

Abyección, liminaridad y poesía en la Venezuela actual

Miguel Gomes
Universidad de Connecticut
Estados Unidos
miguel.gomes@uconn.edu

Resumen

El campo de producción cultural venezolano ha sido afectado tradicionalmente por la compleja relación del país con una modernidad desigual. Los discursos oficiales han expresado imágenes del mundo organizadas en rígidas polaridades y la oposición de progreso y atraso, usual en la democracia de la segunda mitad del siglo XX, conviven hoy con nuevos pares —revolución/reacción, patriotismo/traición, *nordofobia/nordofilia*, etc.— asociados con el chavismo. Este artículo sostiene que, en decenios recientes, los poetas han desafiado los binarismos valiéndose de un lenguaje caracterizado por la *liminaridad* y una cosmovisión imbuida de indeterminación. Se analizarán obras de Blanca Strepponi, Igor Barreto y Enza García Arreaza.

Palabras clave: Poesía venezolana, *liminaridad*, Blanca Strepponi, Igor Barreto, Enza García

Abyection, Liminality and Poetry in Contemporary Venezuela

Abstract

The Venezuelan field of cultural production has traditionally been affected by the country's complex relation to an uneven modernity. Official discourses have conveyed worldviews rigidly organized by polarities. The opposition progress/backwardness usual in the late 20th-century democracy was absorbed into a new set of polarities—revolution/reaction, patriotism/treason, anti-Americanism/pro-Americanism, etc.—associated with *chavista* ideology in the early 21st-century. This article argues that in recent decades poets have been challenging the prevalent binarism of official discourses through a language characterized by liminality and a *Weltanschauung* infused with indeterminacy. Works by Blanca Strepponi, Igor Barreto and Enza García Arreaza will be analyzed.

Keywords: Venezuelan poetry, liminality, Blanca Strepponi, Igor Barreto, Enza García Arreaza

La Venezuela de los últimos setenta años, la que va del «Nuevo Ideal Nacional», de mediados del siglo XX, a la «República Bolivariana», de los albores del XXI, se ha visto desgarrada por discursos oficiales que polarizan la realidad. Por una parte, dicotomías de cariz liberal que ponen a reñir progreso e inmovilidad —o progreso y atraso—; por otra, las de cuño *neocaudillista*, que enfrentan la patria a diversos enemigos hechos a la medida, o que acentúan y manipulan a su favor los conflictos de izquierda y derecha, lealtad y traición, soberanía y sumisión. Adonde miremos se hallarán tales binarismos, incluso amalgamados, porque unos y otros son productos o idealizaciones de la modernidad, sea de los procesos económicos que incentiva —el desarrollismo *petrocrático* de Marcos Pérez Jiménez o el de la democracia que se inaugura en 1958—, sea de ciertos factores claves de la parcial modernización política que tuvo lugar a principios del siglo XIX —el reemplazo de la monarquía por la república—. Esas pugnas, en los últimos tiempos, se exacerban con desencontradas nostalgias: a la implícita en el chavismo —recuperar el proyecto de la modernidad bolivariana para completarlo— se suma la de quienes añoran acriticamente la democracia previa a 1999 —sin percatarse de que el chavismo es su consecuencia, al no haber educado a las masas para evitar las tentaciones castrenses—.

¿Cómo ha respondido la poesía venezolana a ese fuego cruzado de maniqueísmos? Por lo general, sugiriendo su desencanto de las cosmovisiones que acabo de describir. La desilusión, hay que aclarar, se capta rara vez a primera vista, alojada menos en los temas que en ciertas operaciones expresivas. En estas, la partición dicotómica de lo real se cuestiona, es objeto de escepticismo y franca erosión. El lenguaje poético al que aludo se distingue por transgredir límites convencionalmente impuestos, es decir, se caracteriza por su *liminaridad*.

Empleo un término que ha migrado de la antropología a todas las ciencias sociales y las humanidades, habiendo sido útil para abordar intrincados fenómenos culturales, como apunta Björn Thomassen¹. La palabra deriva del latín *limen*, ‘umbral’. En 1909 fue acuñada en francés por el etnólogo Arnold van Gennep, pero pasó casi desapercibida hasta 1960, cuando se tradujo su libro *Les rites de passage* al inglés y el escocés Victor Turner exploró más a fondo el concepto. Van Gennep había argumentado que los ritos de paso —por ejemplo, los de tránsito entre la niñez y la madurez, la vejez y la condición de ancestro, los de iniciación religiosa—

¹ Björn Thomassen, *Liminality and the Modern* (London and New York: Routledge, 2014), 1-23.

