

UNIVERSIDAD DE OVIEDO



Departamento de Filología Española
“Actualización del español”

*Poética y Somari de Gustavo Pereira. La modernidad literaria
venezolana*

José del Carmen Pérez

RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: POÉTICA Y SOMARI DE GUSTAVO PEREIRA	Inglés: POETRY AND SOMARI OF GUSTAVO PEREIRA

2.- Autor	
Nombre: JOSÉ DEL CARMEN PÉREZ	
Programa de Doctorado: “CURSO ACTUALIZACIÓN DEL ESPAÑOL” 1998-1999 CONVENIO UNIVERSIDAD DE OVIEDO-UNIVERSIDAD DE ORIENTE (VENEZUELA)	
Órgano responsable:	

RESUMEN (en español)

El poeta venezolano Gustavo Pereira (Putá de Piedras, isla de Margarita, 7 de marzo de 1940) inicia a temprana edad, hacia 1955, en plena adolescencia su trabajo poético. En 1957 publica su primera obra *El rumor de la luz*. Venezuela está diezmada por la férrea dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Diez años de opresión y vejámenes estremecen la sensibilidad humana de los intelectuales y líderes sociales. Pereira adquiere esa sensibilidad a través de su padre, un luchador político comunista ligado a los sindicatos navales y petroleros del país. El joven poeta lee textos políticos que marcan su vocación literaria. Durante la década del sesenta publica siete poemarios con evidente discurso contestatario y de compromiso con las luchas armadas de las guerrillas urbanas y extraurbanas. Junto a otros artistas demanda justicia social, igualdad de derechos y probidad en el ejercicio de la función pública del Estado. Gana diversos concursos literarios y se da a conocer de manera definitiva en el país. Se titula en derecho y se dedica a la enseñanza de la literatura hispanoamericana en la Universidad de Oriente en 1969. A partir de los setenta, superados los ásperos fragores políticos de los años anteriores emprende una nueva lucha ideológica y estética: cuestiona las injusticias sociales que devienen del manejo doloso de la renta petrolera, los vicios que se crean desde y para el poder y las vueltas que asumen varios intelectuales comprometidos en el pasado. También los cambios mundiales de orden

social, económico y político le atañen. Por eso en la tesis doctoral ofrecemos un panorama por décadas del hecho literario y la historia nacional. Pereira viaja por varios países realizando estudios y culmina el doctorado en la Universidad de Paris en 1982. Se mantiene firme en su posición de izquierda. Dedicamos amplios estudios a la historia de la conquista y la colonia en todo el ámbito americano y en especial en el Caribe. Adecuamos su poética a partir de un poema breve, de tipo reflexivo, a poco filosófico e irónico, humorístico y de gran ternura que denominamos somari, mediante un neologismo de invención propia. Éste se hace efectivo y se le reconoce como una novedad por su originalidad. Pereira revela su sincretismo a través de su obra ensayística y entrevistas ligándolo con la poesía clásica occidental, el orientalismo chino y japonés, principalmente tankas y haikú, poesía indígena venezolana, y quechua y maya principalmente, así como la revisión de las vanguardias de comienzo de siglo veinte en el país. El somari suscita muchas lecturas y una enorme recepción crítica que abarca el período de 1970 a 2010. Pereira publica en ese lapso trece poemarios con somaris, nueve antologías poéticas, varias traducciones de su obra y catorce títulos de ensayo, estudio, reflexiones y notas que se corresponden con su obra poética, su formación intelectual y su visión política de la realidad. Se consagra como una gran figura de la modernidad literaria contemporánea de Venezuela y se le otorga en 2000 el Premio Nacional de Literatura, máxima distinción existente en el país para los creadores. De igual modo adquiere notoriedad al redactar en Preámbulo de la Constitución Nacional como legislador de la Asamblea Nacional Constituyente, en 1999. Su poética del somari se da a conocer en festivales y ferias del libro con asistencia masiva del público en los que Pereira ocupa lugar protagónico. A nivel de nuestro estudio pudimos determinar las claves de esta forma poética: brevedad, novedad, efectividad y contundencia en el mensaje a partir de una temática universal en la que lo político, el amor y el mar ocupan ejes centrales. Se destaca el compromiso político del autor aunque sin seguir una metodología de análisis específica sino una visión integral de la obra y el autor a partir del contexto histórico. Se revisa la amplia documentación bibliográfica y hemerográfica disponible durante más de cincuenta años de creación literaria. Se anexa su cronología. Se revisan y realizan entrevistas propias y complementarias. Se aporta la más completa y actual bibliografía. De esta manera ofrecemos un estudio completo del poeta Gustavo Pereira a partir de su poética del somari, su sincretismo cultural, su mestizaje.

PALABRAS CLAVES: Gustavo Pereira. Poética. Somari. Compromiso político. Sincretismo. Mestizaje. Venezuela.

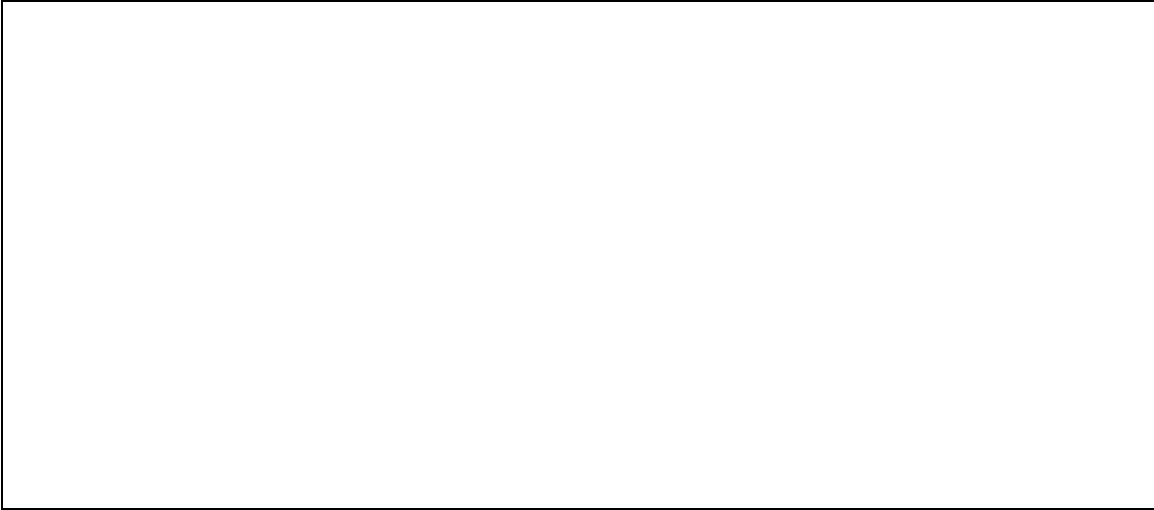
RESUMEN (en Inglés)

SUMMARY

The Venezuelan poet Gustavo Pereira (Punta de Piedras, Isla de Margarita, on March 7th, 1940) initiates his poetical work to early adolescence, around 1955. In 1957, his first work was published "*El rumor de la luz*". When Venezuela was decimated by the ferreous dictatorship of Marcos Pérez Jiménez, with ten years of oppression and taunts shake the human sensibility of intellectual and social leaders. Pereira acquires this sensibility across his father, a political communist fighter tied to the naval and petroleum syndicates of the country. The young poet reads political texts that marked his literary vocation. During the 60's, he published seven poem collections with evident rebellious speech and of commitment with the armed fights with the urban and extra-urban guerrilla. Together with other artists, he demands social justice, equality of rights and honesty in the exercise of the public function of the State. He gains diverse literary contests and is announced in a definitive way in the country. He got graduated in rights and devotes himself to the education field of the Spanish-American literature in the Universidad de Oriente in 1969. From the 70's, overcome the previous years of rough political days, he undertakes a new ideological and aesthetic fight: he questions the social injustices that develop of the fraudulent managing of the petroleum revenue, the vices that are created from and for the power and the returns that assume intellectual several compromised in the past. Also the world changes of social, economic and political order concern him. Because of this in the present work a wide panorama is offered in decades of the literary fact and the national history. Pereira traveled for several countries studying and he reached the doctorate title from the University of Paris in 1982. He kept firm in his position of left political ideologist. He dedicates wide studies to the history of the conquest and the colony in the whole American and especially in The Caribbean. He adapted his poetics from a brief poem, of reflexive type, to slightly philosophical and ironic, humorous and of great tenderness that he named somari, by means of a neologism of own invention. This one becomes effective

and he is recognized as an innovation by his originality. Pereira reveals his syncretism through his essays and interviews with the classic western poetry, the Chinese and Japanese orientalism, mainly tankas and haikú, indigenous Venezuelan poetry, and Quechua and Mayan poetry principally, as well as the review of the forefronts of beginning of century twenty in the country. The somari provokes many readings and an enormous critical receipt that it includes the period from 1970 to 2010. Pereira published in that period thirteen poem collections with somari, nine poetical anthologies, many translations of his work and fourteen titles of essays, study, reflections and drafts in correspondance with his poetical work, his intellectual formation and his political vision of the reality. He devotes himself as a great figure of the literary contemporary modernity of Venezuela and he granted the National Prize of Literature in 2000, maximum existing distinction in the country for the creators. Likewise, he acquires reputation on having written the Preamble of the National Constitution of the National Constituent Assembly, in 1999. Pereira's somari poetry was announced in book festivals and fairs with massive assistance of the public where he occupies leading places. Through this study we could determined the keys of this poetical form: briefness, innovation, efficiency and power in the message from a universal subject matter in which the political thing, the love and the sea are the central axes. The political commitment of the author is outlined though without following a specific methodology of analysis but an integral vision of the work and the author from the historical context. The wide documentation of books and articles was checked available during more than fifty years of literary creation. His chronology is attached. There are checked and realize own and complementary interviews. The most complete and current bibliography is contributed. Hereby, a complete study of the poet Gustavo Pereira is offered from his poems of the somari, his cultural syncretism, his miscegenation.

KEY WORDS: Gustavo Pereira. Poetry. Somari. Political commitment. Syncretism. Miscegenation. Venezuela.



SR. DIRECTOR DE DEPARTAMENTO DE _____ /
SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO EN _____

ÍNDICE

Pág.

RESUMEN.....	5
INTRODUCCIÓN.....	7
I.- POESÍA, HOMBRE Y SOMARI.....	12
1.- Objetivos y presupuestos metodológicos de nuestra investigación.....	13
2.- Estado de la cuestión.....	21
3.- Poeta de isla y nación.....	35
II.- DE LA MODERNIDAD NACIONAL A LA POÉTICA DEL SOMARI...46	
1. Las vanguardias de la modernidad en Venezuela.....	47
2. Hacia una conciencia política generacional.....	58
3. Perspectiva en décadas de la realidad.....	67
3.1. Los años cuarenta. El contrapeso de la lírica nacional.....	67
3.2. La década del cincuenta. Oscurantismo y resistencia.....	72
3.3. La década del sesenta. La vida como signo, convulsión y utopía...75	
3.4. La década del setenta. De la bonanza petrolera al signo de la derrota.....	83
3.5. Los años ochenta. Las aguas del río traen la revolución.....	88
3.6. De los noventa al 2010.....	93
III.- LA POESÍA INICIAL DE GUSTAVO PEREIRA.....	98
1. Reflexividad y compromiso.....	99
2. La radiografía del país.....	134
3. Tonos que marcan la desidentidad.....	143
3.1. “Elegía de Víctor Salazar”.....	145

3.2. “Carta de des-identidad”.....	152
IV.- POÉTICA Y SOMARI.....	158
1. Cosmovisión del somari.....	159
2. El somari como instrumento poético.....	164
3. Sincretismo y mestizaje.....	170
V.- NÚCLEOS TEMÁTICOS DE LOS SOMARIS.....	198
1. La poesía del somari.....	199
2. Temas del somari.....	221
2.1. Somari amoroso.....	221
2.2. Somaris políticos.....	233
2.3. Somaris del mar.....	240
2.4. Somaris éticos-filosóficos.....	250
CONCLUSIONES.....	257
BIBLIOGRAFIA.....	266
1. Bibliografía de Gustavo Pereira.....	267
1.1 Antologías.....	276
1.2. Traducciones.....	277
1.3. Poemas (Selección).....	278
1.4. Artículos, ensayos, reseñas, catálogos y prólogos.....	279
1.5. Entrevistas.....	282
Bibliografía sobre Gustavo Pereira (Base de datos de la Cuestión).....	283
ANEXOS.....	291
Anexo I. Entrevistas a Gustavo Pereira.....	292
Anexo II. Recepción de la crítica periodística.....	306
Anexo III. Relación de títulos de la obra de Gustavo Pereira.....	351
Anexo IV. Cronología de Gustavo Pereira.....	353

RESUMEN

El poeta venezolano Gustavo Pereira (Putá de Piedras, isla de Margarita, 7 de marzo de 1940) inicia a temprana edad, hacia 1955, en plena adolescencia su trabajo poético. En 1957 publica su primera obra *El rumor de la luz*. Venezuela está diezmada por la férrea dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Diez años de opresión y vejámenes estremecen la sensibilidad humana de los intelectuales y líderes sociales. Pereira adquiere esa sensibilidad a través de su padre, un luchador político comunista ligado a los sindicatos navales y petroleros del país. El joven poeta lee textos políticos que marcan su vocación literaria. Durante la década del sesenta publica siete poemarios con evidente discurso contestatario y de compromiso con las luchas armadas de las guerrillas urbanas y extraurbanas. Junto a otros artistas demanda justicia social, igualdad de derechos y probidad en el ejercicio de la función pública del Estado. Gana diversos concursos literarios y se da a conocer de manera

definitiva en el país. Se titula en derecho y se dedica a la enseñanza de la literatura hispanoamericana en la Universidad de Oriente en 1969. A partir de los setenta, superados los ásperos fragores políticos de los años anteriores emprende una nueva lucha ideológica y estética: cuestiona las injusticias sociales que devienen del manejo doloso de la renta petrolera, los vicios que se crean desde y para el poder y las vueltas que asumen varios intelectuales comprometidos en el pasado. También los cambios mundiales de orden social, económico y político le atañen. Por eso en la presente tesis ofrecemos un panorama por décadas del hecho literario y la historia nacional. Pereira viaja por varios países realizando estudios y culmina el doctorado en la Universidad de Paris en 1982. Se mantiene firme en su posición de izquierda. Dedicamos amplios estudios a la historia de la conquista y la colonia en todo el ámbito americano y en especial en el Caribe. Adecuamos su poética a partir de un poema breve, de tipo reflexivo, a poco filosófico e irónico, humorístico y de gran ternura que denomina somari, mediante un neologismo de invención propia. Éste se hace efectivo y se le reconoce como una novedad por su originalidad. Pereira revela su sincretismo a través de su obra ensayística y entrevistas ligándolo con la poesía clásica occidental, el orientalismo chino y japonés, principalmente tankas y haikú, poesía indígena venezolana, y quechua y maya principalmente, así como la revisión de las vanguardas de comienzo de siglo veinte en el país. El somari suscita muchas lecturas y una enorme recepción crítica que abarca el período de 1970 a 2010. Pereira publica en el lapso trece poemarios con somaris, nueve antologías poéticas, varias traducciones de su obra y catorce títulos de ensayo, estudio, reflexiones y notas que se corresponden con su obra poética, su formación intelectual y su visión política de la realidad. Se consagra como una gran figura de la modernidad literaria contemporánea de Venezuela y se le otorga en 2000 el Premio Nacional de Literatura, máxima distinción existente en el país para los creadores. De igual modo adquiere notoriedad al redactar en Preámbulo de la Constitución Nacional como legislador de la Asamblea Nacional Constituyente, en 1999. Su poética del somari se da a conocer en festivales y ferias del libro con asistencia masiva del público en los que Pereira ocupa lugar protagónico. A nivel de nuestro estudio pudimos determinar las claves de esta forma poética: brevedad, novedad, efectividad y contundencia en el mensaje a partir de una temática universal en la que lo político, el amor y el mar ocupan ejes centrales. Se destaca el compromiso político del autor aunque sin seguir una metodología de análisis específica sino una visión integral de la obra y el autor a partir del contexto histórico. Se revisa la amplia documentación biblio y hemerográfica disponible durante más de cincuenta años de creación literaria. Se anexa su cronología. Se revisan y realizan entrevistas propias y complementarias. Se aporta la más completa y actual bibliografía. De esta manera ofrecemos un estudio completo del poeta Gustavo Pereira a partir de su poética del somari, su sincretismo cultural, su mestizaje.

PALABRAS CLAVES: Gustavo Pereira. Poética. Somari. Compromiso político. Sincretismo. Mestizaje. Venezuela.

INTRODUCCIÓN

La poesía del venezolano Gustavo Pereira tiene diversos puntos de interés. Su lenguaje es sumario, su temática diversa. Su palabra poética da cuenta de hechos históricos y procesos literarios contemporáneos en consonancia con referencias culturales devenidas en su búsqueda personal de una voz propia, la cual atisba a partir de 1970 y consagra en la década siguiente, hasta alcanzar plenitud y amplia difusión en las décadas noventa y dos mil. Basa Pereira esta voz en un neologismo que dio en llamar somari. De ahí el planteamiento central de nuestra tesis doctoral: el somari constituye un recurso formal y un instrumento estético- ideológico que enriquece la modernidad literaria contemporánea en Venezuela, transvertido en poética, rasgo distintivo y novedad.

El poeta asume el rol de observador del mundo y de su mundo en la medida que testimonia un tiempo histórico (presente o pasado) o bien las circunstancias del mismo y lo convierte en lenguaje concreto, en referencia, en hecho lingüístico, matizado en su lenguaje particular, con sus recursos formales, su visión creativa, valga decir su inteligencia, su formación ideológica, filosófica, existencial y en suma cultural. Por ello su poesía revela el olor a mar y el dolor humano, da cuenta de reflexivas visiones cósmicas y de su raigambre caribeña.

Se distinguen dos etapas, al menos, en la lírica de este autor: la poesía del sesenta y la poética del somari. Ambos corpus se analizan de acuerdo a sus contextos en esta investigación.

Esta Poética logra su génesis en la Venezuela estigmatizada por la violencia armada, las revueltas políticas y las demandas de transformación social que se manifiestan en la primera mitad de la década del sesenta, después del derrocamiento del dictador Marcos Pérez Jiménez ocurrido el 23 de enero de 1958. La pérdida de los postulados centrales de la naciente democracia, en cuanto a representatividad e igualdad populares, y el influjo del ideal comunista que se alimenta circunstancialmente del triunfo de la revolución cubana liderada por Fidel Castro y el ideal del "Che" Guevara, entre otros hechos, contribuyó a perfilar una toma de conciencia de izquierda en este joven autor, que luego derivaría en un signo manifiesto de rebeldía lingüística, formal y estética

dentro de la propuesta poética que encauza sus primeros poemarios: *El rumor de la luz* (1957), *Los tambores de la aurora* (1961), *Preparativos de viaje* (1964), *Bajo la refriega* (1964), *En plena estación* (1966), *Hasta reventar* (1966) y *El interior de las sombras* (1968).

