio J. L. Borges, Whitman es no sólo el poeta cantor de la epopeya estadounidense; Walt Whitman sería también y sobre todo el héroe único, múltiple y totalizante de esa epopeya. El héroe de *Leaves of Grass* es un ser plural, diverso e "igual-y-opuesto", la triada conceptual whitmaniana.

Igual a todo lo que toca y canta, el poeta es a la vez la gama extendida de sus diversidades, una suma colosal, catedral al aire libre de todos los estados de cosas y personas enumerables. Hombre-cosmos, bástale cantarse a sí mismo para cantar todas las posibilidades del ser, todos sus actos y presentes. Y comenzar a poblarse a sí mismo como futuro.

Un académico tan bien pensante como Louis Untermeyer, editor de la enjundiosa antología de poesía moderna estadounidense, se declara perplejo ante la metamorfosis en emi-



nente vate americano del atolondrado Walter Whitman, nacido en West Hills, cerca de Long Island, el 31 de mayo de 1819, hijo de una madre cuáquera y un padre puritano, de quien aprendió la carpintería.

Joven mandadero, aprendiz de tipógrafo, periodista irrelevante, carpintero constructor de casas, enfermero en hospitales de campaña, la biografía verificable del joven Whitman es decepcionante comparada con el torrente de casos y situaciones que pinta su poesía, de los cuales se dice partícipe o testigo. Whitman no vivió las experiencias que su epopeya enumera, describe y ritma, salvo en el cosmos de su poética.

Se le reprocha aún a Whitman en los círculos académicos por el mal tono de haber escrito en favor de sí mismo, ante el silencio circundante, aquellas notas anónimas para alabar su propia poesía: "Muy diabólico para algunos, muy divino para otros, aparecerá el poeta de estos nuevos poemas, estas *Hojas de hierba*: el intento que ellas son de una persona ingenua, masculina, afectuosa, contemplativa, sensual, imperiosa, por plasmar en literatura no sólo sus propias agallas y arrogancia, sino también su propia carne y forma, desnuda, indiferente a los modelos, indiferente a la modestia o a la ley", escribirá embozadamente Whitman en el *Brooklyn Times* en septiembre de 1855.

La primera edición de *Leaves of Grass* contenía apenas una docena de poemas y pasó bajo silencio. Sólo el viejo Ralph Waldo Emerson, consa-

grado genio filosófico del trascendentalismo estadounidense, emitió una respuesta, escribiéndole su amable misiva de julio de 1855: "Doy a usted alegría por su libre y valiente pensamiento. Me da gran alegría. Encuentro el coraje en el tratamiento que tanto me deleita, y que sólo una amplia percepción puede inspirar. Le saludo en el comienzo de una gran carrera".

Un año más tarde, Whitman copiaría estas palabras como tarjeta de presentación de la segunda edición de sus *Hojas*, que habían crecido a 32 poemas, recibidos con el mismo silencio, y ya peor, con cuchicheos. La tercera edición aparecida en 1860 integraba 157 poemas. La masa de la que Whitman hacía de vocero no se había volcado a la lectura de su bardo. Sólo un puñado de amigos en su país y unos cuantos lectores atentos en la Gran Bretaña le hicieron mérito a su creciente libro.

A propósito de la posibilidad de ser publicado en Inglaterra, Whitman escribirá a Dowden en 1872: "Pienso que sería apropiado e incluso esencial incluir los importantes hechos (pues hechos son) de que *Hojas de hierba* y su autor son despectivamente ignorados por los reconocidos órganos literarios aquí en los Estados Unidos, rechazados por las casas editoras, el autor despedido de un puesto en el gobierno y privado de los medios de manutención, sólo a cuenta de haber escrito el libro".

El Walt Whitman que pobló las costas y praderas de los estados de la Unión, que ejerció todos los oficios,

que vivió todas las experiencias, conoció todos los sexos, sopesó los bienes y los males en la misma balanza, que amó con excitación el pulular generalizado e indetenible de la vida y el instante final de cada muerte, que tuvo a Dios en cada grano y se rio de la nada por inexistente, el Walt Whitman personaje perlocutivo de su gran oda y su gran epopeya, quedaría en su vida real sometido a la parálisis física, sin movimiento en sus miembros, a veces incluso sin habla, reducido a la mayor pobreza, anciano barbiblanco ofreciendo sus descascados libros en un recodo callejero. Tan en eso fue el poeta igual a todos los fracasados y maltrechos que figuran en sus cantos.