comparten una estructura triádica, con fases que llamó *preliminar*, *liminar* y *posliminar*². En la primera y la tercera, el individuo, respectivamente, pierde una identidad social y gana una nueva; en la segunda, se encuentra a medio camino entre un ser perdido y uno anhelado, y se adentra, por lo tanto, en experiencias de ambivalencia e indeterminación. Gracias a su propio trabajo de campo, Victor Turner observó que el estadio liminar permite una *desestructuración* de conocimientos preexistentes y, subrayó, asimismo, que la cualidad de lo liminar en las grandes sociedades puede propagarse más allá de los ritos a las vivencias de los marginales, los inferiores o los excluidos. Junto con la *liminaridad* ritual, vio como insoslayable el estudio de los intersticios en las jerarquías sociales, suscitadores estos de *antiestructura*: relaciones no sujetas a exigencias de poder ni de un estricto orden. El individuo en trances liminares, por ello, puede desarrollar actitudes críticas, ansiosas de transformación; y el arte, para Turner, las propicia:

Prophets and artists tend to be liminal and marginal people, «edgemen,» who strive with a passionate sincerity to rid themselves of the clichés associated with status incumbency and role-playing and to enter into vital relations with other men in fact or imagination. In their productions we may catch glimpses of that unused evolutionary potential in mankind which has not yet been externalized and fixed in structure³.

Los antiguos ritos de paso perduran en la creación y la recepción de las obras de arte, lo que explica que su producción se vuelva urgida en épocas de crisis, deseosas de abolir viejas identidades y descubrir nuevas. Ni más ni menos como reacción a un estado crítico, a una imperiosa exigencia de cambio, veo la aparición de lo liminar en varios aspectos de la poesía venezolana desde los años sesenta hasta hoy, aunque en los últimos lustros con denuedo. Ello es posible porque, en el campo de producción cultural del país, las prácticas artísticas no se entienden usualmente como mera distracción, preservando los ideales y el papel del intelectual, sujeto empeñado, como Pierre Bourdieu sostuvo, en reinvertir en faenas políticas o comunitarias las ganancias simbólicas obtenidas mediante empresas estéticas⁴.

Los resultados de la inclinación hacia lo híbrido son, a veces, muy visibles, como acontece en los experimentos que comunican artes o medios —piénsese en la muestra *Escrituras* (2006), que reunió *collages* de

² Arnold Van Gennep, *Les rites de passage* (Paris: Picard, 1981), 14.

³ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Chicago: Aldine, 1969), 127-128.

⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris: Seuil, 1992), 215-220.

Verónica Jaffé y Rafael Castillo Zapata—. Hay también pronunciadas conductas liminares en la labor editorial donde la poesía o los poetas han tenido un papel central. Lo prueban las negociaciones de lo literario y lo visual en revistas como *Veintiuno*, dirigida por Antonio López Ortega; *El Puente*, codirigida por Yolanda Pantin e Ígor Barreto —a quienes se agregaría Michelle Ascencio—; o *Sarcófago*, dirigida por Barreto. Tampoco han de soslayarse los libros de Letra Muerta, bajo la dirección de Faride Mereb, o los de la Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, bajo la de Barreto, que destacan la continuidad de los espacios de lo poético en los de la fotografía y en los del diseño gráfico.

Me propongo aquí examinar tres poemarios inscritos en esa corriente de distintos modos. Dos de sus autores están firmemente instalados en el canon de la lírica nacional desde las postrimerías del siglo XX. La tercera poeta es una de las voces emergentes más llamativas.

Luego de un prolongado silencio que incluye su *reemigración* a la Argentina, Blanca Strepponi (Buenos Aires, 1951) regresó a la poesía con *Crónicas budistas* (2015). Si *Las vacas* (1995) y *Balada de la revelación* (2004), sus títulos precedentes, estaban comprometidos con una fusión del texto verbal con las aportaciones de lo pictórico o lo fotográfico —*Balada*, de hecho, sumergía sus versos en una sucesión onírica de *collages*—, y si en ambos los roces con la coyuntura política eran oblicuos, en *Crónicas* este último elemento se vuelve protagónico y el anterior desaparece, trasladándose el tanteo de lo liminar a las entrañas de la lengua.