Varios son los elementos que sirven de relieve a estas obras. A nivel temático se expresan abundantes referentes que permiten argumentar una lucha ideológica de izquierda, fundamentada en una realidad objetivada a partir del acto creador. También trasluce un cuestionamiento de la praxis oficial u oficialista regentada por el poder político de turno. Esto permite inferir una postura si no radical, al menos distintiva de esos códigos de expresión, que aquí mostramos con abundantes ejemplos.

Así tenemos poemas específicos dedicados a expresar el mancillamiento, el miedo, la opresión, la persecución política, las desapariciones forzadas, los vejámenes protagonizados por cuerpos oficiales del nascente "sistema democrático", la ignominia y en general la realidad histórica del momento, contrapuestos como realidades "semánticamente" poéticas, como el sistema de ideas del autor frente a la violación de derechos humanos fundamentales como la libertad, la vida, la igualdad, la solidaridad y la paz, también mediante *contraposiciones* de valores subjetivos, idealistas o utópicos como la ternura, el amor, la esperanza, el desprendimiento interior a través del *yo* poético y aún del físico (concreto, objetivado), lo que desde el punto de vista formal-estético es posible mediante el recurso de la ironía, la emoción exaltada a partir de signos autobiográficos, lo absurdo, el prosaísmo, lo mórbido, el realismo, el expresionismo, el develamiento de la condición humana sobre la que reflexiona Octavio Paz; el recurso de la metáfora vanguardista, la identificación del espacio (la casa, la ciudad, el país y en general lo urbano y colectivo identificable y reconocible) como elementos de la identidad histórica que justifiquen recursos concretos como el antipoema, el poema afiche y la irreverencia en el discurso poético. A esto se suman búsquedas y propuestas que conducen posteriormente a una identificación enriquecida del autor con el tiempo de la contemporaneidad histórica, estética, literaria, social y política de Venezuela y en Venezuela.

Si en los años sesenta se da en Pereira un discurso elocuente que da primacía a la denuncia, a la emoción, al realismo objetivado, a la fealdad del país (sugerido a través del realismo físico e ironizado mediante recursos descriptivos expresionistas), a finales de la década, esto es, a partir del 1970 y hasta el presente, hace uso del *somari*, nominación propia utilizada como elemento identificatorio de poemas breves, sintéticos y singulares, que en igual medida constituyen un recurso formal y un instrumento poético que no sólo dimensiona y enriquece sus búsquedas temáticas, sino que supera esa referencia histórica del sesenta, que devino en derrota, desesperanza y nostalgia.

El somari surge en la poética de Pereira como una necesidad de adecuación en el decir de la palabra, como parte de una herencia de renovación de los poetas venezolanos que intentaban nuevos códigos personales desde antes de 1960. Es por tanto la evolución de un proceso creador, subversivo, que durante varios años indagó en la forma, la estructura, el alcance, el fondo y la razón de ser del poema. Se aprecia así que el somari remite a otras fuentes y tradiciones. Toda especulación que intente definirle tropieza con la alusión lejana de una gama de culturas interpuestas. La brevedad del texto, distinción incuestionable, se contrapone a la infinitud del sentido, (la polisemia en la estructura profunda), en lo que tiene de reflexividad y sabiduría. Por eso nos proponemos una aproximación general del somari, en tanto que elemento recurrente para la comprensión y análisis de buena parte de la poética de Pereira.

Desde nuestra teoría particular, el somari abarca la decantación verbal, lo lúdico filosófico, lo ancestral ontológico, el mundo sin respuestas que dejan las grandes interrogantes existenciales. Encierra el deseo de conocer y enseñar, de dotar al poema de novedad y sabiduría, de concebirlo como un acto corporal y mental-reflexivo a través de los sentidos, las emociones y las ideas. El somari es una dualidad que justifica lo interno y lo externo como propuesta de creación poética. Es el rostro y el espejo que se interrogan mutuamente en el tiempo.

Pereira escribe y rescribe una temática múltiple: el amor, la esperanza, los sueños, la tristeza, la libertad, la duda, la justicia, la muerte, las semblanzas de la vida, el mar, el trópico, lo ancestral, lo primigenio, el poder, la historia, la autobiografía, la ciudad, el país, lo concreto y lo abstracto; pero su discurso exige concatenación, espacio propio, una cuadratura personal. Por eso el poeta revela la nominación del somari, no sólo como exégesis del haikú y del tanka de la poesía japonesa, si no como utilidad espontánea de un instrumento que le permite ordenar la sustancia del poema y evitar la inútil explanadura.

Con el *somari* aparece un poema que trasluce un sincretismo cultural basado en una sórdida formación intelectual nutrida desde la cultura oriental, japonesa y china, pero igual de la árabe, la persa, la indostánica, la africana (sus cantos y proverbios), de los epigramistas griegos y romanos, de los clásicos de Occidente, de las manifestaciones líricas de los pueblos indígenas americanos, y de grandes movimientos estéticos contemporáneos que se manifiestan a partir de las vanguardias, especialmente del dadaísmo, el surrealismo, el creacionismo, el futurismo y la antipoesía. De ahí que grandes autores como Huidobro, Neruda, Vallejo y Nicanor Parra, entre otros, hayan sido mencionados por el propio poeta Pereira como autores coincidentes en su búsqueda del *somari*.¹ Sin

¹ Este bagaje cultural lo refleja el poeta Pereira en sus libros de notas, de lecturas y de afinidades literarias, *El peor de los oficios* (Caracas, 1991; Cuba, 2004) y *Cuentas* (2007).

embargo, no es tarea de esta investigación conceptualizar ni sugerir polémicas acerca del conjunto de “istmos” y sólo se acude a algunos de sus presupuestos en la medida que sea vinculante en el análisis de los textos y de su actualidad reflejando alguna señal manifiesta con los mismos. De igual manera, atendemos de modo general el presupuesto de *modernidad* a partir de la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger y otros criterios generales, repetimos, útiles al enfoque de la investigación.

La crítica intenta justificar el término *somari* desde dos vocablos afines o complementarios, como el griego *soma* (cuerpo) y el francés *sommaire*, (sumario, sucinto, conciso). Esto por cuanto, repetimos, conduce al despojo verbal, a la decantación, a lo ancestral, lo filosófico, la brevedad, el tono reflexivo, la consagración del instante, la libertad en el espacio poético y en lo poético, el efecto multisensorial del poema y a la descarnadura, el dinamismo lírico frente el prosaísmo del pasado prevalente en el ámbito caribeño. También al silencio en la página.

En el desarrollo de la temática del somari su autor acude a elementos diversos y determinantes: el humor y el amor, como el mar y el trópico se hacen reflejos unívocos; el mestizaje cultural y el sincretismo ancestral convergen en común manifestación; la ciudad y el gregarismo traslucen el vacío interior, del mismo modo, las tristezas, las desigualdades y la enajenación alienante. Se expresa el desamparo y el vacío interior como señales de la des-identidad en el sujeto, y el poeta utiliza las paradojas y la ironía como elementos refractarios de la modernidad en su evolución estética.

Metodológicamente estructuramos la tesis en capítulos dedicados a abarcar los objetivos centrales del tema: precisar la poética de Gustavo Pereira en el contexto de la modernidad literaria contemporánea venezolana y revelar la novedad del somari como aporte individual y particular a la misma, desde una perspectiva de análisis integral, abierta, que da cuenta de hechos y procesos socio-históricos nacionales descritos por décadas, sin asumir en absoluto una teoría específica de estudio. Ha sido esa mixtura y la revisión de la profusa hemero-bibliografía lo que nos permite documentar un amplio registro de enfoques sobre el autor y su obra poética útiles a nuestros análisis. De igual modo, se añade un aparte metodológico a las entrevistas propias y otras igualmente relevantes que esclarecen visiones y nociones generales al objeto de estudio.

CAPÍTULO I
POESÍA, HOMBRE Y SOMARI

1. Objetivos y presupuestos
Metodológicos de nuestra investigación

Durante más de veinte años he seguido la trayectoria creacional del poeta Gustavo Pereira (1940), observando desde mis primeras lecturas toda la influencia y referencia ganada por su obra dentro de los parámetros de la modernidad literaria venezolana contemporánea. Animado este estudio la interpretación de su poesía desde la doble perspectiva de lo individual y lo social, atendiendo fundamentalmente lo inherente a su significación y los gestos y rasgos distintivos presentes en su Poética, en la que introduce el neologismo *somari* como aspecto singular, propio, de creación.

Enfocamos al autor no como un fenómeno aislado y circunstancial sino como un ente activo y dinámico que desde la visión personal, la observancia vital crítica del país y el oficio de poeta comprometido revela un corpus de obras que demuestran la labranza de un prolífico ejercicio de creación, cuya riqueza expresiva se sostiene en las sólidas bases éticas y morales de su trabajo intelectual.

Es objetivo central de esta tesis revelar los mecanismos que impregnan las composiciones poéticas de Pereira matizadas con cierta atmósfera de irreverencia, sensibilidad, lucidez e inteligencia como aportes del autor al panorama literario venezolano contemporáneo, desde su etapa inicial, en la década del sesenta, hasta 2010, en su etapa de madurez.

La revisión de la recepción crítica de su obra durante estos cincuenta años nos permite establecer un amplio registro biblio-hemerográfico. Su pensamiento crítico, culto, de raigambre reflexivo —a menudo desconsolador, a más revelador—, forjado con rigor y ejemplar, conduce a esa búsqueda incesante concretada en el *somari*.

Aún adolescente demuestra una clara voluntad de estilo que signó no sólo sus inicios nada desapercibidos en la literatura nacional, sino que acompañó toda su etapa estudiantil, la profesional, la académica, la política —esto sin ser un político—, y todo su legado como reconocido activista cultural, dentro de su propio sistema de ideas y sus convicciones de vida. Por ello expresa que “la poesía no es sólo una referencia estética, sino también una fuerza moral”². Esa fuerza moral la trasvierte —mediante la poesía—, en compromiso existencial, atada a su cosmovisión personal ante los hechos del hombre, de la humanidad, de la historia, de sus procesos culturales globales, de las verdades domeñadas cuando no amañadas a conveniencia del poder.

² Gustavo Pereira, “Nota del autor”, en *Poesía de bolsillo*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 2002, pág.25, citaremos *PDB*.

Esa fuerza moral, canalizada en su poesía y en una sólida base reflexiva ensayística, fue calificada por Juan Liscano, como “un sentimiento planetarista”³ de Pereira.

Sus primeras obras, aquí señaladas de poesía del sesenta o poesía inicial, en su etapa de búsquedas y motivaciones formales incipientes, dan cuenta del referente contextual cercano al realismo social y a la inmediatez política: la Venezuela subsiguiente a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, derrocado en 1958, como dura etapa de represiones, encarcelamientos, persecuciones, brutales torturas, desapariciones forzadas de líderes políticos e intelectuales, de injusticia y desigualdad social.⁴

La toma de conciencia del arte o desde el arte, fundamentada en el principio de la identidad, traspuesto en el yo poético y en el ejercicio de la reflexión como aspecto sintomático de la modernidad, revelan valores y núcleos temáticos cuyas variantes en el tiempo, entre 1970 y 2010, adquieren nuevos códigos de expresión a partir del novedoso somari, su forma personal de nombrar al poema. Esto lo analizamos en profundidad en los capítulos tres, cuatro y cinco.

Dedicamos el capítulo segundo a la descripción del contexto socio-histórico venezolano. Ello permite destacar matices culturales y de manera vinculante algunas respuestas que el autor estudiado asume como temas de creación, en determinado momento, siendo más notoria esta motivación en su producción del sesenta.

La investigación se desarrolla haciendo uso de enfoques teóricos diversos, sin detenernos en una escuela específica, según sea en caso particular, empleando en ello registros históricos-sociológicos, semióticos y pragmáticos, entre otros, desde una visión integral del estudio del somari y de la poesía de Pereira, por considerar que su obra permanece abierta durante los últimos cincuenta años y que la misma ha sido de una eficacia incuestionable, lo que lo convierte en uno de los grandes poetas venezolanos actuales.

Su Poética abarca dos corpus distintivos.

³ Juan Liscano, “Gustavo Pereira”, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas-Barcelona, Alfadil Ediciones, 1984, pág.300.

⁴ Norberto Codina encuentra la justificación del sentir emancipatorio de Pereira en esas motivaciones iniciales: “Su vocación de escritor consecuente es una constante en su trayectoria profesional, ciudadana, y esa angustia compartida es la matriz de su creación. Y todo indisolublemente mezclado desde la individualidad del poeta, con la condición social implícita en todo creador, otra de las claves sobre las que el autor quiere dialogar con nosotros. Compartir el errante espacio de las interrogantes del escritor, en el discurso dialógico de ficción y realidad, es compartir y recuperar el paradigma emancipatorio de la literatura”. En “Un incierto oficiante de la poesía”, prólogo, a la antología por él preparada de Gustavo Pereira, *Sobre salvajes*, La Habana, Casa de Las Américas, 2007, pág. 10, citaremos SS.

La poesía del sesenta está compuesta por seis títulos: *El rumor de la luz* (1957)⁵, *Los tambores de la aurora* (1961), *Preparativos de viaje* (1964), *Bajo la refriega* (1964), *En plena estación* (1966), *Hasta reventar* (1966) y *El interior de las sombras* (1968).

La poesía del somari comprende trece textos: *Libro de los somaris* (1974), *Segundo libro de los somaris* (1979), *Sumario de somaris* (1980), *Vivir contra morir* (1988), *Diario de mar* (1992), *La fiesta sigue* (1992), *Escrito de salvaje* (1993), *Adagio de la desconocida* (1994), *Dama de niebla* (1999), *Cuaderno terrestre* (1999), *Oficio de partir* (1999), *Sentimentario* (2004) y *Equinoccial* (2007).

A estos corpus se suman al menos tres títulos particulares: *Poesía de qué* (1970), *Los cuatro horizontes del cielo* (1973) y *Tiempos oscuros, tiempos de sol* (1981) y las siguientes antologías: *Antología poética* (1979), *Antología compartida* (1993), *Antología poética* (1994), *Poesía de bolsillo* (2002), *Poesía selecta* (2004), *Somari nuestro de cada día* (2007) y *Sobre salvajes* (2007).

La base de ese ambicioso trabajo poético ha sido la claridad del autor en su búsqueda creativa a partir de la propia condición de poeta. Por ello, es esa condición natural la que guía la perspectiva teórica de nuestra investigación.

Como pequeña gloria o dudosa realización, la voz del poeta —el verdadero poeta—, transita el mundo a la par que los grandes acontecimientos del tiempo, de la causalidad y la casualidad, y aunque no testimonie necesariamente ese tránsito paralelo con la realidad, tiene a bien la posibilidad de adentrarse en su médula más profunda. Por eso, cuando se estudia la voz de un poeta se descubre parte de la historia sensible de la Humanidad, por cuanto ésta, como sostiene Octavo Paz, nace ligada a las fibras históricas del hombre y se manifiesta como experiencia única en su significación múltiple trasvertida en lenguaje, enunciación, enigma y misterio a la vez. En tanto sistema de signos es materia viva y viviente del lenguaje, involucrando en toda su expresión el universo sensorial. La poesía trasluce el instante, lo potencia y lo hace único, lo reduce y multiplica a través del sentido, sin escapar a la realidad ni al subconsciente, tampoco al acto cotidiano y a los sentimientos humanos. Sus imbricaciones se pergeñan con la naturaleza misma del hombre en el amplio contexto de sus hechos, sus acciones, sus logros, sus fracasos y sus grandezas.

Gustavo Pereira es crítico sagaz de este oficio y manifiesta en diversos ensayos y entrevistas la búsqueda de esta razón de ser, confeso, más allá de toda inocencia, de todo sueño y de todo poder:

Razón de vida, conducta, deber supremo, entrega solitaria y solidaria, ¡cuántas definiciones y determinaciones han acompañado el oficio y la condición del poeta en todo tiempo y lugar!⁶

⁵ Esta obra “de adolescencia” no ha sido incluida en el análisis por cuanto Gustavo Pereira suele no incluirla en su bibliografía y resulta inaccesible su lectura.

Lo asume como acto de conciencia y estado de la conciencia y su práctica supone un compromiso, superior al de “enseñar, conmover, deleitar, agradar o instruir”⁷, como se pergeña en el canon horaciano. De ese devenir entre las palabras y los hechos, de la razón y el espíritu, de la vida y sus misterios haya materia sustantiva el poeta para edificar su pequeño reino. Y ese reino no está aislado en el contexto de la cultura, ni puede ser expresión de banal idolatría ni de la más indecorosa sumisión:

El objetivo de la poesía, en un mundo cada vez más reducido a la maquinización y sus falsías, es *también* contribuir a la rebelión colectiva contra este orden en putrefacción llamado capitalismo. Ninguna palabra pronunciada contra él puede ser tachada de ilegítima, puesto que nació revolcándose en su materia miasmática, en sus horrendos vericuetos.

La injusticia social es, entre todos, el peor de los males humanos, puesto que permite reinar la muerte. La poesía es, como se sabe, el reino de la vida.⁸

La función de la poesía es iluminar y develar no rendirse como esclava Tiene por propia naturaleza y espacio los hechos sociales del hombre. Pero tiene en igual medida, su altísima exigencia ante la realidad objetiva y la realidad histórica y cultural. Pereira, en tono ácido – quizás— lo expone:

El simple hecho de escribir poemas, o cuanto se asemeje, otorga a mucha gente el derecho a nombrarse poeta. Nada más errado, aunque es práctica común tener por oficiante a quien a menudo es tan sólo aspirante, *dilettante*, francotirador o perpetrador.

¿Qué es ser poeta?

Parece por lo menos obvio –y perogrullesco— que un poeta debe escribir versos y que éstos deben contener poesía, aunque miles de poetas en el mundo han escrito alta poesía sin escribir jamás un verso.

Es más, gente que alguna vez ha escrito poesía dista largamente de ser considerada poeta.

Porque ser poeta es, además de un oficio, una condición.

La poesía –y el poeta— se enraízan en esos deslumbramientos tormentosos que han permitido al hombre elevarse desde las sombras de su sinuoso pasado: el asombro, el amor, la fraternidad, la dignidad, el afán de justicia, de lucidez, de libertad.⁹

Este mismo estado de inquietud, acaso de conciencia plena, llevaba a Paul Valéry a interrogantes similares. Bien sustentada en signos, bien develada en misterios, en imágenes, en

⁶ Gustavo Pereira, “Ser poeta hoy” en *Poesía*, n.107, Valencia, diciembre, 1995, pág.3

⁷ Gustavo Pereira, *El peor de los oficios*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, Serie El Libro Menor N° 173, 1990, pág. 284; Cuba, Editorial Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, 2004, pág. 215, citaremos EPOa y EPOb.