A doscientos años de su nacimiento, Walt Whitman es no sólo uno de los grandes poetas modernos, hasta el punto de encarnar a cabalidad la gran ironía vital de la literatura moderna: la gran vida virtual alcanzada mediante la palabra tiene como contraparte una vida actual llegada a la ruina, como castigada por su propio exceso, en un estrellado destino prometeico.

Whitman representa ese nexo vital de la escritura y la manía, estandarte de una experiencia poética que linda con la insania, una patología que cruza el umbral del arte, una euforia inmortal de amor ontológico o una explosión de personalidad verbal múltiple. Los poetas que lo admiran y tácitamente lo siguen, conocen en carne propia ese agudo trance que Whitman supo cultivar a lo largo de su abarcante hierba.



Alberto Rodríguez
Carucci

El reino autónomo de Roberto Fernández Retamar



El pasado veinte de julio, cuando llegó de La Habana la noticia del fallecimiento de Roberto Fernández Retamar (1930 – 2019) tuve la certeza de que la Cultura de nuestra América, muy especialmente en Cuba y el Caribe, había sufrido una baja irreparable que dejaría un enorme vacío en el escenario literario continental, pero al mismo tiempo comprendí que el extenso y fecundo legado del Maestro cubano compensaría su ausencia física, pues ésta quedaría atenuada por la perdurabilidad de sus obras en el cuerpo y en el horizonte de la literatura y del pensamiento de América Latina.

Poeta destacado, investigador, crítico literario, ensayista de excepción, catedrático brillante e infatigable mentor de proyectos e iniciativas culturales, Fernández Retamar se integró en el proceso de la literatura cubana como uno de los autores más significativos de la Generación de los años 50, junto a un grupo que renovarían la poesía de la isla, en el cual destacaban los textos de Carilda Oliver Labra, Rafaela Chacón Nardi y Fayad Jamis.

El primer poemario de Fernández Retamar, *Elegía como un himno* (1950), dedicado a la memoria del poeta Rubén Martínez Villena, tuvo un impacto singular y fue seguido de inmediato por otro, titulado *Patria* (1951), que obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1952. Desde entonces, más de veinte libros de versos integrarían el conjunto de su obra poética dentro del cual es posible distinguir distintas ver-

tientes que definen las líneas y etapas de su evolución. Su poesía ha sido traducida a distintas lenguas y ha recibido diversos e importantes reconocimientos, como el Premio Latinoamericano de Poesía "Rubén Darío" (1980); el Premio Nacional de Literatura (1989) en Cuba; su libro *Aquí* obtuvo el Premio Internacional de Poesía "Pérez Bonalde" (1994) en Venezuela, y el conjunto de su obra recibió el Premio Alba de las Letras (2008), entre otros galardones.

La escritura de sus versos llega a complementar algunas veces la reflexión sobre la poesía que estará presente después en sus volúmenes de teoría y crítica literarias:

¿Qué hace la poesía, la piadosa,
La lenta, renaciendo inesperada,
Torso puro de ayer, cuando los
[brancos
Ruidos llenan el aire, y no hay un
sitio

En su impecable reino que no colme
La agonía?

Para algunos críticos de su poesía, Fernández Retamar quizás fue el autor del primer poema de la Revolución cubana:

Nosotros, los sobrevivientes,
¿A quiénes debemos la sobrevivida?
¿Quién se murió por mí en la
[ergástula,

Quién recibió la bala mía,
La para mí, en su corazón?
¿Sobre qué muerto estoy yo vivo [...]?

En el cuerpo diverso de su poesía, la memoria de las experiencias vitales es fundamental, como lo son también los testimonios de la historia, de la vivencia social cotidiana, de los afectos familiares, pero también la obsesión de la muerte, las percepciones de lo trágico, la nostalgia, la esperanza. Todo un quehacer poético sostenido no sólo por la sensibilidad particular, sino también por el conocimiento de los textos de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Lorca, Alberti, y de las obras de reflexión de Unamuno y Ortega y Gasset. Se apoya también en las estéticas latinoamericanas de Darío, Vallejo, Neruda, Jorge Luis Borges y en las poéticas cubanas de Martí, Casal, Lezama, Diego y Nicolás Guillén.

Al máximo aprovechamiento de esas lecturas contribuyó su notable conciencia del lenguaje, forjada a partir de su formación lingüística y filológica, y su ejercicio de estudios literarios como catedrático, que le concedieron un manejo óptimo de los recursos expresivos del idioma con los que pudo lograr una alta capacidad para convocer a sus lectores mediante el cultivo de imágenes, tropos y símbolos clásicos, o a través del uso de expresiones coloquiales del habla cubana que le permitieron incursionar con éxito en el campo de la poesía conversacional valiéndose algunas veces de ironías y sesgos humorísticos propios de la idiosincracia antillana.