En el tipo de *liminaridad* a la que me refiero un horizonte social específico hace acto de presencia. Uno de los motivos que traspasa la totalidad del poemario y llega a afectar a su organización externa —«Pensando en mi otra patria» se titula una extensa sección— es el de la lejanía acarreada por la migración. La *otra patria*, adicionalmente, tiene rasgos definidos, marcada por las pugnas del autoritarismo populista:

Poco antes de la guerra
ya todo estaba anunciado
Vi las rojas señales a toda hora

Oh el líder que más sabe odiar
dice que nos ama
que él es nosotros y nosotros somos él
y ahora que no está es adorado

Qué extraña fue su muerte

Adiós a su alma perdida⁵

Los funcionarios de camisas rojas
lucen grandes torsos imponentes

Gritan a toda hora sus victorias
amenazadas por tantos enemigos
[...]
No hay paz para estos elegidos:
la revolución es vulnerable y exigente
alerta la mirada opaca, inflama el rostro⁶

A las animosidades y la violencia del país lejano se añaden la congoja y la oscuridad:

Escucho entrecortada la voz de mi amiga
a 5.098 km de distancia

Dice que está bien
que la vida continúa
con interrupciones imprevistas

[...]
Dice que la niebla todo lo cubre⁷

No menos, se añaden el deterioro físico y el moral:

En mi otra patria
mis amigos los vencidos envejecen
y de a ratos sus bellos corazones
se vuelven agrios⁸

Pero, así como la efervescencia de lo comunitario es precisa —e inflige heridas simétricamente precisas en el ánimo del sujeto lírico—, los mecanismos de dilución de dicha realidad actúan en varios planos y la exponen a la posibilidad de una existencia no hecha de contradicciones, sino de umbrales. En otras palabras, estamos, dadas las preferencias éticas de Strepponi, ante una especie de *camino medio* del budismo theravada.

⁵ Blanca Strepponi, *Crónicas budistas* (Caracas: Dcir Ediciones, 2015), 29.

⁶ Strepponi, *Crónicas budistas*, 37.

⁷ Strepponi, *Crónicas budistas*, 30.

⁸ Strepponi, *Crónicas budistas*, 36.

La gran mayoría de los poemas tiene dos partes: un epígrafe tomado de las *Ciento ocho reverencias budistas* y un cuerpo de versos; el significado, pese a ello, no dimana de un enfrentamiento de periferia y centro textuales, sino del vaivén de la lectura. La bipartición gráfica estimula una ambigüedad ontológica paralela a la de quien ha migrado y se debate entre dos arraigos. Los espacios tampoco se limitan a ser sociales: la ética y la metafísica se superponen; acabamos entreviendo que las fronteras entre vida y muerte son igual de sutiles, pueden difuminarse a tal punto que con ellas desaparecen las barreras que solemos erigir entre el sujeto y el objeto o entre nuestro *yo* y el mundo:

***Hago una reverencia para sentir que todos
los seres vivientes y el universo están dentro de mí***

A 10.000 KM DE DISTANCIA

Es domingo de invierno en el hemisferio norte
Mi amigo acompaña a su gato enfermo
son sus últimos días
se va apagando
suavemente

Así nuestra vida⁹

Si el dolor terrenal de muchas composiciones, sea político o íntimo, contrasta con la apetencia de superar el sufrimiento —lo cual nos concedería el «país hermoso» donde «de noche las estrellas brillan / libremente y serenán el espíritu» y sus «habitantes sonrosados / se vuelven niños»¹⁰—, cabría sospechar que experiencias y deseos en paulatina convergencia fundan un reino utópico y ucrónico. Uno de los últimos poemas de la colección lo insinúa:

Hemos conocido a alguien
casi sin pensar
casi sin prestar atención
apenas registramos algún detalle

Pero después la vida trae otras cosas
pequeñas ramas que van a dar a la orilla:

⁹ Strepponi, *Crónicas budistas*, 19.

¹⁰ Strepponi, *Crónicas budistas*, 23.

canta mantras con su voz extraña
como de otro tiempo
luego su cabello negro y liso
se hace familiar
y finalmente
un sentimiento de hermandad nos une

Un día anuncian:
ella regresa a su país lejanísimo

Y decimos adiós,
tal vez en otra vida¹¹

La pertenencia a un lugar remoto mientras el presente de súbito se ausenta resume la cosmología de estas *Crónicas* y las emparentan con el siguiente libro sobre el cual quiero reflexionar, *El muro de Mandelshtam* (2016) de Ígor Barreto (San Fernando de Apure, 1952).