⁸ En EPOb, pág. 222.

⁹ *Ibid.*, pág. 218.

significantes diversos, la poesía es germen del ser que la hace posible y es la “expresión de un sujeto”¹⁰.

El lenguaje poético, y el acto poético mismo, nace ya imbuido de múltiples referencialidades y numerosos códigos y signos, dada la naturaleza de su expresión. La decodificación e interpretación del texto poético se desborda casi siempre hacia lo desconocido y hacia lo potencialmente inesperado. Por eso Román Jakobson considera que la *poeticidad* tiene valor en sí misma y por sí misma, a través de la función poética, sin que ello implique un “rechazo” de otra cosa o de las emociones. El carácter de complejidad que subyace en el lenguaje hace posible esa noción específica de uso que posibilita percibirlo en *si mismo*. Por otro lado, la función referencial atribuye poder de revelación a la denotación, es decir, a la referencialidad. Visto así, el lenguaje poético demanda muchas direcciones. Todorov también asoma este criterio:

En cuanto nos ocupamos del sentido ya no hay límite infranqueable entre descripción e interpretación (y por tanto entre ciencia y crítica); toda nominación del sentido es subjetiva, lo cual explicaría la extraordinaria abundancia de interpretaciones diferentes de un solo texto en el transcurso de los siglos y aun de acuerdo con los individuos.¹¹

No se puede considerar una determinada obra o producción lírica únicamente a partir de la textualidad. Un análisis intratextual conduce a una detallada explicación de los recursos formales (fonéticos, semánticos y sintácticos), sin duda alguna de mucha importancia pero no exclusivamente determinantes, y de todo el estructuralismo que le es propio a un texto poético. Por otra parte, ello implicaría un criterio discriminatorio dentro de la totalidad de obras del autor para centrarse en la constitución de un texto individual, marginando la riqueza expresiva de una poética como la de Pereira, que abunda en sugerencias y planteamientos que se desbordan hacia fuentes nutricias provenientes de diversos estadios de la cultura universal.¹²

¹⁰ Rafael Núñez Ramos, *La poesía*, Madrid, Editorial Síntesis, 1992, pág. 80.

¹¹ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1996, pág.410.

¹² El poeta Pereira da cuenta de su amplio bagaje de lecturas en su libro *EPO*, sobre los poetas chinos Chü-Yuan, conocido como Ku-Ping; de Tu Fu, conocido como Tu-Tzu-mei; de Li Po, conocido como Li T'ai Po; de T'sen T'san; de Tao Yuan-Ming, conocido como Tao Chian; de Li Yu, Chü-I y Wang Wei, entre otros, pertenecientes éstos a las dinastías Táng, Míng, Jin o Tsin y Chou, mayormente. Así mismo se ocupa de los bardos japoneses, los cuales conoce principalmente a través de traducciones existentes en lenguas occidentales, especialmente las de Roger Munier, R.H. Blyth y Donal Keene. De la poesía hindú da cuenta del *Ananga Ranga* de Kalyána Mall, del *Kama Sutra* de Vatsyáyana, del *Ratirahasya* y el *Ratimanjari*, así como el *Meghaduta* de Kalidasa, el gran poeta de la lengua sánscrita. De la poesía árabe nos refiere a Antar Al'Absi (s. VI); a Al-Mutanabbi, nombre de Abul-Tayyib Ahmad (año 915); de Omar Khayyam, o Jhayyam (nacido en Persia en el siglo XI y autor de los *rubaiyat* o cuartetos); y a Sabih, entre otros. De los poetas griegos Pereira da cuenta de no pocos: Esquilo, Píndaro, Arquíloco (712 a.C.), Teognis (570 a.C.), Safo (625-580 a.C.), Anacreonte (560 ó 570 a.C.), Mimnermo (s.VII a.C.), Leonidas de Tarrento, epigramista del siglo III a.C.; Arquíloco de Paros (712 a.C., inventor del verso yámbico), el buen poeta Simónides de Ceos (556-467 a.C.), quien a decir de Pereira abarcó géneros de la lírica de su tiempo como peanas, trenos, escolios, epigramas y epinicios; entre otros. De nuestra América Gustavo Pereira se nos revela gran conocedor de la literatura precolombina. En particular refiere a la *Poesía elegíaca del mundo náhuatl*, a *Trece poetas del mundo azteca*, de León Portilla; a los *Testimonios*

Otro criterio sobre el acto poético lo aporta el crítico ya citado Octavio Paz:

Las palabras del poeta, justamente por ser palabras, son suyas y ajenas. Por una parte, son historia: pertenecen a un pueblo y a un momento del habla de ese pueblo: son algo fechable. Por la otra, son anteriores a toda fecha: son un comienzo absoluto.¹³

La poesía tiene la posibilidad de significar cambio y transformación, gesto múltiple y singular, si partimos de esa naturaleza de las palabras referidas por Paz. La poética de Gustavo Pereira pertenece a la cultura común de los pueblos que construyen sus voces desde el desamparo, la resistencia, la queja y el valor, para calibrar su propia voz como medio de encuentro vital, existencial y cultural con el legado más rico que ha tenido la esperanza humana a través de sus grandes hombres de letras. Esto lo deja entrever en su “nota del autor” a *PDB*, la antología que el mismo Pereira realizara en 2002:

Al paso que la vida individual se fragmenta o se disocia de su ser o se somete a sus abismos, la colectiva se uniformiza en el consumo, la alienación y la banalización. Bajo sus implacables edictos hemos pasado a ser espectadores y no sujetos, guarismos y no almas, consumidores y no creadores. Y sus trampas y celadas nos prometen confort, no plenitud; movilidad, no libertad; recompensas, no dignidad.

La poesía ha sido un largo camino hacia la otra conciencia, allí donde la existencia humana se descubre, redescubre y arriesga a plenitud. Hacia el ser y no hacia el parecer. Ninguna uniformidad, ningún bajo fondo mercenario, ninguna disociación —excepto la de los sentidos— le son consustanciales.¹⁴

Sobre esta función del poema en la sociedad, y en particular de alguna poesía comprometida con la búsqueda del bien común, Octavio Paz apunta lo siguiente:

Lo que caracteriza al poema es su necesaria dependencia de la palabra tanto como su lucha para trascenderla. Esta circunstancia permite una investigación sobre su naturaleza como algo único e irreductible y, simultáneamente, considerarlo como una expresión social inseparable de otras manifestaciones históricas.¹⁵

orales recogidos en los siglos XV, XVI y XVIII; a la recopilación anónima *Colección de cantares mexicanos* y los *Anales de Tlatelolco*, entre otros, y a sus poetas y sabios más grandes: Nezahualcōyotl, Señor de Texcoco (años 1402-1472); Temilotzin, de Tlatelolco, Tecayehuatzin, Nezahualpilli, Ayocuan (comienzos del s. XV), Tochihuitzin, Cuacuauhtzin y Cacamatzin, entre otros. En cuanto a los grandes autores contemporáneos universales, Pereira se nutre de poetas y autores fundamentales: Cendrars, Tzara, Pessoa, Francois Villón, Ho Chi Minh, Machado, Lorca, Martí, etc.¹³ Octavio Paz, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992 (octava reimpresión), pág.185.

¹⁴ En *PDB*, pág. 25. En otro artículo de este mismo año, Pereira insiste en esta preocupación (o contraposición entre la realidad contemporánea y la función de la poesía) al preguntarse “qué papel es capaz de desempeñar la poesía en un mundo como éste, tan dado para el ejercicio de los desequilibrios”, y escribe a continuación: “Las injusticias sociales, ahondadas por los imperios de la avidez humana, la estupidez clásica e irredenta de casi todo poder político, la tecnocracia —que no la ciencia— erigida en ductora insoslayable de cuanto menester pretenda trascender la hueca existencia de sus víctimas, y después cierta estéril desesperanza estimulada por sus beneficiarios, han impuesto estas crueles disparidades que atenazan a la humanidad y amenazan la propia existencia de la materia viviente. (...) La poesía, en abstracto, no significa en sí misma transformación alguna en la conducta humana, pero uno de sus deberes supremos es contribuir a la destrucción de las cadenas que convierten al hombre en esclavo de otros y de sí mismo”. Gustavo Pereira, *art.cit*, *Poesía*, n.107, págs.1 y 3.

¹⁵ Octavio Paz, *op.cit.* pág. 185. Por su parte, José Antonio Martínez, al analizar el lugar de la poética en una teoría integral del lenguaje, esto es, análisis del “acto lingüístico creativo” que establece “relaciones adicionales entre las dos caras del signo y entre los signos sucesivos que lo forman”, concluye que “el texto poético implica siempre un acto lingüístico creativo en alguno de los sentidos propuestos, por separado o en todos ellos a la vez (...): sólo es cierto que

Por esta vía, el poema carece de sentido “sin la historia, sin la comunidad que lo alimenta y a la que alimenta”; es decir, la historia potencia el sentido del poema, bajo el presupuesto de que el lenguaje del poema es en sí historia, nombramiento, revelación, estado puro del ser, su identidad. Referencia y significación respecto a un mundo determinado (a veces único e irrepetible), lo que lo hace mediar “entre una experiencia original y un conjunto de actos y experiencias posteriores”.¹⁶

Por todo ello, nos resulta fundamental considerar algunas reflexiones personales del poeta Pereira en torno a la poesía, puesto que manifiestan un alto grado de correspondencia con su propia arte poética; aunque el centro son los poemas en sí, su registro, clasificación, ordenación, búsquedas temáticas y sugerencias significativas, entre otras visiones, principalmente a partir del somari. Por otro lado, se ofrece un amplio panorama de la modernidad literaria venezolana contemporánea que ilustra el proceso evolutivo de nuestra literatura por décadas, en particular el de la poesía, en cuyo ámbito se inscribe el poeta Pereira a lo largo de toda su creación y la publicación de sus obras. Los análisis de sus diversos temas y somaris se acompañan igualmente con aspectos de crítica y señalamientos del autor y de la crítica ocasional con el fin de ampliar la visión propia de los mismos. De igual modo, se consideró un aparte de metodología para las entrevistas comentadas, a manera de anexo, por cuanto enriquecen las perspectivas de este estudio doctoral. A nivel metodológico de modo alguno seguimos una teoría específica, preconcebida, sino que apoyamos nuestros análisis de los textos poéticos y de los temas desarrollados por el autor, con su pensamiento estético-político de profundo tono reflexivo, en el contexto en que éstos aparecen como signos de la modernidad histórica-literaria venezolana.

2. Estado de la cuestión

A nivel de estudios, Pereira ha sido abordado básicamente a partir de ensayos y reseñas de amigos y poetas, académicos y ponentes. Ello se observa en la abundante bibliografía consignada en esta tesis. Sin embargo, antes de intentar una jerarquía valorativa de dichos estudios, conviene revisar la génesis creativa del poeta, sus inicios, porque a partir de ahí se proyecta su obra y la

el texto poético es un acto de lenguaje creativo”, en: José Antonio Martínez, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975, págs.99-100.

¹⁶ Octavio Paz, *op.cit.*, pág. 186.

crítica que recoge la ocurrencia de cada acto y cada libro suyo. Así aparecen notas críticas y ensayos amplios, entrevistas reveladoras y enfoques más centrados (aunque escasos) que conforman el corpus analítico de su poética en cincuenta años de creación literaria.

Gustavo Pereira asume en la infancia la tarea de hacer poesía.

Animado por lecturas familiares guiadas por el padre y mantenidas por el afecto materno, ha manifestado en escritos y entrevistas que más que una vocación la percibió como hallazgo y la hizo propia como oficio, estudiándola a fondo, superándose en su ejercicio constante.

El poeta Pereira da por hecho la influencia paterna, entrañando la visión de justicia social de su padre, forjada de lecturas comunistas, socialistas o progresistas, según me revelara en los años noventa en una entrevista, y que luego ha repetido en otros momentos¹⁷.

Don Benito J. Pereira Perera, el padre —apellido éste propio de inmigrantes italianos, de Verona, llegados a Venezuela a finales 1800 y comienzos de 1900, entre las presidencias de Antonio Guzmán Blanco y Juan Vicente Gómez para laborar en la empresa ferroviaria de la época—, se destaca como sindicalista y hace notoria su influencia en la organización de movimientos obreros no sólo en Caracas sino en el interior del país, bien en los albores urbanos o en los mares, formando parte de la Compañía Venezolana de Navegación, relacionándose además con la incipiente lucha generada por la actividad petrolera. Esta referencia marcada en los años infantiles y la biblioteca del hogar anticipan una toma de conciencia política en el joven poeta.¹⁸

Esta base familiar resulta determinante en sus primeras composiciones, lo cual advierte Adriano González León en 1965, dentro de la celebrada impresión del poemario *Preparativos de viaje*, que da a conocer definitivamente a Pereira entre la novísima poesía venezolana de esa década:

¹⁷ “Desde niño aprendí a leer a Marx y a los marxistas y a admirar a los comunistas que nuestro pueblo tenía y tiene como seres diabólicos y violentos. Supe que, por el contrario, eran en su mayoría, personas llenas de abnegación y desprendimiento. La gran tragedia de los partidos comunistas (aún antes de conocerse los crímenes de Stalin), fue no haber podido conquistar la confianza de las clases desposeídas de América Latina, por quienes la mayoría de sus militantes se sacrificaba, arriesgando su tranquilidad y hasta sus vidas. Por hacerlo, mi padre y sus compañeros, fundadores de los primeros sindicatos petroleros en Oriente contra las compañías trasnacionales, fueron hecho presos o expulsados de sus empleos. Pero nuestro pueblo votaba por sus adversarios, cosa que yo, no podía entender. Heredé de mi madre una hipersensibilidad que muchas veces me dificultaba armonizar con lo establecido; por fortuna, mi padre contrabalanceaba todo”. José Pérez “Gustavo Pereira: La poesía es un despertar del hombre”, *Solar*, n.15-16, Mérida, abril-junio, julio-septiembre, 1993; *Antorcha*, El Tigre, 14 de agosto, 1993, pág. B-6.

¹⁸ Pereira ha señalado en tertulias y en algunas de sus notas, parte de esas primeras lecturas. Sin embargo, José Balza, a partir de sus largas conversaciones con el poeta, da cuenta de las más relevantes, al mencionar como autores leídos antes de los diez años a Salgari, Julio Verne, Jack London, Vargas Vila, tomos de Marx y Lenin, Bécquer, Darío, José Asunción Silva; y más hacia a la adolescencia, a los 15 años, a Barba Jacob, García Lorca, Neruda. De ahí en adelante vendrán las lecturas de José Antonio Ramos Sucre, Huidobro, Vallejo, Velemir Jlebnikov, Maiakovski, Cernuda, Salinas y Alberti, entre otros. Cfr. José Balza “Prologo”, en Gustavo Pereira, *Poesía Selecta*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Biblioteca Básica de Autores Venezolanos, 14, 2004, págs. IX-XXXII, citaremos *PS*.

planea una expedición por un mundo poético que nada tiene que ver con el sentimentalismo, los estremecimientos patrioterros y los ditirambos rurales a que nos tenía acostumbrados cierta poesía editada en el interior. Por el contrario, su expresión es dura, y más que dura, sarcástica, agresiva, saturada a veces de una especie de masoquismo juguetón con el cual el poeta se hace violencia a sí mismo y, por rebote, somete a su medio ambiente al más duro examen crítico. Es probable que este tipo de poesía no llegue a gustar a quienes están acostumbrados a un tipo de belleza fresca y envolvente, a quienes sólo interesa el responso lírico.¹⁹

Tipo de poesía renovadora, novedosa y nada cómoda, ésta que anuncia el joven poeta, a sus 24 años de edad, y aún antes. Sin duda de ruptura con la tradición romántica criollista, paisajista y de mera recreación del lenguaje. Aparecen así algunos signos de la modernidad traslucidos en el sarcasmo y cierto tono de “violencia” verbal antipoético que deviene del yo rebelde que será característico en Pereira, como en este poema titulado “El nombre mío”:

VEINTICUATRO años me bastaron para entender todo esto:
La ilusión de caer, la ilusión de levantarse, la ilusión de que lo quieren a uno,
De que lo quieren en el nombre del padre, cuatro veces maldecido,
De que en el fondo lo desprecien a uno,
De que te permiten hablar sólo para que los mires,
De que te permiten cantar sólo cuando de tu garganta salen sus nombres,
sus nombres, sus nombres,
adorados, bendecidos,
sus nombres comunes con los que te embadurnan los oídos.
El nombre mío hace tres días se lo cambié a un leproso por un vaso de agua,
El nombre mío de nada me sirve, veinticuatro años me enseñaron.

Doce horas que ardí con un cigarro
y de mi garganta no salió más que un poco de compasión.²⁰

Es a través de ese tono personal que Pereira empieza a conformar su propia Poética. En toda su obra persiste ese ejercicio de flagelación que supone reconocerse poeta, Otro y El Mismo, uno y distinto, que le permiten armar su cosmovisión integral, universal, de la vida y del arte. Él lo llama “la otra conciencia” o “largo camino” hacia el fulgor de la palabra y el “torrente de la vida interior”.²¹ Es por tanto poesía vital, desdoblada entre lo intelectual-reflexivo y la sensible visión del

¹⁹ Adriano González León, “Preparativos de viaje”, *El Nacional*, Caracas, 19 de febrero, 1965.

²⁰ Gustavo Pereira, *Preparativos de viajes*, Barcelona, Ediciones Trópico Uno, Tipografía Anzoátegui, 1964, págs. 27-28. Citaremos *PDV*. A continuación de este poema Pereira inserta otro que igual ilustra ese sarcasmo, esa ironía y ese juego, esta vez no desde la realidad y el yo poético autobiográfico, sino desde la literatura misma, desde las vertientes del surrealismo, como parodia, con innegable humor, en el poema titulado “Ejercicio para poner la cara trágica”: “ESCRITURA automática, automática, mática mática/ Breton salta desde adentro, en la boca tiene una automática/ Me dispara ¡OH!/ La checa asesina cayó a mis pies rendida de amor/ Escritura automática mática/ Y después de mí tú/ que tienes el ojo azul/ Y los bolsillos llenos de palabra mágica”. *Ibid.*, pág. 29.

²¹ En SS, pág. 25.

mundo desde la observancia crítica que aspira al bien común, a la solidaridad y a la justicia, el compromiso.