Según uno de los mejores críticos de su poesía, Roberto Fernández Retamar —quien ha sido reconocido inter-

nacionalmente como un ensayista notable, agudo y polémico— quizás prevalecerá en el tiempo por su escritura poética. Así lo ha anticipado Jorge Luis Arcos: "creo que su futuro se desarrollará en el reino de la poesía —el cual, por cierto, es el reino más real, más humano, más perdurable que puede existir. Es probable que, incluso, muchos de sus poemas sirvan para comprender mejor este complejo siglo XX que algunos de sus ensayos".

El trayecto de su experiencia poética hizo que Fernández Retamar, en tanto que investigador y crítico literario, optase preferencialmente por la crítica del discurso poético cubano y latinoamericano, como se puede constatar en una revisión de su producción bibliográfica desde su libro crítico inicial *La poesía contemporánea en Cuba* (1954), pasando por sus estudios sobre la poesía de Martí, de Darío, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Nicolás Guillén, Lezama Lima, por sus ensayos sobre las vanguardias poéticas y por sus trabajos sobre la antipoesía y la poesía conversacional, hasta llegar a *La poesía, reino autónomo* (2000). En esa orientación aportó valiosas lecturas que han sido fundamentales para el conocimiento de la poesía hispanoamericana moderna.

Por otra parte, desde sus vínculos con el trabajo académico, la obra de Retamar tiene otra importante vertiente que es preciso considerar cuando se trata de hacer balance y síntesis de su producción intelectual: es la escritura que traduce sus empeños por

Fernández Retamar se integró en el proceso de la literatura cubana como uno de los autores más significativos de la Generación de los años 50, junto a un grupo que renovarían la poesía de la isla.

desarrollar enfoques teóricos, de perspectivas latinoamericanas culturalmente emancipadoras, sobre las cuales apoyarse en función de producir conocimientos fundamentados y consistentes sobre las literaturas de nuestra América. Esa preocupación por el estudio riguroso, preciso y pertinente ya estaba de una manera germinal en su libro *Idea de la estilística* (1958), su primer paso en la reflexión teórico-metodológica, basado en los estudios de lingüística y filología que había realizado en París bajo las orientaciones de André Martinet y con la guía de Helmut Hatzfeld. Pero los acontecimientos de la insurgencia y el triunfo de la Revolución en 1959 le trazaron otras necesidades y le determinaron otros rumbos que serían decisivos en su evolución teórica. La cercanía de Juan Marinello, José Antonio Portuondo, Lezama y Cintio Vitier lo estimularon a realizar lecturas a fondo de autores como Martí, Mariátegui, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, al mismo tiempo que en el ámbito internacional se daban a conocer los aportes teóricos de los formalistas rusos y del Círculo de Praga.

Fernández Retamar escribiría entonces su ensayo *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (1971), cuyo texto de base sería *La tempestad*, el último drama escrito por Shakespeare. La lectura de Retamar parte de la mirada, vivencias, sentimientos, intereses, comportamientos y expresiones del personaje autóctono y rebelde (Calibán, anagrama de caníbal) que da título al ensayo, con lo cual se integra una perspectiva étnica y social, territorializada y crítica, que simbolizará al sujeto americano sometido por una situación colonial, que será severamente cuestionada por el autor cubano, al tiempo que pone en escena los problemas impuestos por la opresión, pero confrontados con los conceptos de identidad y libertad propuestos con una intención emancipadora. La receptividad, el impacto y las resonancias que tuvo ese trabajo sirvió de basamento para que Retamar diera un nuevo impulso a sus estudios latinoamericanistas con la publicación del libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975), cuyas tesis alentaron intensos debates durante la segunda mitad de esa década y durante la década siguiente, dejando como resultado un extenso y variado repertorio bibliográfico que no ha sido plenamente aprovechado, pero que ha sido

útil para los recientes estudios de la cultura y para las corrientes actuales de orientación decolonial, que han recogido algunos de los elementos propuestos por el maestro cubano en estos últimos libros que hemos mencionado.

Veinte años después, dando continuidad a sus líneas de investigación sobre las peculiaridades, especificidades y problemas de las culturas de nuestra América, Fernández Retamar publicó *Todo Calibán* (1995), luego reeditado en 2004, y otro libro fundamental entre su producción: *Pensamiento de nuestra América. Autorreflexiones y propuestas* (2006), especialmente significativo para los debates de nuestro tiempo y —véase desde el ángulo que se quiera— para la incentivación del pensamiento crítico desde el marco de nuestros contextos y abierto a sus contactos con el pensamiento universal.