Uno de los pasajes de *Crónicas budistas*¹² hace guiños bastante explícitos, ni más ni menos, a *Annapurna: la montaña empírica (fábulas de un funcionario)* (2012), el poemario previo de Barreto, donde la ilusión de altura sagrada, cima inaccesible y distancia equivalen a un ansiado nirvana para la voz poética, prisionera de un entorno ominoso —los pasillos de la administración pública venezolana—. La iniciativa de *Annapurna* es retomada por su autor en *El muro* solo que ahora el tono cáustico se nutre de un *pathos* mayor, puesto que los escenarios no son los de la *fantochesca* burocracia pretendidamente revolucionaria, sino los de la miseria y la sordidez que en los últimos lustros se han intensificado en Caracas, sin rodeos declarada en los poemas «capital del rencor»¹³. Tal como el «odiar» mencionado por Strepponi, el «rencor» de Barreto trasluce las escisiones que prevalecen en la sociedad e, igual que en *Crónicas budistas*, la respuesta de *El muro* es entregarse a lo intersticial.

Ha de advertirse que, al menos en la edición original venezolana, se mantiene el hábito del poeta de dialogar con el meticuloso registro de ruinas sociales ostensible en las fotografías de Ricardo Jiménez, así como con la labor del ABV Taller de Diseño, dirigido por Waleska Belisario, cuyo austero cromatismo enmarcado por lomos y guardas volantes rojos presagia la violencia latente en la Caracas descrita por Barreto.

¹¹ Strepponi, *Crónicas budistas*, 42.

¹² Strepponi, *Crónicas budistas*, 31-32.

¹³ Ígor Barreto, *El muro de Mandelshtam* (Caracas: Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, 2016), 34.

Irina Rajewsky denominaría «intermediales» esas transgresiones entre códigos o canales, pero su autonomía virtual, la posibilidad de que se independicen en la obra por separado de Belisario, Jiménez y Barreto, nos aconseja concebirlas como «transmediales»¹⁴. Que la sección introductoria se titule «Rayas sobre el muro» tampoco deja de recalcar un pluralismo artístico, pues constituye una remisión casi directa a El Techo de la Ballena y al estilo de su revista *Rayado sobre El Techo*. Con todo, como en *Crónicas budistas*, la configuración de umbrales en el poemario de Barreto se plasma en la escritura, infundiéndole ironía en su título, cuya imagen se revierte: la poesía no cartografía territorios de contención, sino que nos emancipa de ellos. Strepponi, en una reseña, lo concibe como un «muro vertiginoso»¹⁵. Podríamos intuir que el vértigo se desprende, en primer lugar, de la convivencia de géneros: crucial es el marco narrativo¹⁶, donde el *semipersonaje* autoral narra su encuentro en lo que es obviamente el siglo XXI, en una de las barriadas caraqueñas más pobres, Ojo de Agua, con «el afamado poeta ruso, Osip Mandelstam», fallecido en Siberia en 1938, víctima del estalinismo —adquiriendo Mandelstam desde ese instante una consistencia similar a la que Enrique Lihn confirió al Pingüino, el mendigo con quien coexiste el hablante de su célebre *Paseo Abumada* (1983)—. Al relato sigue el poemario propiamente dicho¹⁷, donde se alternan las voces de un *yo* asociable al narrador de la introducción y las de los vecinos de Ojo de Agua, extendiéndose la heterogeneidad enunciativa a las formas, con diversa tradiciones líricas —el epitafio, la écfrasis, el poema en prosa— y abundantes citas, homenajes o parodias.

No obstante, el principal *límen* que nos depara *El muro* se percibe, tal como en *Crónicas*, en la interacción de lo objetivo y lo subjetivo o la del tiempo y el espacio. En cuanto a lo primero, es elocuente el carácter maleable del referente Mandelstam, que pone a prueba las categorías ontológicas o afectivas a las que pretendamos someterlo; con cada una se identifica sin contentarse con ninguna, como se observa en el poema que lleva por título el apellido del acmeísta ruso:

Mandelstam es un animal
en el centro de un círculo
que unos hombres han hecho armándose con palos.
Es el poste de luz que en esa esquina
tiene la cúpula apagada

¹⁴ Irina Rajewsky, *Intermedialität* (Tübingen/Basel: Francke, 2002), 10-53.

¹⁵ Blanca Strepponi, «El muro de Mandelstam. Igor Barreto», *Crónicas caprichosas*, 17 de junio de 2017, <http://cronicascaprichosas.wordpress.com>, s.p.

¹⁶ Barreto, *El muro de Mandelstam*, 15-28.

¹⁷ Barreto, *El muro de Mandelstam*, 31-114.

por una lámpara rota,
peligrosamente cortante.
No olvidemos que el poeta
es un factor potencial
en la dinámica
iluminatoria.
Mandelshtam es la vereda con escalones,
un venoso pasadizo de obreros
y de «algunas» dispuestas a todo.
Fue también un hombre
dentro de una bolsa negra de plástico:
cara de rata y cola de rata,
un malandro tibio que tal vez resulte
el único hermano de Filippo el Árabe.
Porque todo Mandelshtam provoca en mí
un miedo básico,
la visión de un extraño monumento.
Aún más en este país
donde la ternura
es una frecuente dificultad¹⁸.