Otro poeta venezolano que reconoce tempranamente esas vertientes es Ramón Palomares:

Gustavo Pereira se destaca nítidamente por su recia personalidad creadora. (...) Sus temas, escogidos dentro del marco del acontecer cotidiano, cobran acogedora intimidad y delicada belleza, no importa que algunos elementos vayan afirmados en la rudeza que les confiere su natural propio. (...) Encontramos a Pereira en el mismo círculo de preocupaciones de sus compañeros de generación pero advertimos en él una inteligencia creadora poco común y prometedora de magníficos hallazgos.²²

Ese “magnífico hallazgo” (adoptamos la expresión en singular) a que alude Palomares aparecerá cuatro años más tarde, en 1970, con el neologismo *somari*, que en lo sucesivo acompañará su mejor poesía con una rica visión temática y una inteligente expresión y uso del lenguaje. Tres obras formarán la plataforma gestacional del somari: *Libro de los somaris* (1973),²³ *Segundo libro de los somaris* (1979) y *Sumario de somaris* (1980). Esta trilogía producida en una década contrasta con los seis títulos del sesenta y la escasa publicación de Pereira en la década del ochenta, durante la cual sólo aparecen *Tiempos oscuros, tiempos de sol* (1981) y *Vivir contra morir* (1988), éste último un libro central en su Poética por cuanto expone y consagra las directrices iniciales del somari. Su madurez y riqueza temática, su rigor y amplitud formal, le mantienen entre los poemarios más citados, más leídos y fuente permanente de búsquedas temáticas y formales entre estudiantes de letras venezolanos, articulistas y lectores de poesía.

Esa trilogía mencionada suscitó curiosidad entre los poetas contemporáneos de Pereira que no se explican su largo silencio durante los ochenta. Aparecen notas alusivas al somari, como se aprecia en la bibliografía sobre el autor compilada en esta tesis, pero acuden a él en solicitud de claridad, de alumbramiento, de revelaciones. Desde entonces Pereira no ha parado en referir que el somari fue una “ocurrencia” lingüística personal para sustituir la noción de *poesía breve* (“poemita”, ha dicho), prefijándolo y preposicionándolo a cuanta suerte de cosas se pueda imaginar: la corbata, la cuerda de mandolina, la dialéctica, las desilusiones, los galeones, la pastilla efervescente, al cuerpo desnudo, al desnudo por completo, al desamor, al corazón alado, al almuerzo, al baile de ranas, al abandono, al ahogado, al extraño, al color del agua, al Cercano

²² Ramón Palomares, “En plena estación”, *Cultura Universitaria*, n.92, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1966. Esos compañeros de generación son, entre otros, Víctor Salazar, José Lira Sosa, Víctor Valera Mora, Edmundo Aray, Luís Alberto Crespo, Argenis Daza Guevara, nacidos en los albores de 1940 y que comparten en esos años búsquedas estéticas que guardan alguna relación temática o postura política, aunque su devenir creativo les hizo distintos, singulares.

²³ Como dato curioso, este libro se publica en mi ciudad natal El Tigre, a la que Gustavo Pereira ha sido afecto, y donde vivió y ejerció el cargo de Juez en 1970, por mandato de otro gran poeta venezolano, José Ramón Medina, para entonces Presidente de la Judicatura. En El Tigre conocí a Pereira cuando yo tenía 16 años, y ya para siempre me interesé en su poesía y su amistad. Razón aparte de este estudio.

Oriente, al comportamiento del perro, al extravío, al hastío, al insurrecto, al inútil, al muérdago, al papel en la puerta, al poema que huye, al pedazo de hojalata, al retrato perdido, a la amistad, a la calamidad, a la despedida, a la frustración, a la humildad, a la mano del pobre, a la mano tendida, a la náusea, a lo perdido, a la TV, a la gente triste, a los crédulos y otras ciento ochenta cosas más.²⁴

Destaca entre los trabajos analíticos más acertados y consultados sobre Pereira el texto de Ramón Ordaz “Trópico uno y Gustavo Pereira: paralelo en la poesía contemporánea de Venezuela” que ofrece una visión general de Pereira situándolo en la década del sesenta, explicitando ese contexto socio-histórico²⁵. Refiere también al grupo literario *Trópico Uno* y la revista de igual nombre, fundada en Puerto La Cruz en 1964 por Pereira, José Lira Sosa, Jesús Enrique Barrios, Luís José Bonilla, Eduardo Lezama, Eduardo Sifontes, Rita Valdivia (poetisa y combatiente amiga del Che Guevara), quien muriera en un asalto en Bolivia, Jesús Enrique Barrios y Luís Luksic. Refiere Ordaz:

Trópico Uno jugó a un mayor radicalismo en sus proposiciones estéticas e ideológicas, pero no por ello menos contaminado del absurdo dadaísta y del desplante surrealista que caracterizó a otros grupos de la época. (...) Subvertir era un signo de la época y *Trópico Uno* cumplía lo suyo.²⁶

Sintetiza Ordaz su perspectiva analítica de Pereira en los siguientes términos:

Gustavo Pereira es uno de los poetas verticales en el escenario de las letras venezolanas, y en un país degradado, turbio, desmemoriado como el nuestro ¿para qué puede servir esa verticalidad? (...)

Tal vez sea Gustavo Pereira uno de los pocos poetas venezolanos que ha sabido darnos, sin abusar del panfleto y sin avergonzar el poema aún cuando él haya querido abrirle “paso a tiro limpio por entre lugares comunes y espejos”..., una poesía social y una poesía amorosa que le confiere altura y dignidad a la literatura del presente.²⁷

²⁴ Dado que he estudiado la obra completa de Pereira desde 1995, me permito ofrecer en la tesis doctoral, en el apartado “El somari como instrumento poético”, una ordenación alfabética de los somaris, exceptuando a aquellos que se titulan “somaris”, sin más aditamentos.

²⁵ Escribe Ramón Ordaz: “Fue una década violenta (...) Los fenómenos sociales, políticos, estéticos, que se desencadenaron en este período explican su singularidad: La Revolución Cubana, la guerra de Vietnam, las guerrillas, las comunas, el movimiento hippie, Los Beatles y Los Rolling Stones, el Zen, las drogas psicodélicas, la gesta creadora de Solentiname, el mayo francés, el pop, los recitales de Evtuchenko, las canciones de Bob Dylan, la Beat Generation, los happenings, la reminiscencia de Hiroshima, el movimiento antibélico, el terror planetario ante la amenaza de la bomba H, el Black Power, los dadaístas, los patoteros de Caracas, el American Way Life, la Alianza para el Progreso, la crisis de Praga, el suicidio de Jan Palach; aparecen las primeras grandes novelas del boom latinoamericano (*Rayuela*, *La Ciudad y los perros*, *El siglo de las luces*, *Cien años de soledad*, *Paradiso*, etc.), se produce la hazaña espacial de Yuri Gagarin, se hacen familiares los ordenadores electrónicos y las teorías de McLuhan, son asesinados Kennedy y Martin Luther King y muere Marilyn Monroe, la que al decir de uno de sus biógrafos “da un perfume de espliego al dramático diseño de los años 60”. En “Trópico Uno y Gustavo Pereira: paralelo en la poesía contemporánea de Venezuela”, *Imagen*, n.100-61, enero, 1990 y como estudio preliminar a la *Antología Compartida* de Gustavo Pereira, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 1993, págs. 9-10. Citaremos AC.

²⁶ *Ibid.*,, pág.11.

²⁷ Ramón Ordaz, *art. cit.*, págs.11 y 13.

Otro trabajo relevante lo encontramos en el poeta y crítico literario Juan Liscano, quien en su libro *Panorama de la literatura venezolana actual* (1984) orienta buena parte del proceso evolutivo de la literatura moderna en Venezuela. Este autor, como lector visionario que era, advierte en Pereira particularidades de estilo y de expresión hacia mediados de la década de 1980, que el poeta ha sostenido con mesurada potencia, encrespada capacidad creadora, a más sabia constancia y profundidad temática.

La riqueza indiscutible del ámbito literario de la poesía de Pereira, el poder de su lenguaje desbordado y acusador, también introspectivo, orquestando sinfónicamente, las asociaciones y yuxtaposiciones entre diversos planos de la realidad material y existencial, el sentir social solidario con los pobres, la brutal agresión de las imágenes, la expresividad lograda a fuerza de distorsión, abultamientos, fracturas, excesos verbales, convierten su escritura en un logro, en función de sus intenciones.²⁸

También aporta criterios y enfoques esclarecedores en su prólogo titulado “Lectura de Gustavo Pereira”, a la *Antología* de Pereira que publicara Monte Ávila Editores en 1994, sin dudas la más relevante hasta entonces. Se adentra Liscano en la concepción formal que hace Pereira del poema y lo percibe como suma de fuentes y búsquedas, como sincretismo y como síntesis:

Nada resulta gratuito, puramente formal, textual, en esta poesía de estremecedora autenticidad. No hay regodeo esteticista ni finalidad constructivista específica. Tampoco automatismo superrealista ni entrega plena a la propaganda, al estilo vanguardista y formal de Maiakovski. Pereira ha leído mucha poesía pero ha sabido organizar sus conocimientos e influencias dentro de una tónica propia. Eso ha sido posible principalmente por su exigencia de “verdad” afectiva y vital.²⁹

Como el de Ordaz, el texto de Liscano es también una fuente de información y una guía de lectura para la poesía de Pereira, y ambos fueron ampliamente consultados en su momento.

De manera más orgánica quien desarrolla la presente investigación acerca de la Poética y el somari de Gustavo Pereira realizó un estudio monográfico en 1995, titulado *La reflexividad como propuesta de creación en la poesía de Gustavo Pereira*. Este estudio ofreció por primera vez una clasificación ordenada por temas del somari y fue la base para que el poeta Pereira conformara los somaris amorosos en su libro *Dama de niebla* (1999) y los somaris políticos en *Cuaderno terrestre* (1999). Por lo demás, ésta obra motivó la investigación de la tesis doctoral *Poética y somari de Gustavo Pereira*, conformando la base inicial de la misma. En esa investigación señalamos aspectos centrales de su Poética:

²⁸ Juan Liscano, *op. cit.*, pág. 301.

²⁹ Juan Liscano, “Lectura de Gustavo Pereira”, prólogo a *Antología poética*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pág. 9. Citaremos *APb*. En otro apartado del prólogo Liscano añade: “no tengo conocimiento de otro poeta que haya creado cuadros de tanto horror híbrido entre lo humano y la ciudad, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre el cuerpo alienado y la estructura urbana como Pereira. Sus imágenes obseden”, *Ibid.*, pág.10.

En la poesía de Pereira el hombre es motivo de permanente interiorización. De virtudes y pasiones, de posturas, máscaras y sonrisas, de ternuras y sueños, de esperanzas y designios aparecen irónicas representaciones en su Poética. El mar que le rodea y la luminosidad del trópico, por ejemplo, se unen a menudo a esa figura de mujer que, como un retrato, adorna las paredes de sus poemas. En su introspección aparecen, pues, todos los territorios abiertos del amor y los sentimientos, pero también de la nostalgia y el vacío.³⁰

De manera general destacamos el carácter reflexivo en su poesía mediante el planteamiento que hace del espacio moderno –cuyos antecedentes han sido registrados en Mallarmé y Apollinaire por los críticos de la modernidad—, siendo decisivo el lenguaje para alcanzar la objetivación de lo real, que es planteamiento básico de la modernidad.³¹

José Balza, reconocido estudioso de la literatura venezolana y latinoamericana, ha realizado en 2002 un acertado prólogo-estudio especialmente escrito para anticipar la propia compilación que hace Gustavo Pereira de su poética en *Poesía de bolsillo* (2003), y que luego aparece reproducida también como prólogo en la antología *Poesía selecta* (2004), de la que hace además la selección de textos. Dos visiones analíticas aporta Balza aquí. Una relativa a lo anatómico-corpóreo presente en la poética de Pereira, al “mapa parcial del cuerpo” o “ruta anatómica”: el esqueleto humano, los huesos (lo óseo), las vísceras (páncreas, hígado, humores), ojos, boca, labios, garganta, laringe, dientes, sangre y corazón, donde “los acentos anímicos de ciertos versos se conectarán hondamente con reacciones fisiológicas”³²; y la otra, al aspecto secundario de la temática política.

Aunque Gustavo Pereira ha escrito numerosos poemas de tema político: crítica a los poderosos, desprecio a los corrompidos, ironía hacia los hipócritas, denuncia de la pobreza, caricaturas de los adinerados, una estadística sorprendente demostraría que tales textos no constituyen lo predominante en su obra. Tal vez, como sugiere Marx, el autor trasciende la red perversa del factor económico y político para ir hacia la desnudez del mundo. En su obra la realidad inmediata (una mesa, la casa, la calle, los árboles, animales y seres) forman parte del goce (o del dolor) de la sensibilidad, no se acumulan en un trágico depósito de ruinas.³³

Sin embargo, no consideramos tan “secundaria” la motivación política en Pereira. No hay dudas de que la matiza, en sentido globalizado o universal, pero le es consustancial a toda la temática de

³⁰ José Pérez, *La reflexividad como propuesta de creación en la poesía de Gustavo Pereira*, Porlamar, Universidad de Oriente Núcleo de Nueva Esparta, 1996, pág. 75

³¹ Muy significativas nos resultan las palabras de agradecimiento con que Gustavo Pereira acogió ese estudio de 1996 en una misiva afectiva que me enviara en diciembre de ese mismo año, de la cual me permito citar un fragmento: “Querido José: Tu trabajo honesto, prudente y amoroso, me ha conmovido. Es obvio que tu dedicación voló pareja con tu capacidad y tu formación literaria, que me han hecho redescubrir en algunos versos míos territorios que había subestimado u olvidado. Tu fraternal empeño les dio la luminosidad que a mis ojos habían perdido o nunca poseyeron”.

³² José Balza, “Prólogo”, en *PDB*, pág. 20 y *PS*, pág. XXVII. También José Francisco Velásquez Gago ha escrito un artículo acerca de esa visión de lo corporal en Pereira en “Transgresión del cuerpo y transformación poética en la obra de Gustavo Pereira”, *Contexto*, n.7, volumen 5, segunda etapa, julio-diciembre, 2001, págs.59-71;

³³ En *PDB*, pág.23 y *PS*, pág. XXXI.

su poética: al mar, al amor, al humor, a las paradojas, al tema indígena, a lo autobiográfico, lo nacional y al experimentalismo formal, entre otros.

Balza ofrece en su prólogo una síntesis analítica de cada poemario de Pereira, entremezclando aspectos biográficos y hechos y situaciones contextuales coincidentes con las obras, así como los signos que le son propios a cada una de éstas. Refiere las primeras lecturas, el ámbito familiar, la relación con la ciudad y lo urbano, el desentrañamiento de las complejidades del ser y de lo humano traspolado en inquietud reflexiva y crítica, presente en la poesía y en la obra ensayística de Pereira. Esto lo expone Balza con un tono profundamente afectivo acerca de su visión del autor y concluye con esta frase: “Dentro de la palpitación que es la poesía de Pereira, siempre fue buscada y soñada la transformación del país”.

El cubano Norberto Codina en su ensayo “Un incierto oficiante de la poesía” ofrece un recuento del contexto socio-político del sesenta y aspectos relativos a la modernidad literaria venezolana, para leer a Pereira desde “su cosmovisión existencial”³⁴ y desentraña esa *fuera moral* que acompaña su Poética, visto esto en un arco amplio, más hacia lo universal, lo indudablemente humanista:

Su cosmovisión existencial, más allá de lo trágico, del fatalismo histórico, de la subordinación del individuo al fin de las identidades, está dado por las diferentes fuentes donde explora la alquimia de sus versos, que toman de Occidente y de Oriente, de la lengua colonizadora y sus tradiciones aborígenes, de las comunidades primigenias y las vanguardias de hoy, del planeta globalizado y el mosaico de las diásporas, el discernir de todo lo que nos atañe.³⁵

Tanto Codina como Balza resaltan el apego familiar como basamento moral del hombre de letras, del intelectual, del académico, del profesional y oficiante de la poesía. Esto remite a otro ámbito igualmente esclarecedor: Pereira es un hombre de mar, de islas. Este signo matiza y deja profundas huellas referenciales expresas con contundencia en su poesía.

En cuanto al somari, específicamente, Codina refiere este interesante comentario:

Sobre los somaris, el sello distintivo de su poesía, que a no dudarlo nos quedará en su lección de calidez, ironía y brevedad como legado y materia de estudio para los lectores y especialistas del futuro, se ha escrito, especulado y a veces minimizado por el propio autor, que los considera “nimias y pasajeras escaramuzas”, aunque al enunciar sus ambiciosas intenciones se contradiga, pues más allá de la intencional fugacidad son portadores del humor, la herejía, la irreverencia, la bohemia, la soledad, el amor y el desamor, como en un buen bolero, y por tanto siempre, no a veces, la voluntad de un “asomo de estremecimiento compartido”.³⁶

³⁴ Norberto Codina, *art. cit.*, en *SS*, págs.7-27. También escribe Codina “La condición perturbadora de la poesía” como prólogo a *EPOb*, págs.9-16, en 2004, en el que refiere el contenido general de esa obra como expresión de la formación intelectual de Pereira.

³⁵ Norberto Codina, “Un incierto oficiante de la poesía”, en *SS*, pág. 17.

³⁶ *Ibid.*, págs. 18-19.

Atisbos de admiración y de una lectura detallada de la poesía de Pereira revela Codina en ambos prólogos, válido doblemente por él y por Cuba que siempre ha valorado la poesía de Pereira.

Otro ensayo de gran aporte valorativo sobre Pereira lo escribe el crítico literario venezolano Lubio Cardozo, conocido ampliamente en América Latina por su escritura analítica, seria, pensada, desde el seno de la Universidad de Los Andes, en Mérida. Su ensayo “Metafísica de la Pasión-Poesía en Gustavo Pereira” parte de esa concepción del pensar poiético expuesto por Aristóteles en su *Metafísica* para fijar tres ámbitos definidos, precisos, admirablemente razonados en la poesía de Pereira: la línea inicial del sesenta con sus signos de violencia y furia, de revelación y rebelión, con la valiente voluntad de sentar los pies en la historia literaria nacional; la búsqueda del “canto desde sí mismo” a partir de la “fábula del somari”; y la “metafísica del mar”, en la que Cardozo encuentra sedimentada toda la naturaleza creativa de nuestro autor:

el mar —y los múltiples entes de su entorno— está presente en su poesía. Más no por notorio ello define un encuentro fácil. Todo lo contrario: el mar sustenta en gran medida la esencia y la existencia del ser de Gustavo Pereira, fundamento secreto de su sentido metafísico de la vida, de su contingencia, del ludismo de su finitud e infinitud, de la naturaleza prodigiosa. Todo ese diálogo secreto, profundo, recóndito, entre el bardo y el océano a lo largo de sus años quedó testimoniado en muchísimas de sus composiciones de diversas épocas, y salidas a la luz, de una u otra manera, en casi todos sus opúsculos. Significa en mucho el mar para Pereira indagación y respuesta de su existir, de su estar allí, hecho de él, de sus fastos, del mundo a sus orillas. Lo insoluble del tiempo en las acendradas palabras del poeta yacen en el misterio del mar.³⁷

También José Canache La Rosa aporta otro enfoque interesante, titulado “Variación en forma de pera sobre los somaris”, en el que explica su percepción del somari como novedad, indagando en las posibles fuentes que propician su surgimiento en la poesía venezolana. Percibe de igual modo, variantes surrealistas en los somaris:

por ese abordar el mundo de lo onírico, de ese misterio que ronda extensible a la criatura humana, de ese explorar el otro lado del espejo donde lo real objetivo se desdibuja para revelar esa otra realidad que desordena sus plumas de ese lado del sueño, de la pesadilla, de la duermevela, de lo sensible. El mundo de lo mágico, lo fantástico. Ese mundo que tiembla sus velámenes más allá del poder de percepción de los sentidos y que constituye la parte oculta del iceberg.³⁸

También señala aspectos del arte taoísta manifiestos en los somaris, como “la soledad sonora” (el silencio genera la palabra) y “la comunicación a nivel de vibraciones” dado por los estados de ánimos de los somaris o paisajes interiores del “cuerpo-espíritu del poeta”.