Junto a esas contribuciones principales hay otros legados múltiples de Fernández Retamar, como han sido la revista *Casa de las Américas*, cuya dirección tuvo bajo su cargo desde 1965, y la propia institución cultural de igual nombre que presidió desde 1986. También fue el Director fundador del Centro de Estudios Martianos en 1977, cargo que desempeñó por un lapso breve, sin dejar nunca de lado la producción de sus estudios sobre el pensamiento y la obra de José Martí. Son muchas sus contribuciones, sus aportes, sus propuestas, sus reclamos, sus legados. No caben en el diminuto centimetrado de cuatro cuartillas, ni en un Pie de Página completo. En este de hoy apenas es posible recordarlo en algunos de sus trazos fundamentales.

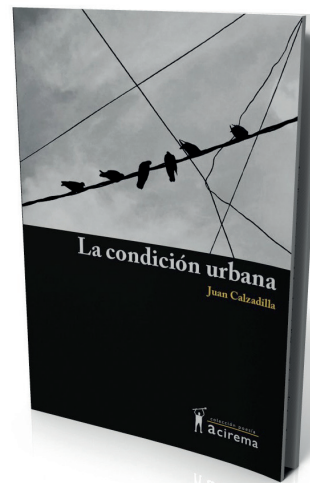
A casi un mes de su partida a la eternidad, desde la admiración, la gratitud y el afecto, pretendemos invitar a la lectura de sus textos, según las preferencias de los lectores. Para ellos anticipó alguna vez su epitafio donde la palabra hombre tenía como arbitrario referente a toda la especie como antes: "Puso a disposición de los hombre lo que tenía de inteligencia / (Poco o mucho, pues no es de eso de lo que se trata). / Y quedan por ahí algunos papeles y algunas ideas y / algunos amigos. (Y quizás hasta algunos alumnos, aunque esto es más dudoso) / Que podrán dar fe de ello. / Les entrego lo que tenía de coraje / (Poco o mucho, pues tampoco es de eso de lo que se trata). / No faltará algo o alguien / Que pueda verificarlo



Ediciones Acirema [[Novedades

Otro mundo, otra vida
Michel Foucault
Traducción de Jorge Dávila

La riqueza de la obra de Michel Foucault adquiere visos de infinitud cuando contemplamos su producción intelectual escrita y transcrita, tal como vino siendo dada a la luz desde su muerte en volúmenes que reúnen artículos, entrevistas, cursos, prefacios, intervenciones, y que marcan como intersticios, intervalos y puentes entre los hitos culturales representados por sus grandes libros: *Historia de la locura*, *Las palabras y las cosas*, *Vigilar y castigar*, *Historia de la sexualidad*, son títulos infaltables en el acervo filosófico contemporáneo que hicieron del pensador francés una especie de controversial mito moderno, en el que se cruzaron la exaltación y la repulsa. Para unos habilidoso farsante, para otros significó la apertura hacia nuevas formas de pensamiento ante los problemas literarios, antropológicos, políticos, dejados para nosotros por el siglo XX. Nuevas formas de pensar que invitarían a nuevas formas de vivir, unificadas ambas búsquedas en una misma empresa crítica y ética que constituiría nuestro ejercicio actual de la libertad. Concedor minucioso de esta "parabiblioteca" foucaultiana de dichos y escritos —más discurso que texto, "a la vez batalla y arma, estrategia y choque, lucha y trofeo o herida", como definió alguna vez el propio filósofo francés—, Jorge Dávila ha traducido y agrupado aquí, con valiosas referencias y aclaraciones, un recorrido por el pensamiento de Foucault desde la epistemología hasta la investigación histórico-filosófica, desde la literatura hasta la ética, en el que pensar diferentemente (*penser autrement*) se ofrece como la condición irrecusable para vivir otra vida.



Octubre 2019

La condición urbana de Juan Calzadilla

Colección Poesía

Calzadilla no es un poeta de la ciudad en sí como pudieran serlo otros que recogen visiones o memorias de un grande y variopinto lugar de lugares. Su punto focal es más bien el análisis verbal de la alienación permanente en la que el poeta existe e intenta decirse como sujeto urbano.

Síguenos en twitter @PiedePagina_Ve

Envía un correo electrónico con el título "suscripción" a piedepagina.suplemento@gmail.com y recibe nuestras ediciones

NUESTRA
SOBERANIA ES
SAGRADA

VENEZUELA
HEROICA
HECHOS DE VERDAD