No menos ilustrativo de los difusos linderos entre objetividad y subjetividad —y aquí la nota expresionista queda más patente— es «Hombre basura». El poema redimensiona las «investigaciones» balleneras¹⁹ con una *fenomenografía* del abyecto desamparo de la Venezuela actual y gran afinidad con los montajes fotográficos de Francisco Bassim incorporados por Barreto en las páginas de su revista *Sarcófago*. En ellos se repetía el motivo de personas enmascaradas con papel moneda venezolano en busca de alimento entre los desperdicios callejeros²⁰. En *El muro*, la crudeza de la escatofagia se atenúa atribuyéndola, metonímicamente, a la maquinaria recolectora:

Por la calle
ellos (los del Aseo Urbano) recogían:
pilas,
pirámides,
verdaderos muros
de bolsas negras de plástico
que se rompían y desunían

¹⁸ Barreto, *El muro de Mandelshtam*, 35.

¹⁹ Adriano González León, «Investigación de las basuras», en *¿Duerme usted, señor presidente?*, Caupolicán Ovalles (Caracas: Ediciones del Techo de la Ballena, 1962), s. p.

²⁰ Francisco Bassim, Fotomontajes sin título, *Sarcófago*, no. 0 (mayo 2017): 14, 17-19, 34, 49, 81.

y la basura
era juntada de nuevo
y arrojada al interior del camión
que se la tragaba
llevándola a una prehistoria
futura.
Yo los vi tomar un bulto
tan pesado,
tan pesado,
que dos de Ellos
tuvieron que halarlo por los extremos.
Pero... lo que vi realmente
era que trataban de poner en pie a un amigo.
Porque el camión blanco y mugriento de la basura
no espera.
La basura
está hecha de un presente que no espera²¹.

En cuanto a la relación de tiempo y espacio, el narrador prologal, mientras refiere los detalles de su encuentro con Mandelshtam en Caracas, acota que «en el fugaz presente ocurren también las cosas más intemporales: los sucesos más terribles que tienen un vínculo inesperado con la eternidad»²². Y si bien es cierto que la alegoría política asoma cuando nos tropezamos con la víctima de una dictadura en un sitio victimizado por nuevas modalidades de autoritarismo y corrupción, ningún esbozo de doctrina allana las páginas de Barreto, cuyas dislocaciones de Siberia a la zona tórrida, de lo rastrero a lo celeste, de lo leído a lo vivido, de lo ridículo a lo sublime, son capaces de arrebatos visionarios:

En el gueto de Ojo de Agua
ha nevado
en honor a Mandelshtam.
Ocurre que con tantas muertes
y tráfico atolondrante
no habíamos tenido la ocasión de mirar a lo alto.
Es un milagro que unió al cielo con la tierra²³.

Pasando ahora a la tercera poeta que discutiré, debo aclarar que la he seleccionado tanto por la calidad de su obra como por su juventud, para hacer ver que los lenguajes liminares no se reducen a una

²¹ Barreto, *El muro de Mandelshtam*, 60.

²² Barreto, *El muro de Mandelshtam*, 19.

²³ Barreto, *El muro de Mandelshtam*, 32.

preferencia generacional. Me refiero a Enza García Arreaza (Puerto La Cruz, 1987), muy conocida como cuentista, pero autora ya de dos poemarios, *El animal intacto* (2015) y *Cosmonauta* (2020).

Aunque el primero, con la presencia de dibujos de la poeta y un trabajo casi artesanal de diseño a cargo de Ginett Alarcón era un proyecto *transmedial* como algunos de Strepponi y de Barreto, me detendré en el segundo, cuya propuesta se vuelve notoriamente compleja. Además de la intervención de Waleska Belisario y el ABV Taller de Diseño, destaca la contribución de García Arreaza no solo como poeta, sino como responsable de dieciocho *collages* que disemina en el libro sin un patrón reconocible. Su inserción genera significados más allá de ellos mismos, en la zona donde nuestra comprensión de las señales verbales no consigue desprenderse de las visuales. En ese espacio «exterior», tanto a la literatura como a la plástica, pero que nos obliga a movernos entre ellas, se produce el viaje hermenéutico al que se nos invita. La adopción del término de origen ruso *cosmonauta* y no el de origen inglés *astronauta* es certera, ya que el primero evoca no puertos sino trayectorias.