³⁷ Lubio Cardozo, “Metafísica de la Pasión-Poesía en Gustavo Pereira”, en *Paseo por el bosque de la palabra encantada*, Mérida, Fundación Casa de Las Letras “Mariano Picón Salas”, 1997, pág. 180.

³⁸ José Canache La Rosa, “Variación en forma de pera sobre los somaris”, en *AC*, pág.20.

Salvador Tenreiro escribe otra nota que, junto a las anteriores, forman los textos de entrada de la *AC* de Pereira. Tenreiro destaca, como Balza, lo somático en la poesía de Pereira: “Es sangre, páncreas, bilis, herida, pulsión pura”.³⁹

De igual modo, Néstor Rojas, ha escrito “Reflexiones en perspectiva sobre la poesía del somari mayor”, en el que indaga sobre “la naturaleza verbal” en Pereira:

Los poemas son objetos movedizos o cambiantes: forman un prisma de mutaciones que fascina por su espíritu anárquico, su humor negro, su pasión irreverente, su deliberada provocación y apocalíptica violencia (...) En su poesía está el drama de nuestro tiempo: politizado, fragmentado, violento.⁴⁰

El poeta y político venezolano Tarek William Saab también escribe un extenso texto el 1989 sobre Pereira como parte del homenaje que se le rinde ese año en la ciudad de El Tigre. Destaca Saab principalmente lo referente al compromiso ideológico subyacente en la poesía del sesenta de Pereira:

los hallazgos encontrados en el conjunto de sus poemarios, señalan innumerables signos líricos y conceptuales entre los cuales destacamos: Un hondo tono más emocional que intelectual, el uso de los sarcasmos y el humor, la fe en el verbo como elemento desacralizador y redentor, la frescura del tiempo donde la niñez y la juventud tienen un soporte ejemplar; la imposición jamás forzada de un comportamiento y una moralidad distinta, en la cual prevalecen de manera abierta: las raíces de un cristianismo primitivo junto a las posiciones filosóficas y prácticas de un marxismo nada conservador. Ello como fuente de luces para encauzar un desbordante registro temático que abunda en anécdotas personales, testimonios desgarradores de un país saqueado y humillado; afirmaciones, negaciones, dudas, introspecciones, semblanzas de los paisajes marinos y urbanos; espacios congregados en la base de un lenguaje claro, conciso, metafórico...⁴¹

Es la aparición del somari en los setenta lo que despierta un hondo interés en la poesía de Pereira. Uno de los primeros en abordar esta variante de la poesía nacional fue Ludovico Silva, a quien el poeta suele mencionar en sus entrevistas cuando anuncia aspectos relativos a este neologismo. En 1979 Ludovico señalaba lo siguiente:

¿Qué es un Somari? En vano se buscará esta palabra en los diccionarios. Se trata probablemente de un neologismo inventado por el poeta para designar una forma poética ideada por él. Pero, como todas las cosas originales, tiene sus raíces antiguas. La palabra tiene un sonido y una apariencia persa (a semejanza de los *rubais* de Omar Khayyam), aunque con cierto ingenio etimológico podríamos asociarla con la voz griega *soma*, que significa “cuerpo”. En todo caso se trata de una invención formal, ni más ni menos como la invención del soneto, aunque sin el rigor prosódico de éste. El somari es un poema corto, que a menudo se confunde con el refrán y el aforismo de carácter sentencioso, paremiológico, y parco de recurso (...) Muy digna de elogio y de meditación es esta poesía concentrada. El tema del poeta, como ocurre siempre entre los

³⁹ En *AC*, pág. 23.

⁴⁰ En *Poesía*, n.107, págs.50-51. La bibliografía de nuestro estudio ofrece muchas más referencias de este tipo que no añadiremos al Estado de la Cuestión, pero que serán útiles para los análisis realizados en la tesis. Se señalarán como citas según sea el caso.

⁴¹ Tarek William Saab, “Somari a la rosa de los vientos”, *Antorcha*, El Tigre, 9 de octubre, 1989, pág. 12.

buenos poetas, es uno solo, que podría definirse orteguianamente como la dialéctica del hombre y su circunstancia, entendiendo por circunstancia no sólo el mundo exterior, sino también el interior.⁴²

Esa visión señala con mucho acierto los aspectos característicos del somari. De ahí la validez de su apreciación incuestionable que estimamos resulta una referencia conceptual básica para la comprensión del somari.

Otro reconocido poeta venezolano y periodista cultural, gran lector de poesía y afecto inmediato de Pereira, Luís Alberto Crespo, añade estas opiniones sobre el somari:

Poesía de poesías es ésta, que habla sus idiomas, se enmascara y se denuncia, íngrima y sola entre tú y yo o en la multitud, sin salir de casa o de la sien, caminante, viajera, poesía en el tren o en las ciudades, en un hotel o en el desierto, hablando como Basho o como Raymond Carver, no pareciera dudar de lo que reclama el poema: le sirve de boca y de escriba, acepta olvidarse de sí y ser ella o estar contra ella. Elige el idioma más suntuoso y el idioma más áspero, juega al lugar común, al dicitario, recoge el absurdo y lo sórdido, el colmo de lo maravilloso y lo insoportable, fiel e infiel al mundo.⁴³

En un texto más reciente, “Ética y práctica del somari”, Crespo abarca al poeta de carne y hueso y su expresión reveladora de verdades y sentires:

Gustavo Pereira es un poeta terrestre. En esa postura conviven su vida y su escritura. Si el mar explica su presencia entre nosotros, es la tierra, la tierra sin orillas, la que lo desvela y a la que se abraza como a mujer real y figurada. Por eso no se entiende con la soledad sola, la sola soledad. Su tierra es menos lugar que persona: es ella, la mujer, ella en todo, esto es, unida al ser único y colectivo, particularizada en la amada personal e indistinta en cada hombre y en todos los seres. Carne y suspiro nuestro de cada día. Verdadera y metafórica. Terrestre, Gustavo Pereira tiene lugar sin mundo en el universo. (...) En su lenguaje reúnen los mansos y los mártires, los distraídos y los visionarios, los poetas de la selva y de África, un guijarro y una montaña, una calle de enfrente o bajo la nieve, la ola en la orilla y la mar de adentro, la historia digna e indigna, una carta, un mensaje en el pecho (...) Poesía del amor amante y del amor guerrero define, en fin, la obra de quien fuera distinguido con la dignidad de poeta creador y ciudadano de un lenguaje donde nadie es un desconocido porque todos somos una hermandad enfrentada a la miseria del odio, la injusticia, la guerra objeto de tributo nacional y universal.⁴⁴

Por otro lado, en 1989 la profesora Liduvina Carrera dedica una monografía al aspecto verbal del enunciado en textos del poemario *Sumario de somaris* (1980).⁴⁵ Aborda las denotaciones y frases descriptivas de hechos y acontecimientos desde la perspectiva de un análisis estructuralista, tan en boga para entonces.

Y de manera distinta, por decir lo menos, la periodista y escritora Maritza Jiménez, en el prólogo de *Costado indio* (2001), un estudio de Pereira sobre poesía indígena venezolana, destaca la

⁴² Ludovico Silva, “¿Qué es un somari?”, *Bohemia*, Caracas, 01 de octubre, 1979.

⁴³ Luís Alberto Crespo., “Sobre Gustavo Pereira”, *Suplemento Cultural Ultimas Noticias*, Caracas, 23 de enero, 1994.

⁴⁴ Luís Alberto Crespo, “Ética y práctica del somari”, en *La lectura común*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana, Ministerio Popular para la Cultura, 2009, págs. 189 y 191.

⁴⁵ Liduvina Carrera, *El discurso poético de Gustavo Pereira. Espacios y silencios*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1989.

sensibilidad del poeta para estudiar la lengua wayúu, la lengua warao y la lengua pemón de la Gran Sabana. A los pemones “entrega la mayor prueba de amor y humildad al escribir en su propia lengua”.⁴⁶ De manera específica, Pereira escribe dieciséis “cantares” pemones a manera de ejercicios, llamados en lengua pemón *eremuks*, los cuales ofrece de manera bilingüe. Destaca Maritza Jiménez la extrañeza de esta novedad entre los poetas venezolanos. Por lo demás, refiere otros aspectos biográficos de Pereira.

De esta manera nuestra investigación tiene como fin ofrecer una visión lo más completa posible acerca del somari y la poesía inicial de Gustavo Pereira, situándolo básicamente en el contexto de la poesía moderna venezolana de la segunda mitad de siglo XX y los albores del XXI.

3. Poeta de isla y nación

La isla de Margarita, el lar natal del poeta Pereira, de pescadores y navegantes caribeños, de trovadores y cantores de espinelas, de decimistas y galerones, de conversadores y duchos hombres de mar, signará otra referencia vital en su obra y su pensamiento.⁴⁷

Se confiesa apegado siempre a esta raíz telúrica que le adviene por la vía materna, de doña Ofelia Fernanda Salazar, nativa del pueblo de Punta de Piedras, que es la puerta de entrada tradicional y actual a esta isla de perenne símbolo de lucha, destacada además como la primera provincia rebelde de la gesta independentista, merecedora de la primera estrella de las ocho que componen la bandera nacional, en remembranza y honor a dicho proceso emancipador.

Nací en un pequeño pueblo a orillas del mar (la mar en femenino, decían los viejos navegantes de Margarita), he vivido casi toda mi vida en un puerto y todavía sueño con barcos. Esto parece dislate o desvarío, porque cuando se es habitante del resplandor se añora el misterio de la noche. Pero los barcos son como la noche inmensa y para mí los más perfectos y misteriosos juguetes del mundo.

⁴⁶ Maritza Jiménez, “Prólogo”, en *Costado indio*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca Ayacucho, Colección “Paralelos”, 2001, pág., XI, citaremos *CI*.

⁴⁷ Numerosos textos hemerográficos dan cuenta del mar como referente en la poética de Pereira. Destacan los libros de Maritza Jiménez, “*Gustavo Pereira: el niño que soñaba con el mar*”, Fondo Editorial Fundarte, Caracas, 1998; y la tesis doctoral de Maylen Sosa, *De la pulsión terrestre al ritmo marítimo: la poesía de Eugenio Montejo y Gustavo Pereira*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009. En su libro *Cuentas* (2007), Pereira refiere su infancia en estos términos: “Nuestra casa estaba cercana al mar. De niño, desde la orilla, en ocasiones me tendía a ver el horizonte y las aguas del Caribe. En ese tiempo el horizonte era todavía el horizonte y las aguas del Caribe eras las aguas del Caribe. Luego crecí, leí algunos libros y oí a ciertos sabios. Entonces aprendí que el horizonte no era el horizonte un las aguas del Caribe las aguas del Caribe. Ahora, mientras envejezco, ¿por qué me sigue pareciendo el horizonte y las aguas del Caribe aquellas que siempre fulguraron?”. *Cuentas*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2007, pág. 39, citaremos *C*.

Con estas palabras inicia Pereira su breve libro de notas de infancia *Todos los vuelos, todos los faroles* (2005).⁴⁸ Describe además sus juegos de infancia: “Para compensar las ilusiones de infancia armé naves de papel del cuaderno”, en la plenitud de un mundo abierto a los cuatro horizontes del cielo: “Después hice barcas de hojalata”. Por ser tierra de pequeñas barcas, principalmente las denominadas trespuños, balandras y goletas que permitían aprovisionar a la isla de carnes y verduras, almidón, hierbas, granos y demás especias traídas desde el Delta del Orinoco mediante el trueque o intercambio por pescado salado, ropas y calzados típicos de Margarita, estas referencias tienen un hondo tono melancólico en Pereira. La voz de ese niño que fue y la voz del poeta que es, parte de esa esencia telúrica encrestada en el mar:

La infancia de un niño pobre posee todos los viajes, todos los faroles y todos los juguetes del mundo: caballos de palos de escoba, blancos, rucios, alazanes de cresta encendida; trenes, aviones, camiones de latas multicolores; zarandas de piedra pómez, de palos de playa o de puntas de caracol. Ellos elevan sus pompas de jabón hasta las naves voladoras en cuyas colas oímos alguna vez el lenguaje del cosmos y el adiós sin llanto de las nubes.

Papagayos, cometas o barriletes (que nosotros llamamos voladores) eran nuestros ovnis de infancia y provenían también de la pobreza. La armazón de caña brava, sostenida con pabilo, adhería al papel de estraza que por pliegos y a dos por locha el pulpero vendía o daba por ñapa y nosotros encolábamos con almidón.⁴⁹

Estas prácticas incluían además juegos con botones y metras o pichas, trompos y gurrufíos, entre otros. Era también el medio natural para echar a andar una personalidad ganada para siempre para el amor y la justicia, la solidaridad y la fraternidad, para el oficio de la poesía y el oficio de las ideas. Su coterráneo, académico y poeta Efraín Subero, en clara alusión a la primogénita Ciudad de Nueva Cádiz, fundada en la vecina isla de Cubagua en 1498, señala a Margarita como lugar de génesis de la poesía venezolana, lo que sin dudas es significativo para Pereira:

En Margarita nació, con Juan de Castellanos, la poesía venezolana allá en los lejanos días de la colonia. Desde entonces, y por siempre, el oficio no le ha sido ajeno a los hombres y mujeres de la isla.⁵⁰

Ese signo marino, esa hondura acrisolada por el sol del trópico, será ideal de libertad y redención en toda la poesía de Gustavo Pereira. Al océano lo percibe como un compañero que además de señalar derroteros y fulgores, encuentro de amantes y depositario de misterios, tiene un sentido humano, de pertenencia con el hombre y su destino, y lo amolda a este enigma en el poema “Océano humano”, del que extraemos estos versos:

⁴⁸ Gustavo Pereira, *Todos los vuelos, todos los faroles*, Caracas, Fundación Provincial, 2005, ilustraciones Rosana Faría, presentación Rosario Anzola. Citaremos *TLV*, *TLF.*, *s/p*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Efraín Subero, “Prólogo”, en *Diario de mar*, Caracas, Ediciones de Fundaconferry, Editorial Arte, 1992, pág. 4, citaremos *DDM*.

No olvides a los desamparados de la tierra
A sus costados prende tu alimento
y en su alma tu bondad que es mansa y fiera
 iluminada y en tinieblas
 liviana y espesa
 para lo justo y para lo
 injusto
 para la razón y para el azar⁵¹

El mar constituye la síntesis de sus búsquedas vitales y estéticas, pero en igual medida la razón de ser de una conciencia crítica ante la historia, en la búsqueda incesante de su identidad. Recurrente y palpitante, el mar es variante de meditación y nostalgia, e impulso para el sueño de conquista social reivindicativa de la justicia y la igualdad, del ejercicio del decoro y la dignidad. El poeta se reconoce en el mar y esa infancia germinal de su poesía le permite estar en él en la amplitud del lenguaje, como en este poema “Velas”:

Vengo de la lengua polvorienta de una calle perdida
 para siempre
Vengo de un barco de hojalata a medio
hundir a la orilla del verde de una
 infancia
Y de velas lejanas
lejanas.⁵²

Pereira arma su *ars poética* recurriendo a esas imágenes y estados del alma en la búsqueda y fijación de su propia voz, por lo que asume la poesía como acto vital, entrañable, ineludible:

La poesía no es, como algunos afirman, palabra.
La poesía es voz. Del poeta queda no su palabra, que es gregaria, indeterminable, sino su voz, personal y única.
Esta puede ser la diferencia entre un poeta común (que se expresa y privilegia en palabras) y un gran poeta (del que sobrevive, no su palabra, sino su voz).⁵³

Espejismos y cromatismos, hechizos y danzas desvanecidas, cantos de sirena y murmullos de oleajes son reflejos y proyecciones de ese pasado familiar traspelado en memoria y permanencia en

⁵¹ En *DDM.*, pág. 11

⁵² *Ibid.*, pág. 12.

⁵³ Gustavo Pereira, “Poesía y voz”, en *C.*, pág. 81.

su Poética. Por eso su voz madura y adusta vuelve en el tiempo a cantarle desde la orilla de la nostalgia y la distancia, como lo hace en este “Somari de los años recobrados”:

En mis naves serenas en vez de partir vuelvo
Vuelvo a la misma tierra de mis muertos

La infancia era una calle de amarillo
Un vidrio a lo lejos
desafiante

Tenía por ventura la inquebrantable esencia
del hechizo entregado a mí mismo por nada
y a mi alrededor danzaba el mundo todavía no suficientemente enloquecido

Era también un rostro desvanecido
Una voz confundida entre miles de arrullos de sirena

Una canción que aún me persigue.⁵⁴

Otro tema determinante lo encontramos en el referente al indio guaiquerí, hacia el que Pereira manifiesta advocación y respeto, reconocimiento y salvedad en su obra ensayística, puesto que es referencia ancestral margariteña.⁵⁵

Escarba ahí huellas de su identidad y trasluce también el reclamo –sino la denuncia–, del descrédito a que se sometió al indio mediante poderosos desaires y despectivas costumbres aherrojadas desde elevados intereses, y que el común de la gente repitió sin mediar en la aguda reflexión:

En las calles terrosas y en las calzadas de mi pueblo –jubilosas pistas para los mil juegos infantiles–, cerca de los fondeaderos donde trespuños y balandras inclinaban mástiles y quillas en los playones cubiertos de sargazos de la mar, en los penumbrosos callejones o en la blanca salina bordeada por las aguas, los precoces nautas que éramos tomábamos por asalto la alegría y las madres asomaban a las puertas, cuando sus gritos de reclamo no bastaban, inexorables rostros de reproche.