Conviene observar que los *collages* se abstienen de desentrañar o corroborar los contenidos de las porciones escritas. En sus imágenes se hacen ostensibles; sin embargo, diversas isotopías de los textos y, por eso, preferiría hablar no de ilustraciones, sino de homologías en las cuales, soterradamente lo visto repercute en la palabra y viceversa. Ese laberinto de resonancias nos dispone a una lectura donde la intuición acaba imperando, de códigos inestables.

No cuesta notar correspondencias, para no ir muy lejos, entre la heterogeneidad de los *collages* y lo que de algún modo cristaliza en la subjetividad textual. Las primeras líneas sugieren que toda división entre categorías se elide: «LA IMAGINACIÓN ES UN SÍNTOMA DE LA VERDAD, el síntoma que delata un órgano secreto que añade relevancia a las cosas. La imaginación es un animal aparte»²⁴. Por un lado, el campo semántico de lo espiritual o psíquico se superpone al de lo somático; por otro, lo humano no se discierne de lo no humano. Justo bajo el texto recién citado un *collage* con forma de cuadernillo —sus contornos se asemejan a los de un pasaporte— muestra la figura dominante de un hombre vestido con estricta cotidianeidad terrestre pero con un casco de cosmonauta y un corazón infantil pintado sobre la chaqueta, mezclando, además, la fotografía con el dibujo y el grabado; el blanco y negro con el color; el prosaísmo con

²⁴ Enza García Arreaza, *Cosmonauta* (Caracas: La Poeteca, 2020), 10.

un *Kitsch* a tal punto desaforado que rozamos el *Camp* y, consecuentemente, una ironía que, pese a todo, no renuncia a la sinceridad previa a la razón adulta. Que la voz lírica se describa como ese viajero celeste que no despega y que esa proliferación de códigos entre los que se mueve no sea accidental lo confirman pasajes posteriores:

A VECES CUENTO UNA HISTORIA porque
no puedo moverme.
Pero la verdad es que me gusta volver sobre
las cosas que me paralizan. El otro día leí
en Twitter unos versos de Auden: *And ghosts
must do again / What gives them pain*. Y
me reí. Además, uno siempre quiere sentirse
especial creyendo que tiene algo en común
con los poetas ingleses, lo cual no sé
si es amor literario o racismo endógeno²⁵.

Los ejes de lo inmaterial y lo material, lo sublime y lo prosaico, el inglés y el español, la literatura y la vida no cesan de yuxtaponerse en el sujeto, que diseña para sí una zona onírica donde las intersecciones se naturalizan mediante alusiones tanto al tardío simbolismo de José Antonio Ramos Sucre como a la elocución de la literatura gótica, el decadentismo y el surrealismo:

EL SUEÑO ES UNA FORMA DEL FUEGO
el ángel interroga por su origen
y se vuelve humano
el sueño tiene paredes con fotos viejas
y ventanas por donde vienen los murciélagos
el sueño que me diste
fue hijo del gigante y la gacela
el sueño tiene juguetes diabólicos
y vidrios muy limpios
estrellas veloces y caballos
de legendaria belleza
alineados el día de tu nacimiento
lobo tierno y feroz
ejercicio del vértigo
estábamos juntos
mirando cielos y monstruos distintos
pero el sueño nos dio sombra
como un árbol o una sospecha²⁶

²⁵ García Arreaza, *Cosmonauta*, 11.

²⁶ García Arreaza, *Cosmonauta*, 56.

En el magma de la psique profunda, desde luego, persisten las pulsiones *tanáticas* y eróticas sin posibles deslindes:

vivo una edad ridícula
no soy una niña
quiero sexo
no soy sabia
no tengo seguro médico
todavía menstrúo
no tengo hijos
me gustan los juguetes
no bebo
no quiero matarme
no quiero vivir
no quiero morirme

nunca sé a quién darle
mi voracidad triste de animal despierto²⁷

Dichas pulsiones gobiernan uno de los poemas más estremecedores del conjunto:

INTENTARÉ SOSTENERME EN LAS DOS O TRES COSAS
en común que nos acercan
a partir de ellas haré un tótem
y permitiré que se nos desplome encima
no eres más cierto porque pueda
escribirte un poema
mira qué trágico y frívolo
habernos hecho la paja una noche
porque no había nada vivo esperándonos²⁸

El vocabulario psicológico nos acecha: repárese en el «tótem»; y no faltará la insinuación del tabú, ya antes, en una carta dirigida a un «Querido Carl Gustav» donde se declara que Mi primer coqueteo con el parricidio aconteció una tarde calurosa²⁹ —como se sabe, el Freud de *Totem und Tabu* había sido estimulado por Jung—. Sospecho que no debería concebirse la subjetividad desintegrada, contradictoria, de este libro sin una impetuosa libido que rebasa la estrechez de la denotación. El «pene», en más de una oportunidad mencionado, indica una presencia de la ausencia que resalta otro aspecto de lo liminar:

²⁷ García Arreaza, *Cosmonauta*, 50.