Fue entonces cuando por primera vez oí la palabra Guaikerí.

No se decía a modo de orgullo, sino cual pesado baldón. No a honra, sino más bien como ominoso deshonor.

“Pareces un guaikerí”, reprendía una madre al hijo, y con ello, sin saberlo, enmascaraba familiarizadas humillaciones, su propia vergüenza. Guaikerí quería decir sucio, tosco, ignorante, gandul, holgazán, indolente.⁵⁶

⁵⁴ Gustavo Pereira, *Equinoccial*, Caracas, Editorial El Perro y la rana, 2007, pág.50, citaremos en lo sucesivo *EQ*.

⁵⁵ Este cognomento toponímico tiene un fuerte matiz regionalista en Venezuela. Destaca costumbres insulares: habla, música, artesanías locales, humor, cocina, entre otros. Se utiliza como sustantivo, atributo de persona o epíteto y adjetivación de cierta identidad regional que no deja de parecer graciosa: “cachos margariteños” (chistes), “un margariteño...”, “El velorio de cruz de mayo de los margariteños”, “los botes de pesca de los margariteños”, “los decimistas margariteños”, entre otros.

⁵⁶ Gustavo Pereira, *El legado indígena*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, Biblioteca Básica Temática, 2004, págs.10-11, citaremos como *ELI*. También suma a ese “pasado desconocido y viviente, extinto y recurrente, ignoto y

A ese proceso de afrenta racista condicionada por prejuicios y poderes diversos, trastocados en “acostumbradas tolerancias”, atribuye Pereira la des-identidad, puesto que a la pérdida del idioma guayquerí⁵⁷ se suman “los rasgos culturales y hasta biológicos”. Por eso es persistente en la búsqueda de esas raíces.

Pereira conoce tempranamente la obra de su coterráneo, Luís Castro (1909-1933) y su único poemario póstumo, *Garúa* (1935). Castro fue encarcelado y malogrado por el paludismo y los trabajos forzados a la edad de 24 años por la dictadura gomecista, por formar parte de la llamada “Generación del 28” (grupo de jóvenes estudiantes universitarios que se reveló contra la dictadura de Juan Vicente Gómez en Caracas en 1928); esa misma que integraron entre otros jóvenes y futuros escritores y líderes políticos, Arturo Uslar Pietri, José Pío Tamayo y Jóvito Villalva.

El sentir valiente de Luís Castro, hijo de una pescadora de Porlamar de raza india⁵⁸, y su estilo de versificación moderna de tendencia vanguardista tiene especial significado en Pereira. Este referente estético, político y gentilicio ocupa su atención y le estudia en los inicios de su experiencia académica.

De *Garúa* resalta el poema “Yo soy América”, el cual transcribimos íntegramente:

Yo soy el indio, el blanco, el negro.
Yo;
Yo soy América.
En su conjunto de caotismo
la refundo toda.
Cuando me conocí era arisco,
áspero;
con la aspereza de las rocas y los cerros incultos.
Rebelde;
y en la tierra fueron pozos de sangre
las marcas de mi huella.
Después...
Un día fue esclavo,
fue esclavo de otro.
Otro que era casi mi igual

cotidiano” guayquerí una lista de vocablos a las que el poeta asume como “conciencia de aquellas filiaciones”: piragua, cayuco, botuto, chichipe, guacuco, quigua, yaguaro, aripo, múcura, guaraguao, guayacán, mamey, maco, tacarigua, auyama, guayamate, cataco, cherechere, carachana, carapacho, guacharaca, cocuyo, guayaba, bejuco, totuma, charagato, cabuya, catuche, cuinche, camiguana, mara, yaque...

⁵⁷ Señala que a la llegada de Humboldt a Cumaná en 1799 “por informantes de ancianos de este pueblo se entera que desde hacía un siglo no existía allí ni en la isla de Margarita ningún indígena que supiese hablar otro idioma que el castellano”; en *ELI*, pág.13.

⁵⁸ Teodora de Castro, una guaiquerí natural de Porlamar, era apodada “La India” entre los pescadores no sólo por su capacidad de trabajo y sentido de la solidaridad sino por su fuerza física.

pero altivo,
gallardo;
con un fuego en los ojos que no tenían los míos...
Martirio me dieron.
Trabajo me dieron.
Doble trabajo:
domarme a mí mismo y plegarme al otro.
Y el chicote formó los surcos:
el de una lágrima
y una llaga en la espalda.
Pasó tiempo.
Mi sangre iba extinguiéndose
al sufrimiento,
pero al paso que se iba
venía otra invadiéndome.
Y sucedió algo:
en mi ser indolente
fue cuajando otro: altivo,
soñador,
entusiasta,
sensual.
Me sentí fuerte poseyendo dos sangres
que eran como dos vírgenes:
podía besar a una y abrazar a la otra.
Intrepidez,
agilidad.
Salvé río,
domé selvas
y en la mitad de la pampa
bebí infinito a sorbos...
Pero un día vino lo trágico.
Un monje por quererme hacer bien
trajo mi maldición.
Decayó mi pupila
y un poco el labio;
y mi cabellera de hierba tuvo enmarañamiento de bejuco.
A cada nueva hazaña iba hacia los espejos del riacho.
Lucharon raza y raza
Elegí a una;
la imité.
Pero las otras reclamaron sus fueros.
El caos...
Hervidero de ímpetus contrarios.
Y hoy...
Hoy, Yo América he fundido mi moneda de sangre.

El sonido de la moneda es nuevo!⁵⁹

Este largo poema tiene especial resonancia en dos poemarios de Pereira de los años ochenta y noventa: *Vivir contra morir* (1988) y *Escrito de salvaje* (1993) por el tratamiento que hace Castro del proceso de mestizaje vivido en América durante la colonia, humanizando a través del yo esa mixtura de razas, con sus contrariedades y desgarramientos, matices y visiones.⁶⁰

“Yo soy América” no revela un hábitat específico, ni costumbres de razas sino el alma múltiple y única, diversa y singular del ser americano desde el simbolismo del mestizaje como signo de la identidad en tanto que realidad histórica (colonización, mixturación), geográfica y cultural.⁶¹

Signo por tanto de la diversidad étnica que Pereira desarrollará en su poesía y su prosa, básicamente en su profuso estudio doctoral *Historias del paraíso* (tres tomos, 1997 y 2007), *Costado indio* (1999), *El legado indígena* (2004) y en el *Preámbulo* de la Constitución Nacional de la República Bolivariana de Venezuela (1999), en la que expresa, como legislador sensible y humanista, el ideal de nación y de Estado que debe orientar a la patria a partir de entonces.⁶²

Resulta interesante la manera como Luís Castro revela la mixturación del mestizaje a partir de la adjetivación y el juego verbal, en un tono más narrativo que lírico. Al indio lo revela así: “cuando

⁵⁹ Luís Castro, *Garúa*, Caracas, Editorial Elite, 1935; págs.45-47. Hemos mantenido la fidelidad gráfica del poema: su acentuación, puntuación y disposición de los versos en correspondencia con la intención del autor para la época.

⁶⁰ Si bien las vanguardias latinoamericanas de inicios del siglo veinte, a más epigonales y tardías, replantearon temas de la identidad nacional, continental y de formas de lenguaje, no siempre hubo comunión entre los planteamientos ideológico-políticos y los planteamientos poéticos en sentido estricto. En ese período coexisten rasgos de poesía negrista, poesía indigenista y la llamada poesía social con nuevas búsquedas poéticas. Rosamel del Valle, Huidobro, Neruda, Pablo de Rokha, Jaime Torres Bidet, Argüedes Vela, Macedonio Fernández, Jorge Zalamea, Martín Adán, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia e Isaac de Diego Padró, entre otros, abren ese compás visionario hispanoamericano.

⁶¹ Aunque José Carlos Mariátegui, de pensamiento marxista influyente desde la revista *Amauta* (1926-1930) sostenía que el artista contemporáneo (en general el artista de la década de 1920) llevaba el alma vacía, y que ese vacío se manifestaba también en su arte, Luís Castro revela en “Yo soy América” su plena conciencia de su identidad mestiza. Cfr. Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del Vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1990, pág.225.

⁶² Expresamente el *Preámbulo* consagra el siguiente ideal (de Pereira): “El pueblo de Venezuela, en ejercicio de sus poderes creadores e invocando la protección de Dios, el ejemplo histórico de nuestro Libertador Simón Bolívar y el heroísmo y sacrificio de nuestros antepasados aborígenes y de los precursores y forjadores de una patria libre y soberana; con el fin supremo de refundar la República para establecer una sociedad democrática, participativa y protagónica, multiétnica y pluricultural en un Estado de justicia, federal y descentralizado, que consolide los valores de la libertad, la independencia, la paz, la solidaridad, el bien común, la integridad territorial, la convivencia y el imperio de la ley para esta y las futuras generaciones; asegure el derecho a la vida, al trabajo, a la cultura, a la educación, a la justicia social y a la igualdad sin discriminación ni subordinación alguna; promueva la cooperación pacífica entre las naciones e impulse y consolide la integración latinoamericana de acuerdo con el principio de no intervención y autodeterminación de los pueblos, la garantía universal e indivisible de los derechos humanos, la democratización de la sociedad internacional, el desarme nuclear, el equilibrio ecológico y los bienes jurídicos ambientales como patrimonio común e irrenunciable de la humanidad; en ejercicio de su poder originario representado por la Asamblea Nacional Constituyente mediante el voto libre y en referendo democrático, Decreta:”...

me conocí era arisco, áspero, rebelde”, y al esclavo de esta manera: “Después (*era, fui*) esclavo, altivo, gallardo, casi otro. Me dieron doble trabajo, una llaga en la espalda, mi sangre iba extinguiéndose, mi ser indolente”. Luego sucede algo y se convierte en *otro* real, tangible: “altivo, soñador, entusiasta, sensual. Intrepidez, agilidad”. Deviene entonces la colonización con su carga violenta y dominadora: “Un día vino lo trágico”: un monje, la maldición, decayó su pupila, el labio, “enmarañamiento de bejuco”(aparece la barba), el espejo, la lucha “raza a raza”, ímpetus contrarios; hasta develar así el mestizaje: “he fundido mi moneda de sangre”, “Yo soy América”.

El texto manifiesta un portentoso uso de los tropos: aspereza de las rocas, pozos de sangre, cerros incultos, fuego en los ojos, los surcos de las lágrimas, dos sangres, dos vírgenes, infinitos a sorbos, la pampa, domar selvas, cabellera de hierba, espejos de riacho, moneda de sangre.

Pereira, en su notable “Carta de (des)identidad”⁶³, de la que a continuación presentamos un extracto, denomina “sombras” esas sangres y contrapone el desagravio del acto de conciencia al ocultamiento de ese escozor esclavista y la flagelación del indio a partir de la otredad que supone ese *reconocerse distinto* sugerido por Luís Castro, pese a la derrota.

Vengo de tres sombras
Pero sólo conozco
El desprecio que marcó la calzada que me conducía a las otras dos.
Por muchos años sentí maíz en mis huesos
Aunque era dulce la arepa de mi infancia
Y soleadas las hamacas que arrebujaban mis espejismos

Por mucho tiempo sentí el escozor del esclavo
y la rodilla rota de los shamanes
pero ¿quién iba a decirme que bajo esta piel blanca había
lejanos pómulos y plumas y escombros
y latigazos y perros
fosforeciendo en los rincones
sacando sus lenguas descuartizadas
bajo los restos de su derrota?⁶⁴

En la isla de Cubagua, como en tantos otros escenarios de América, se usó perros fieros y los rigores del látigo para infligir castigos y dogmas al esclavo y al indio, para flagelar y descuartizar, para dominar e imponer nuevas formas de vida. Del fulgor oculto en los rincones de la historia

⁶³ Gustavo Pereira, *Vivir contra morir*, Caracas, Editorial Fundarte, 1988, pág.16, citaremos *VCM*.

⁶⁴ En su reconocimiento de ese choque de culturas, Pereira somete el mito y la historia a esa interrogante desgarradora.

extrae Pereira su esclarecimiento, su denuncia y su develación. También su interrogante más desgarradora acerca del mito y la historia prehispánica y colonizadora, y su final visión mestiza:

Yo era un búho más sobre la tierra
Un condenado de la historia
Hasta el día en que vinieron hacia mí los viejos coágulos de aquellas sombras
y me persuadí de estas cosas.⁶⁵

América, como tierra de asombros y de encuentros, es la resultante moderna de mundos contrapuestos que quiso la vida o el destino que se fundieran como una moneda de doble cara. Sin embargo, quedan vedadas las verdades de su historia largo tiempo, o se ocultan con saña muchos de sus avances arquitectónicos y artísticos (expresiones literarias, orfebrería, pintura, cantos, representaciones) a la vez que se atacan y exterminan sus creencias y cosmogonías, medios de sustento y de convivencia pacífica.

Los primeros asombros provienen de los mismos albores del llamado descubrimiento, cuando marinos españoles constatan en las Antillas y en la costa continental llamada Tierra Firme comunidades que fundían y labraban el oro en láminas, escudos o chaguales de singular belleza y tecnología, probablemente bajo el influjo de las grandes civilizaciones chibcha y maya o acaso resultado de un particular desarrollo.⁶⁶

Como abogado y legislador constituyente redactó los derechos de los pueblos indígenas en la Constitución Nacional de 1999 y en acto de justo reconocimiento le fue conferida la nacionalidad indígena, gesto de un alto valor emocional para el poeta Pereira. Un año después, en 2000, le conceden el Premio Nacional de Literatura, máxima distinción a los creadores consagrados del país. Antes, entre 1963 y 1997, Pereira obtuvo numerosos premios de poesía nacionales y de alcance internacional, del mismo modo que ha sido jurado de todo tipo de certámenes literarios. De ahí otras razones más para validar la escogencia de su nombre y su obra como objeto de nuestro estudio, entendiendo siempre el presupuesto de que no sólo el ámbito familiar sino la misma literatura nutren en Pereira esas visiones de lo social, de lo político y del compromiso existencial con lo estético y desde lo estético, utilizando el arte como vía para expresar su sistema de ideas.⁶⁷

⁶⁵ *Ibid.*, pág.17. Esta “Carta de (Des)identidad” la utiliza Pereira como pórtico el primer tomo de su amplio estudio sobre la cultura prehispánica, *Historias del paraíso* (1998 y 2007).

⁶⁶ Gustavo Pereira, “Aspectos culturales del Caribe precolombino”, *Actual*, n.30, Mérida septiembre '94 – marzo '95, pág.76.

⁶⁷ En su trasumancia formativa Pereira ha recorrido diversos países en giras de estudio: España, Francia, la Unión Soviética, Inglaterra, Alemania, Italia, Escocia, China, México, Cuba, Colombia, Ecuador, Estados Unidos, entre otros. Esto lo refleja en numerosas conferencias que ha dictado en foros, congresos y universidades, como las siguientes: “El Caribe y el colonialismo”, “Pensamiento antiimperialista de Bolívar”, “Raíces históricas del colonialismo en Venezuela”, “Cultura y dominación”, “Aspectos culturales del Caribe precolombino”, entre otras. Por otro lado, en los setenta Pereira participa ideológicamente en la política siempre desde la vertiente del Partido Comunista de Venezuela, siendo propuesto como candidato a Senador por el PCV, opción que rechaza, y apoyó las candidaturas presidenciales de sus amigos, el periodista José Vicente Rangel y el narrador Héctor Mujica.

También para revelarse como poeta del Caribe, del trópico, de América.

CAPÍTULO II
DE LA MODERNIDAD NACIONAL
A LA POÉTICA DEL SOMARI

1. Las vanguardias de la modernidad

en Venezuela

El proceso fundacional de la modernidad literaria venezolana del siglo XX refleja varios puntos de enlace. Esto puede suponer una pre-modernidad a la vez que una post-modernidad, como en el resto de América Latina, en los términos expuestos por el crítico venezolano Víctor Bravo, gran estudioso de este tema:

Si el romanticismo nuestro fue pobre inscripción y reflejo de las revolucionarias propuestas del romanticismo europeo, el modernismo se presenta como un movimiento renovador de la cultura y el lenguaje; y podríamos decir que su cosmopolitismo, su esteticismo, su consciencia de las posibilidades expresivas del lenguaje, fundan una resonancia y abren las primeras puertas de la modernidad en el continente. Sin embargo, es posible decir que el movimiento abrió y cerró, como una luz que alcanza su mayor intensidad y se apaga, una posibilidad del amplio espectro reflexivo de lo moderno, que se va a expresar a plenitud, a nuestro juicio, fundamentalmente a partir de la década del veinte, como expresión silenciosa y compartida en diversos países, a veces coincidiendo con la vanguardia, pero manifestándose en extraños y solitarios escritores que escribirían en contextos donde las dominantes de recepción serán otras, y cuyas propuestas estéticas, en correspondencia con las más complejas expresiones de la modernidad, no gravitarán realmente en nuestra cultura sino después de la década del sesenta, cuando una nueva sensibilidad de recepción comienza a manifestarse. Estos escritores, llamados por Ángel Rama “los olvidados”, se van a constituir en los fundadores de una tradición de la modernidad en el continente, nuestra “tradición de la ruptura”, según la paradójica expresión de Paz.⁶⁸

Obviando los debates teóricos de la modernidad (de tipo filosófico, sociológico o estético; de Jacques Rousseau a Habermas, de Max Weber a Edgar Morin, de Baudelaire a Octavio Paz, de Jean Francois Lyotard a Theodor Adorno, entre un largo etcétera), usaremos el término en sus presupuestos generales de conceptualización y caracterización. Por eso seguimos el razonamiento de Bravo:

La modernidad (y la postmodernidad) otorga al hombre de occidente la conciencia crítica, la posibilidad de cuestionar todas las verdades, todo lo instituido, en el acto de intentar fundar (o negar) una “promesa de felicidad”, una afirmación de la utopía.⁶⁹

En igual medida, la modernidad cuestiona el sentido histórico respecto a la historia (lo viejo y lo nuevo, pasado y presente), y los sistemáticos juegos de la razón respecto a las ilusiones, de la ciencia y de la Ilustración modernas; el arte autónomo, el sometimiento del ser (propio) a toda suerte de desintegración como visión de mundo, de contradicciones, angustias, desmembramientos

⁶⁸ Víctor Bravo, “La fundación y tradición de la modernidad literaria en Venezuela”. *Dominios*, n. 9, Mérida, enero, 1994, pág. 62.

⁶⁹ Víctor Bravo, “El debate de la modernidad”. *Actual*, n.28, Mérida, enero-abril, 1994, pág. 15.

y negatividades, bien rebelándose, bien mediante la pasión crítica, la experimentación con lo desconocido, la abolición de los límites.⁷⁰

Se ha tomado como punto de ruptura capital para fundar la modernidad en Venezuela, el año 1958, tras la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Hasta entonces se ha desarrollado un rico proceso de gestación literaria, no sólo de alto valor estético sino de innegables matices de vanguardia, de búsquedas, de maduras y logradas manifestaciones estéticas.

Víctor Bravo, en su artículo citado sobre la fundación y tradición de la modernidad literaria venezolana establece un hilo conductor sub-categorizado con razonados argumentos sobre este proceso, con al menos cinco núcleos fundamentales, a saber:

Lo disonante y lo grotesco, presente en los *Cuentos grotescos* (1922) de José Rafael Pocaterra y en el revelador poemario *Áspero* (1924) de Antonio Arráiz, con prevalencia de la fealdad, la ironización y la negatividad dentro del logrado equilibrio estético;

Lo absurdo y lo fantástico en la reflexividad festiva de la parodia, manifiesto en el libro *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia, cuyos cuentos no sólo inauguran lo fantástico en nuestra narrativa, sino que hace de la novedad del absurdo una poética de la imagen y del cuento en Venezuela;⁷¹ “una poética del mal”, en la figura central de José Antonio Ramos Sucre, con *La torre de timón* (1925) y *Las formas del fuego* (1929), dos de los poemarios claves de la moderna poesía nacional, los de “la paradoja de una escritura que crea, de manera apasionada, otro mundo, en la herida misma de su ansia por el mundo”⁷²;

Los juegos temporales y la indeterminación, aparecidos en la gran novela *Cubagua* (1931) de Enrique Bernardo Núñez, con una importante manifestación cultural de lo indígena, cuya resonancia habría de aparecer posteriormente, a decir de Bravo, en José María Arguedas con *Todas las sangres* (1964), en José Lezama Lima con *Paradiso* (1966), en Sergio Fernández con *Los peces* (1968), en Severo Sarduy con *Maytreya* (1978) y en Alejo Carpentier con *Semejante a la noche* (1958); y

El problema de la verdad y el sujeto, localizado en la novela *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra, con juegos de enmascaramientos y espejos, que devendrán luego en la bien lograda novela de Guillermo Meneses *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), donde parodia y humor, paradoja y absurdo “ponen en evidencia el envés de las certidumbres”.

⁷⁰ Además Bravo añade otros rasgos incluyentes desde lo conceptual: “Quizás podrían señalarse algunos rasgos caracterizadores de la modernidad: la pasión crítica y la negatividad, la reconstrucción y la conciencia del tiempo, la secularización y la subjetividad”. *Ibid.*, pág. 10.

⁷¹ Víctor Bravo también incluye en esta tendencia a Julio Torri en México, a Graca Aranda en Brasil, a Macedonio Fernández en Argentina y Filisberto Hernández en Uruguay.

⁷² Víctor Bravo, “Fundación y tradición de la modernidad...”, pág. 64.

De este modo Víctor Bravo abreva el proceso fundacional de la modernidad, y fija su punto de vista respecto a las vanguardias en el país:

En Venezuela, la modernidad no se “desplegará en la vanguardia”. A diferencia de países como Chile, con Vicente Huidobro, y México, con José Juan Tablada, donde la vanguardia se asume como hallazgo inusitado de la expresión, en Venezuela la vanguardia no se vive como grieta, como transgresión, como turbión de negatividades, se vive más bien como adscripción, como identificación tardía con un modo de asumir la expresión estética. (...) En Venezuela, otros escritores (que a veces aparecen en las listas de los recuentos históricos que se hacen sobre uno u otro grupo), distintos, distantes y contemporáneos, dibujaban, sin embargo, de manera firme y secreta, el mapa inicial de una estética que décadas después se revelará como punto fundacional de nuestra modernidad.⁷³

Dentro de esa nueva “grieta” que Bravo localiza en 1958, Gustavo Pereira, a los diecisiete años, publica su primer libro, *El rumor de la luz* (1957).

Atrás han quedado las voces del grupo *Viernes* (1937) y la revista *Élite* (1928 a 1935), y se estrenan en la escena cultural y política del país, plena de insurgencias, convulsiones, manifestaciones de toda índole, los grupos *Sardio* (1958-1961) y *Techo de la ballena*, (éste resultante de la disolución del anterior).

Se inicia la postulación de una práctica estética abierta a las resonancias de lo universal y a la consciencia crítica, convocando, en la filigrana misma de lo literario, esa función estética que Adorno veía en el texto moderno: la revelación de las formas de reificación entre los sistemas y la existencia vital.⁷⁴

De esta encrucijada Bravo destaca al menos cinco publicaciones que habrían de señalar ese proceso de ruptura y fundación de la nueva literatura venezolana. La traducción, por Guillermo Sucre, de *Estrechos son los navíos* de Saint-John Perse; la aparición del gran poemario de Ramón Palomares *El Reino* (1958); el de cuento *Las hogueras más altas* (1957) de Adriano González León, la novela *Los pequeños seres* (1959) de Salvador Garmendia, de obligada referencia hasta nuestros días, y el poemario de Francisco Pérez Perdomo *Fantasmas y enfermedades* (1961).

Ahí tenemos la génesis de esa modernidad que habría de consolidar durante los sesenta lo más representativo de las letras venezolanas actuales. Es por tanto, un período de fundación y presentación de los nuevos códigos del arte moderno, a la vez que transgresión de lo instituido, del pasado, de la tradición. Se rompen patrones, se proponen nuevas estéticas, se hace culto a la irreverencia más radical y absoluta y se aprovecha al arte como medio para expresar esas nuevas ideas.⁷⁵

⁷³ *Ibid.*, pág. 68.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Víctor Bravo aporta esta valiosa síntesis epocal: “*Sardio* y *Techo de la ballena* provocan la ruptura que profundizarán grupos posteriores: a partir de ese momento, la modernidad como consciencia estética, como “pasión crítica”, comienza a gravitar en tanto que signo fundamental de nuestra literatura, y sus propuestas textuales empiezan a ser asumidas

Dos visiones respecto a la dicotomía *modernidad-vanguardia* han prevalecido En Venezuela. Una niega a la vanguardia su postulado de ruptura definitiva, coherente y homogénea con los cánones decimonónicos, con el positivismo de la época, con el criollismo local, dada su poca –y aparente– vinculación con la correlación vanguardista del continente americano –Chile, Argentina, Perú, Cuba, México--, lo que no establece bases sólidas y fundacionales de la modernidad pues las “búsquedas estéticas” de entonces se concretarán en las décadas posteriores; y una segunda visión, que otorga a la vanguardia --más allá del servicio de “antecedente” de la modernidad– una posición definitiva, de génesis, de la modernidad contemporánea.

Como no nos animan los deslindes entre estas dos posiciones, toda vez que el proceso literario venezolano tiene un hilo conductor matriz desde los años veinte, tomamos notas críticas indistintas de cada una de las posiciones, para aclarar básicamente las terminologías de “vanguardia”, “contemporaneidad” y “modernidad” en el contexto de nuestro tema de estudio.

Antes que una posición terminal, preferimos el término de “las vanguardias de la modernidad”, utilizado por Luís Britto García, en estos términos:

Las vanguardias de la modernidad, al llevar hasta sus últimas consecuencias algunas de las proposiciones de la Razón ilustrada, pusieron asimismo al descubierto sus límites. Dadaísmo, surrealismo, abstraccionismo, teatro del absurdo y paradojas duchampianas desembocaron en sendos callejones sin salida que revelaron que la modernidad occidental era, ella misma, una vía clausurada. Pues toda Razón que trae la muerte, se traduce en Muerte de la Razón.⁷⁶

Los estudios vanguardistas en Venezuela siguen todavía un curso marginal –o en aguas marginadas– y la modernidad literaria del país es aún un debate abierto. Como signo de lo moderno, las estrepitosas manifestaciones de la vanguardia no agotan aún su (re)visión. Tan así, que hasta la post-modernidad mide sus alas contra las de la vanguardia, y es que el alcance de aquella parece no detener sus límites.

existe una radical diferencia entre la veneración futurista, funcionalista y constructivista de la máquina, y la entrega, postmoderna a ella. Marinetti celebró “la nueva belleza” de la velocidad del automóvil de carreras pero utilizando los ya clásicos medios del poema y de la imprenta; Boccioni la expresó con los tradicionales vehículos del lienzo y la pintura al óleo; los “conciertos de estruendos” celebraban el ruido fabril, pero eran interpretados con instrumentos de concierto o herramientas artesanales; la “danza del aeroplano” era ejecutada por una bailarina en un teatro convencional. De igual manera, los constructivistas hacían obras con

como las expresiones más auténticas de lo estético. A partir de estos dos grupos, se remueven las estructuras y presuposiciones de la producción y recepción de obras y la tradición heredada empieza a ser cuestionada, rechazada, en el mismo acto en que empiezan a destacarse, como antecedente o génesis de una nueva tradición, aquellas obras que desde la década del veinte iniciaban los planteamientos reflexivos de la modernidad”, en “Fundación y tradición de la modernidad...”, pág. 69. Compartimos además, su criterio respecto a que “Lo grotesco y la irrisión, lo fantástico y lo absurdo, el mal y la imposibilidad de la escritura, dibujan con Pocaterra y Arráiz, Garmendia y Ramos Sucre, el primer mapa de los inicios de la modernidad en la literatura venezolana”, *Ibid.*, pág. 65.

⁷⁶ Luís Britto García, “Las críticas de la modernidad: vanguardias, contraculturas, revoluciones”, *Actual*, n. 28, Mérida, enero-abril, 1994, pág. 73.

tema geométrico o ingenieril, pero con paleta y pinceles. En toda esta celebración del vino nuevo con técnicas viejas había la voluntad de acceder a un nuevo estado de la existencia caracterizado por una fuerza, una lucidez y una objetividad inéditas.⁷⁷

Para Peter Bürger, en su libro *Teoría de la vanguardia*, una primera noción de vanguardia no debe derivarse de los simples procesos históricos ni ampararse, bajo ninguna licencia, en la “descripción de un subsistema de los que configuran la interacción social”⁷⁸. Visto así, la misma debe entenderse reflexivamente desde dos vertientes: la que la considera “un fenómeno interior al proceso del arte” para “identificarla con un episodio concreto y localizable en el tiempo”, y otra, que la asume como “conciencia crítica ante una situación límite”.⁷⁹

La vanguardia apunta casi siempre a fuerzas estéticas de cambio que revelan e integran procesos históricos, sociales y artísticos concretos, en una simbiosis compleja que nos plantea los paradigmas de *tradición y ruptura* en un marco de modernidad y contemporaneidad dentro de las artes del Siglo XX, muy particularmente en las décadas de los años veinte y treinta.

Un segundo aspecto de observación tiene que ver con el ámbito americano, latinoamericano e hispanoamericano de las vanguardias, pues existe el presupuesto de que ésta se inscribe inicialmente en el contexto europeo; génesis que resulta prácticamente irrefutable pero en igual medida requiere observaciones muy cuidadosas. No se puede acceder a un concepto de vanguardia de manera global, totalizadora y uniforme sin considerar las condiciones geográficas, políticas, sociales, económicas y culturales muy propias de América frente a Europa.

Han sido, precisamente, las particularidades de las vanguardias de este lado del continente las que han suscitado revisiones, discusiones y polémicas que de alguna manera significan una toma de conciencia frente a las mismas. Por otra parte, la vanguardia se reconoce como un fenómeno internacional que se manifiesta muy peculiarmente en cada área de influencia, conservando igualmente cierta *fisonomía* característica, en los términos en que lo expone la investigadora argentina Gloria Videla de Rivero:

En sentido particular, se entiende por “vanguardias” una serie de movimientos, de acciones, a menudo colectivas (a veces individuales), que agrupando a escritores o artistas se expresan por manifiestos, programas y revistas y se destacan por un antagonismo radical frente al orden establecido en el dominio literario (formas, temas, lenguaje, etc.) y –a veces—sobre el plano político y social. Esta revolución trasciende con frecuencia lo estético y mira también a las costumbres y a la ética. El fenómeno vanguardista tiene múltiples expresiones que, --aunque con ejes comunes--, se diferencian en el plano expresivo. Por esta multiplicidad de manifestaciones, el vanguardismo es algo más que un estilo en sentido estricto. No se puede –sin embargo—hablar de un período o de una época de este signo porque a pesar de su importancia, las

⁷⁷ Luís Britto García, *art. cit.*, pág. 79.

⁷⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, España, 1987; pág.5.

⁷⁹ *Ibid*, pág. 6

expresiones vanguardistas coexisten con otras tendencias literarias en obras y en autores de esa época. Los movimientos vanguardistas tiñen una época pero no la monopolizan.⁸⁰

Otras de las particularidades de las vanguardias tiene que ver con su doble direccionalidad: van hacia el pasado y hacia el futuro, en su afán por establecer nuevos códigos sin ignorar procesos inmediatos anteriores o remotos –júzguese la tradición— frente a los cuales descansa la razón de ser de estos movimientos renovadores⁸¹.

Para Gloria Videla de Rivero el término *vanguardia* se ha empleado para calificar a todo movimiento artístico-literario en general (más acá -o más allá- del enclave que significaron los años diez, veinte o treinta, y en esta línea los primeros manifiestos del futurismo y el surrealismo, aparecidos en 1909 y 1924 respectivamente), por lo que existen otras denominaciones deslindadas del término *vanguardia* que se dan en llamar *vanguardia histórica*, *neovanguardia*, *nueva vanguardia* o *post vanguardia*.

Algunas proposiciones han suscitado nuevas opiniones que apuntan a la vanguardia como *proceso* y no como *suma de movimientos* o simples términos identificatorios para acceder a una moda o una corriente de turno. Esa misma noción de *proceso* permite traspolar y también ampliar el campo significativo del sentido de las vanguardias más allá de las condiciones políticas, económicas y sociales que se le atribuyan, para establecer un marco de relaciones plurales en el cual se admiten y validan “múltiples modelos estéticos e incluso estilísticos de acuerdo a las diversas manifestaciones de la vanguardia artística”.⁸²

La noción implícita de renovación en un proyecto estético cualquiera implica asimismo la definición de un proyecto ideológico determinado, “los cuales se articulan con el discurso histórico-social”⁸³ que le es propio. Lamentablemente, ha sido el discurso político, y hasta politiquero, el que ha manipulado al discurso vanguardista artístico, negándose por esta vía la representatividad de un corpus más amplio de autores de las letras hispanoamericanas. Si bien los vanguardistas conservan una actitud de ruptura con el mundo, matizada a menudo como actitud política frente a las

⁸⁰ Gloria Videla de Rivero, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia de la década del veinte*, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1992, pág., 20-21

⁸¹ Videla de Rivero sostiene que “la intención vanguardista tiene dos caras, una que mira hacia el pasado inmediato –y a través de él a la tradición para romper con ella-, la actitud de rebeldía con frecuencia chillona, agresiva, iconoclasta, destructiva (...) La otra cara de la vanguardia mira al futuro (...) Los vanguardistas quieren gestar el porvenir, inaugurar una nueva era, cambiar rumbos, contribuir al “progreso” (búsquedas formales, experimentación, incorporación de nuevos temas y tonos anticonvencionales)”, *Ibid.*, pág. 21.

⁸² Ihana Riobueno, “José Pío Tamayo: una conspiración de silencio (elementos para una revisión de la vanguardia literaria en Venezuela)”, *Actual*, n.20, Mérida, enero-abril, 1991, pág. 167.

⁸³ *Ibid.*, pág. 168.

circunstancias actuales del artista, es cosa muy singular de ellos la actitud política propiamente dicha, en absoluta identificación.

El hombre de la vanguardia estética ofrece sus instrumentos para crear una visión transformada y transformadora del mundo y de la vida; el hombre de la vanguardia política intenta radicalizar ese cambio en las clases sociales.

Entre ellos, la noción de “militancia” hace el vértice.

A ambos —y uno a la vez—les es pertinente una posición de respuesta frente al esquema burgués imperante; también frente a los nuevos modelos capitalistas que promueven el imperialismo transnacional y el hegemónico de los Estados Unidos, junto a la explosiva tecnificación del mundo. De ahí que Peter Bürger en su obra citada reflexione acerca de si la vanguardia corresponde a un “hecho endógeno en el proceso del arte” o si es una adaptabilidad del mismo como mecanismo natural de respuesta, frente a circunstancias foráneas por él llamadas “vicisitudes civilizatorias”.⁸⁴

El concepto general de vanguardia caracteriza aspectos de orden estético que permiten comprobar cambios en las manifestaciones artísticas determinadas por este proceso, accediendo así a los presupuestos formales y significativos que lo evidencian; pero una *concepción* vanguardista plantea asuntos de orden filosófico, social, científico, moral y político, como, como por ejemplo los postulados y doctrinas formulados por la dialéctica de Hegel, la concepción del super-hombre de Nietzsche, el pensamiento conducente a la idea del materialismo histórico propugnado por Marx y Engels (fundamentalmente por la presuposición del arte “como producto de las colectividades y para las grandes minorías selectas”), entre otros puntos de vista; así como los estudios de Sigmund Freud.⁸⁵

Esta semblanza permite una doble visión del fenómeno internacional de la vanguardia. La primera tiene necesariamente que considerar el vértice europeo del mismo, con sus particulares aspectos estilísticos, formales e ideológicos que derivan de las distintas tendencias hacia un contexto común, el europeo, aunque lo de común no indica aquí igualdad de características; y la otra, referida al ámbito latinoamericano, con aportes, legados y manifestaciones concretas a partir de los movimientos de vanguardia desarrollados en México, Cuba, Perú, Brasil, Argentina, Chile o Venezuela. En ambos casos no nos ocupamos de la explicación de las tendencias ni sus argumentos

⁸⁴ Peter Bürger, *op.cit.*, pág. 7.

⁸⁵ Quien “fue un agudo incitante a la aventura, a la exploración del subconsciente artístico, a una desesperada persecución de sombras, propicia a la mansión de los fantasmas, que hizo surgir una literatura poblada, no de sueños, visiones y alucinaciones, como el romanticismo de Kleist, Novalis y Nerval, sino de demonios, hechiceros, brujos, locos, un mundo pesimista...”, Humberto Cuenca, “Prolegómenos de la vanguardia”, *Revista Nacional de Cultura*, n.110, Caracas, mayo-junio, 1995, pág.119.

teóricos, si no, y de modo muy general, un conjunto global de aspectos que, a manera de síntesis, proporcione alguna información adicional al tema de la vanguardia, para entender mejor la modernidad literaria contemporánea de Venezuela.