²⁸ García Arreaza, *Cosmonauta*, 51.

²⁹ García Arreaza, *Cosmonauta*, 12.

MIGUEL GOMES

Y yo dije, en mitad del cuarto y con mis manos al cielo, que yo también soñaba con el pene de cierto hombre. Eso no es amor, ya sé, pero por algún lugar se empieza a prometer³⁰.

Tiburones villanos, violadores muertos o penes en mi boca, todo eso se conecta por la gracia de un diálogo entre los fragmentos de mí misma³¹.

Algún *collage* exhibe figuraciones no menos fálicas, postulando analogías entre una naturaleza muerta, el espacio sideral y los abismos marinos³². La *entrevisión* de ese objeto ubicuo y ausente —es casi forzoso ahora recordar a Lacan— resulta indispensable para el acopio de lo disperso, instrumento que recompone lo escindido, gracias al cual nacen los intercambios simbólicos y una identidad vehiculada por el lenguaje —exenta, así pues, de esencias fijas—. Por algo, el desenlace de la saga de la individuación que subrepticamente se relata en *Cosmonauta* nos depara, primero, el desvanecimiento de las fronteras fenomenológicas de la escritura, aquel que instaura la autonomía del personaje lírico con respecto al autor: «Me gustaría visitar a la Enza de veinte años que vivía en Los Chaguaramos para dejarle una manzana sobre las fotocopias de Hegel»³³, y, tras ese corrosivo *Génesis* con fruta del árbol de la ciencia, un auténtico *Apocalipsis* que se lleva consigo el universo y el libro:

EL FIN DEL MUNDO ME ENCUENTRA
preguntándole a mamá el orden
de los ingredientes para un arroz con pollo

pide fotos de cuando lo tenga listo
pide no la deje morir
*y no se te olvide que le debo unos reales
a Hernán de la bodega que acepta Zelle*

el fin del mundo era esto
un cohete que no tenía cielo³⁴

Nave espacial sin destino: el viaje como objetivo. O, mejor dicho, la imaginación del viaje, esa visión inicial del libro que afecta no solamente a la voz lírica sino a su receptor implícito: «VAMOS A INVENTAR ALGO QUE FLOTE. / Por ejemplo: ¿Tú existes?»³⁵.

³⁰ García Arreaza, *Cosmonauta*, 46.

³¹ García Arreaza, *Cosmonauta*, 52.

³² García Arreaza, *Cosmonauta*, 33.

³³ García Arreaza, *Cosmonauta*, 58.

³⁴ García Arreaza, *Cosmonauta*, 61.

³⁵ García Arreaza, *Cosmonauta*, 22.

La movilidad y los desplazamientos enunciativos hallan un correlato inmediato en el enunciado, manifestados con choques tonales capaces de congregar, como en un abigarrado *collage*, la inocencia, la sofisticación y la sordidez:

una niña jugaba al caballito
a que un tigre la secuestraba
y le abría los ojos
a que Blake era un *pran* y la calle
un amistoso desconcierto ensangrentado³⁶

Por otra parte, las citas extensas, las alusiones veladas o directas que se suman a un cultivo de lo fraccionado y breve difuminan el discurso rindiéndolo a la alteridad, con un simultáneo *proteísmo* genérico: la lírica absorbe abundantes elementos del microcuento, el diario íntimo, el apotegma y variadas especies de prosa sapiencial.

En lo que atañe a los componentes narrativos —apoyados, como en *El muro de Mandelshtam*, por la reaparición de *semipersonajes*, algunos históricos, culturales, propios de la fábula o el gótico: el hombre polilla, Brodsky, los gatos Lolita y Orhan, zorros—, habría que señalar asimismo el contrapunto de dos historias principales que, a veces, se confunden: una familiar o íntima y una colectiva o nacional. La primera la hemos apreciado en acción en diversos pasajes comentados, con modulaciones a lo mítico —el ciclo tebano; el amplio arco de la cronología sagrada—. En la segunda, se atisba la saga del deterioro ineludible en la literatura venezolana de entre milenios que no hace concesiones al escapismo, aquella que se escribe con desesperada abyección, «viendo al país, como siempre, estallar en pedazos» y cuyas voces «dice[n] prisión portátil, manicomio portátil, puta portátil, ponzoña, feto, fermento, siempre portátiles. Pero nunca un país»³⁷.

Esos «pedazos» se reflejan en las conductas expresivas del libro. Un singular instante de provocación ofrece los materiales necesarios para politizar sin rodeos nuestra lectura:

Hasta los años 50 en la Unión Soviética se estuvo utilizando por igual tanto el término *cosmonauta* como *astronauta*, pero el distanciamiento con los EE. UU. y el período de la Guerra Fría ayudaron a que se arrinconase la segunda palabra, oficializando *cosmonauta* por considerarla más natural y rusa*

³⁶ García Arreaza, *Cosmonauta*, 19.

³⁷ García Arreaza, *Cosmonauta*, 29.

*no country
has mastered
the art of destroying
its subjects' souls
as well as Russia**³⁸*

El primer asterisco nos remite a una fuente de Internet y los últimos aclaran que Joseph Brodsky es el autor de los versos. Tengo para mí, no obstante, que caer en la celada alegórica de esa conjunción —Venezuela, víctima de un régimen deshumanizador equiparable al soviético que lo precedió— sería indigno de un lector de García Arreaza, cuyo personaje «diarístico» páginas antes nos había advertido:

Ser escritor tiene algo de sálvate como puedas y de montaje pretencioso. A mí me encanta, especialmente si me invitan a otro país y termino como el centro de atención, porque vengo de esta filial del averno y todo lo que digo se interpreta alegóricamente o con lástima.³⁹

Optar por la alegoría, en conclusión, implicaría esquematismos doctrinarios inaceptables para quien se afilia a una estética de los umbrales. *Cosmonauta* acude, más bien, a lo que en ocasiones he descrito como «antialegorías»: incitaciones a lo doctrinario que se regodean en la evasión final y la frustración de tales expectativas⁴⁰. Si deseamos contrarrestar de alguna manera los efectos de los discursos totalitarios, la indeterminación parece más efectiva que la apuesta por un dogma inverso. Y creo que artísticamente lo es, pues anuncia un paisaje donde el significante aún flota o navega con libertad inventiva.

Cabe recordar que en *Liminal Acts*, un estudio que ha cimentado muchas discusiones de las últimas dos décadas, Susan Broadhurst asevera que «all liminal works confront, offend or unsettle»⁴¹. La explicación para esas reacciones ya la formuló en su momento Victor Turner: «If liminality is regarded as a time and place of withdrawal from normal modes of social action, it can be seen as potentially a period of scrutinization of the central values and axioms of the culture in which it occurs»⁴². Hoy en día, cuando tantos ciudadanos de un país con las mayores reservas petroleras del mundo encuentran en los basurales su sustento diario, cuando por miedo a la pobreza o la delincuencia millones de personas están emigrando de un

³⁸ García Arreaza, *Cosmonauta*, 42.

³⁹ García Arreaza, *Cosmonauta*, 21.

⁴⁰ Miguel Gomes, *El desengaño de la modernidad: cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI* (Caracas: Abediciones, 2017), 309-328.

⁴¹ Susan Broadhurst, *Liminal Acts* (London: Cassell, 1999), 168.

⁴² Turner, *The Ritual Process*, 167.

territorio que hasta hace no mucho fue un imán para la inmigración, la urgencia del escrutinio al que Turner se refería es innegable. Como he tratado de hacer evidente, la poesía en Venezuela se ha convertido en uno de los espacios culturales donde esa búsqueda de nuevos sentidos se desarrolla.

REFERENCIAS

- Barreto, Ígor. *El muro de Mandelshtam*. Caracas: Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, 2016.
- Bassim, Francisco. Fotomontajes sin título. *Sarcófago*, núm. 0 (mayo 2017): 14, 17-19, 34, 49, 81.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Broadhurst, Susan. *Liminal Acts*. London: Cassell, 1999.
- García Arreaza, Enza. *Cosmonauta*. Caracas: La Poeteca, 2020.
- Gomes, Miguel. *El desengaño de la modernidad: cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: Abediciones, 2017.
- González León, Adriano. «Investigación de las basuras». En *¿Duerme usted, señor presidente?* de Caupolicán Ovalles. Caracas: Ediciones del Techo de la Ballena, 1962. s. p.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke, 2002.
- Strepponi, Blanca. *Crónicas budistas*. Caracas: Dcir Ediciones, 2015.
- Strepponi, Blanca. «El muro de Mandelshtam. Igor Barreto». *Crónicascaprichosas* (17 de junio de 2017). s.p. <http://cronicascaprichosas.wordpress.com>.
- Thomassen, Björn. *Liminality and the Modern*. London and New York: Routledge, 2014.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine, 1969.
- Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage*. Paris: Picard, 1981.