En lo formal, es propio de la vanguardia el empleo de letras minúsculas, la supresión de los signos de puntuación, el desorden de los títulos y el juego de elementos varios para crearlos, la incorporación del espacio como elemento expresivo del texto (aunque este aspecto tiene antecedentes muy remotos); desafiar la rima y la forma convencional de los poemas, convertir sustantivos y adjetivos en verbo, hacer poemas breves como en la tradición oriental; emplear neologismos, “altisonancias” y barbarismos en la frase y el verbo; rendir culto a la velocidad, al vuelo acrobático de Charles Lindbergh, a las torres de radio, al panorama bélico que se vislumbra entonces (Primera Guerra Mundial, Revolución Socialista y Revolución Mexicana, entre otras); pero también se aspira a crear un texto simple, con predominio de la metáfora y la imagen, con tendencia a hacer desaparecer la estrofa; y, en tanto que sujetos, los intelectuales aspiran a una identificación más humanizada con el hombre moderno por medio de la llamada “conciencia social”, la participación decidida en el escenario político y la incorporación de fábricas y obreros como temas de la obra estética.

En esta misma línea aparecen como rasgos de pertenencia vanguardista la exaltación de elementos como el agua y la tierra, la vuelta a los orígenes, la llamada “intención sintética”, el anti-retoricismo, y dentro del proceso de ruptura, la “renuncia al pasado literario y la desrealización total o arte nuevo” referido por Videla de Rivero. En todo caso, cada movimiento vanguardista genera y postula sus propios rasgos distintivos, y entre sí éstos se cohesionan y excluyen según sea el caso y las circunstancias dadas entre un manifiesto, un autor, un grupo, una revista y un lugar determinados.

Los diferentes *ismos* vanguardistas tanto de Europa como de América tuvieron de alguna manera presencia y esencia en las provincias nacionales, donde sin duda, se hace muy difícil *medir* aspectos definitivos caracterizados por influencia o escuela específicos entre autores y obras. Tan es así, que Gustavo Pereira hace peculiar negación al manifiesto marinettista del 20 de febrero de 1909, con esta patética síntesis:

Marinetti, el iniciado, su teatresco corifeo y también su teórico más consecuente, la emprendía contra la academia, el cartabonismo, el clasicismo y todo ello anunciaba nuevos territorios para el arte y la literatura. Así, la poética futurista apeló a lo inmediato, a lo instantáneo, a la exaltación de la fuerza, a la glorificación de la guerra (a la que denominó “higiene del mundo”), las máquinas, las armas, la velocidad y la lujuria. Entre tanto contrabando y pese a la contradictoria mezclanza, aportaba algunas novedades estilísticas: el paroliberismo, que consagró en cierto sentido la apertura de la libertad formal del

poema, y la palabra *vanguardia* (vuelta en Marinetti lastimosa paradoja), con la cual comenzaron a designarse los movimientos estéticos de avanzada en nuestro tiempo.⁸⁶

La negación de una concepción totalizadora de la vanguardia aplicable indistintamente a Europa y América tiene que ver fundamentalmente con la negación de la idea de considerar los vanguardismos hispanoamericanos como manifestaciones marginales del fenómeno europeo de las vanguardias. Sin embargo, los rasgos, tiempos espacios, articulaciones y ritmos de América Latina respecto a Europa bien merecen ser observados como una entidad cultural, como una cultura, en sus distintas épocas históricas, comprendiendo su carácter multinacional, puesto que fija, de algún modo, el inicio de nuestra contemporaneidad.⁸⁷

El poeta venezolano Luis Castro (1909-1933), coterráneo de Gustavo Pereira, perteneciente a la vanguardia venezolana de comienzo del Siglo XX, recrea novedosamente estos presupuestos en algunos textos de su poemario *Garúa* (1935). Igual hay que señalar en Perú a Alejandro Peralta, a Mario Chávez y Emilio Armaza, con el tema de la exaltación del indio y las “formas lingüísticas de raíz indígena”⁸⁸. Por otra parte, también del Perú y con ánimos de poesía política son Magda Portal y Serafin Delmar, y Mariblanca Sabás Alomá, quienes hacen de la poesía una trinchera contra el colonialismo y la opresión del imperialismo. Por todas estas referencias es que se habla de nuestro mestizaje cultural dentro del vanguardismo hispanoamericano.⁸⁹

2. Hacia una conciencia política generacional

⁸⁶ En *EPO*, pág. 164.

⁸⁷ El crítico chileno Nelson Osorio ha estudiado una gran cantidad de documentos para orientar estudios específicos sobre este tema en su libro *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, n. 132, 1988.

⁸⁸ Nelson Osorio, *op.cit.*, pág. 220.

⁸⁹ Lo que sin duda se traspola como valor de símbolo dentro de nuestra modernidad específica. El poema “Yo soy América”, del venezolano Luis Castro, por ejemplo, manifiesta un sincretismo innegable: “Yo soy el indio, el blanco, el negro./ Yo:/ yo soy América...”; mestizaje éste que, como dice Gloria Videla de Rivero “está en la base de muchas riquezas pero también de muchas polaridades y de algunas agónicas escisiones íntimas del ser americano, de algunos conflictos que se han formulado dicotómicamente como “civilización y barbarie”, “racionalidad e irracionalidad”, “vocación de espíritu y vocación telúrica”, “historicidad y naturaleza histórica”, y la “vocación del ser (europeo) y la vocación de estar (indígena)”; *op.cit.*, pág. 276. Es decir, un contexto amplio de los vanguardismos hispanoamericanos permitiría “ver el rostro plural de la cultura americana que integra componentes muy diversos: lo indígena, lo ibérico, lo africano, lo europeo moderno”. *Ibid.*, pág. 312.

Venezuela se encuentra dominada por la tiranía y la barbarie en los primeros años del siglo veinte. El país sufre los rigores de los métodos de violencia, represión, encarcelamiento, tortura, muerte y exilios impuestos por el dictador Juan Vicente Gómez (de 1908 a 1935). Muchos jóvenes de entonces acentúan su conciencia política y étnica y toman parte en el amplio movimiento de renovación estética e ideológica con aires vanguardistas que desde Europa y del continente americano llegaron al país. Por ello son determinantes las demandas de transformación de los pueblos latinoamericanos a través de una educación efectiva y renovada, emprendidas por los movimientos estudiantiles de la Universidad de Córdoba (Argentina) en 1918 y la Universidad de Chile en 1921, así como el cuestionamiento de la “realidad política y social dominante” que “da lugar a movimientos antiimperialistas” a partir de la Revolución Mexicana.

En un sentido más amplio, el mundo asiste a fuerzas de cambio que habrían de determinar posteriormente la historia de esa centuria. Al horror de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se le suma la Revolución Socialista Rusa (1917), que “sacude las bases del predominio de las clases dominantes capitalistas y del sistema democrático-burgués”.⁹⁰ Los artistas y los políticos participan en estos escenarios.

En el plano cultural, este mismo proceso de cuestionamiento de los valores sociales e históricos dominantes, se corresponde con un proceso no menos importante de revisión y crítica de los fundamentos ideológicos que sustentan a las universidades latinoamericanas en función de una educación que responda a los intereses del pueblo, y del papel que éstas deben jugar en la transformación de la sociedad.⁹¹

En Venezuela surge la llamada *Generación del 28*, referida a quienes tomaron parte activa en los sucesos de la Semana del Estudiante en febrero de ese año, lo que les valió cárcel y castigo, si bien abrigaban en sus entrañas la ilusión (rebelde) de una nueva sociedad. “Los primeros 35 años del Siglo XX son para los venezolanos de oprobio, de derrota, de tiranía”, señala don Mariano Picón Salas.⁹² Por su parte Alexis Márquez Rodríguez expresa:

Esa vida dura, de hombres guapos, siempre prestos al lance personal, unos para agraviar, otros para cobrar agravios, llegó a ser tan raigal en el acontecer venezolano, tan circunstancial en el alma de nuestros pueblos, que aún hombres de espíritu privilegiadamente sensible, como los poetas, fueron subyugados por ella.⁹³

En este contexto resulta innegablemente significativa la aparición del único número de la revista *válvula* el cinco de enero de 1928, y con ella el Manifiesto que instaura las polémicas

⁹⁰ Ihana Riobueno, *art.cit.*, pág. 150.

⁹¹ *Ibid.*, pág.151.

⁹² Mariano Picón Salas, “Ciclo de la moderna poesía venezolana”, citado por Alexis Márquez Rodríguez en: *Modernismo y vanguardia en Alfredo Arvelo Larriva*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1986, pág. 25.

⁹³ Alexis Márquez Rodríguez, *op.cit.*, pág. 26.

posteriores en torno a las propuestas de ese movimiento estético en lo referente a lo que se entendió para la época como “RENOVAR”. El sentido del término se puede rastrear perfectamente a partir del siguiente fragmento de ese Manifiesto:

“FORMA Y VANGUARDIA”.—entre el público profano se ha hecho general la creencia de que la vanguardia es un movimiento sólo de formas exteriores. Tal error de perspectiva es, por otra parte, muy explicable. En toda innovación ideológica se ha tenido que apelar a la forma material para que por sensorios la atrape la masa, de aquí la necesidad del culto externo en religión, y de la humanización y formalización de las ideas en los libros mosaicos. La vanguardia más quizás que ningún otro movimiento, ha tenido que apelar a la forma, para llevar al público en una manera tangible la convicción de que **lo que se propone es renovar**. De ahí la causa del uso de minúscula, de supresión de la puntuación rancia, sustituida por otros signos o por espacios en blanco, de la neotipografía caprichosa que impusieron los Caligramas de Apollinaire y las páginas a varios colores de Marinetti, un color para cada emoción, la escritura vertical, etc. Pero ello es sólo un medio por el cual la vanguardia **significa su ruptura con el pasado** y en modo alguno encierra la totalidad de **su credo**. **Él es puramente ideológico** y así no debe extrañar que ella se despoje de estos malabarismos formales y exteriores una vez que su idea haya sido comprendida. Entre su forma y su idea hay la misma distancia que entre el culto externo y la idea de Dios. (Subrayados nuestros).⁹⁴

Si bien el término apuntaba a las obras literarias, su imbricación con lo político-ideológico dio paso a otras manifestaciones del pensamiento. Se establecen así, los tres criterios que animaban a la vanguardia, a saber: se propone renovar el arte, tiene que significar una ruptura y su credo es puramente ideológico.

Algunas reflexiones inmersas en el debatir ideológico y el fragor de la creación individual habían sedimentado el terreno para la posterior confrontación. Desde diferentes trincheras se intentaban establecer visiones panorámicas acerca de lo que significaba el conjunto de aspectos que tipificaban la vanguardia literaria de entonces. Aparece así un conjunto de respuestas a favor de ese movimiento o proceso, por la vía de la justificación, y se presentan otras en contra por la vía del cuestionamiento. De la revisión de estos puntos de vistas se deduce la gran interrogante del momento: ¿era (¿fue?) la vanguardia una tendencia o un movimiento cultural?

Pocos días antes de la aparición de la revista *válvula*, específicamente el 10 de diciembre de 1927, Arturo Usler Pietri, para entonces un talentoso escritor de veintiún años, expone un juicio significativo que corresponde a una interpretación personal de esta situación, a la vez que una interesante percepción del momento histórico-cultural que se vivía:

La vanguardia no es individual, ni nacional, es un fenómeno de nuestra cultura que cae sobre todos y que estamos en el deber de ponerle los hombros para que se apoye.⁹⁵

⁹⁴ En “Colofón”, *válvula*, n.1, Caracas, enero de 1928. Los subrayados son nuestros.

⁹⁵ Nelson Osorio, *Manifiestos, Proclamas y polémicas...*, pág. 273.

Ésta era, en esencia, la voz de una conciencia que intuía el aluvión de lo moderno que se les venía sobre los hombros para fundar la modernidad literaria del país. La vanguardia corresponde a un punto céntrico, a un eje —aunque efímero— decisivo para la reafirmación del proceso en firme de nuestras letras. De ahí su importancia generacional. De ahí la vigencia de esta aguda reflexión de la poetisa cubana Mariblanca Sabás Alomá:

Poeta, en el concepto intelectual del vanguardismo, no es el malabarista de las palabras: es el RENOVADOR de las ideas. No basta repetir, en forma nueva, las viejas cosas que tienen fatigado al oído del hombre. Hay que ponerse a tono con la época, y la época exige que no la cante si no quien es capaz de conquistarla. Dos caminos: el arte burgués, para los afeminados, el arte HUMANO, enraizado en las entrañas del dolor proletario, para los hombres de espíritu fuerte.⁹⁶

Roberto Fernández Ratamar plantea la necesidad de descolonizar el hecho literario nuestro y dar cabida a una crítica literaria autónoma. Por esta vía, Videla de Rivero desplaza algunos puntos de coincidencia que, si bien no intentan sistematizar los estudios derivados de esta inagotable discusión, proponen una visión reflexiva útil y valiosa al respecto. En primer lugar, aborda la diferencia de identidades culturales y, por ende, literaria entre Hispanoamérica y Europa, segundo, se deben excluir los modelos de análisis imitativos a fin de valorar en su ámbito real las distintas “especificidades culturales de las manifestaciones literarias hispanoamericanas”.⁹⁷ Así se entiende, por ejemplo, por qué los preceptos de la vanguardia rusa no significan precisamente un molde adecuado a la vanguardia venezolana, cubana, puertorriqueña, chilena o argentina. Tercero, no se plantea una negación radical de la presencia de elementos europeos e ibéricos, muy especialmente, en nuestra *identidad histórica*, sino que se trata de una idea más madura que estudie con un criterio global el conjunto de relaciones de orden político, económico y social tendientes a una *independencia* cultural auténtica basada en el intercambio de experiencias mutuas que tengan como eje “el diálogo enriquecedor”.

Ihana Riobueno plantea una tentativa de categorización y revisión de la vanguardia en Venezuela, que compartimos, con una propuesta de clasificación abundantemente justificada, que argumenta con igual acierto el crecimiento de la burguesía urbana, de capas medias y el proletariado incipiente en América Latina mientras se aceleran y concretan los movimientos ‘antioligárquicos y populares’ en nuestro continente.⁹⁸ Y es sobre este presupuesto categorial de Riobueno y entendiendo la vanguardia como *proceso* y no como *fenómeno*, que fijamos tres etapas de la misma, comprendiendo así su variante diacrónica.

⁹⁶ *Ibid.*, pág. 276.

⁹⁷ Gloria Videla de Rivero, *op.cit.*, pág.31.

⁹⁸ Ihana Riobueno, *art.cit.*, págs. 150-151.

Primera etapa. 1924-1927.

Este proceso que toma Bravo como etapa previa a la modernidad y que llamaremos también pre-vanguardia, tiene como puntos de partida el poemario *Áspero* (1924) de Antonio Arráiz y la aparición de la revista *Élite*, en 1925.⁹⁹ Por otra parte, obras como la novela *Ifigenia* de Teresa de la Parra, *La trepadora* de Rómulo Gallegos y el poemario *La torre de timón* de José Antonio Ramos Sucre, publicadas en 1926, deben haber influido sobre los hábitos de lectura de esa juventud de entonces. El poema “Granizada”, de Ramos Sucre, es considerado, inclusive, por Osorio como el primer documento vanguardista venezolano. Igualmente destaca en esta prevanguardia fundadora de la modernidad el grupo “Seremos” de Maracaibo, estado Zulia, hacia 1925, contando entre sus baluartes con Héctor Cuenca (1892-1961), Fernando del Rossón, Jesús Enrique Losada (1892-1927) y Valmore Rodríguez. Ellos formaron parte de esa juventud —y de otros no tan jóvenes— que no permanecen indiferentes a las demandas de transformación de la época, producto de un desgastado esquema decimonónico que no representaba una adaptación a los aires renovadores que se gestaban en América y Europa. Complementan esta etapa la aparición de las revistas *Oriflama* en Ciudad Bolívar “de fe antidictatorial y anticonservadora” y *La Universidad*, en Caracas, ambas editadas en 1926; ésta última considerada “inequívocamente una publicación crítica y cuestionadora” que contó entre sus colaboradores a Joaquín Gabaldón Márquez y a Carlos Eduardo Frías. A estas publicaciones se añaden las revistas *Élite* y *Cultura Venezolana*, y los libros de cuentos *La tienda de muñecos* (1927) de Julio Garmendia (1888-1977) y *Esta es mi sangre* (1927) de Aníbal Mestre Fuenmayor.

Segunda etapa. 1928-1930.

Se suele asignar el origen de la vanguardia literaria en Venezuela en esta etapa, por la confluencia de dos hechos de relevancia para entonces: la aparición de la revista *válvula* el cinco de enero y los sucesos de rebelión de la Semana del Estudiante en febrero de 1928. Sin embargo, Osorio y Riobueno consideran que se trata en realidad de dos circunstancias axiomáticas inmersas en el proceso general de nuestra historia literaria, más allá de los llamados criterios *generacionales* (Generación del '18, del '28, del '36, del '42, del '60). Esta norma o sistema crítico arraigado hasta ahora, sustentados en procesos fenomenológicos, atribuye categorías valorativas a la participación de autores en determinadas circunstancias y no a sus producciones estéticas, muchas de las cuales simplemente son marginadas o esperan por siempre el estudio conceptual y metodológico adecuado:

El problema planteado tiene que ver con la tendencia fuertemente eurocentrista que ha dominado tanto a nivel de la historiografía como de la crítica literaria nacionales, y que ha visto en el vanguardismo

⁹⁹ Esta pre-vanguardia aparece bien documentada en: Nelson Osorio, *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*, Caracas, Biblioteca Nacional de La Historia, 1985.

venezolano un simple epifenómeno del proceso cultural europeo de vanguardia, sin una contextualización del mismo dentro de las condiciones objetivas que imponía la realidad histórica del momento y sin un estudio riguroso de la variedad de formas que adquirieron sus diferentes manifestaciones, variedad ésta que no puede reducirse al catálogo de obras y de autores instaurados oficialmente como “vanguardia”.¹⁰⁰

A esto se añade la marginalidad de autores y obras que aunque participan de la ruptura formal de las estructuras artísticas, se les excluye de la totalidad o del *corpus* de la literatura nacional por “representar un proyecto estético-ideológico alternativo”, como lo refiere Riobueno. Para esta estudiosa del proceso vanguardista venezolano la llamada *Generación del 28* no significó un *corpus* generacional por cuanto los participantes de entonces tomaron sendas distintas a través del tiempo. Pero sí participan de técnicas innovadoras, producto en parte de una cierta libertad individual que motivó a varios intelectuales a intentar adecuar la voz lírica interior a los nuevos señalamientos europeos o locales. Por otro lado, la vanguardia adoptó también posturas antiimperialistas, anticonservadoras y americanistas, no sólo en el país sino en el resto del continente. Osorio y Riobueno encuentran esas manifestaciones de rebeldía, “alusión libertaria” y “afirmación americanista”, en Miguel Otero Silva, Rolando Anzola, Agustín Silva Díaz y Pedro Sotillo, y de nuestra parte incluimos a Luís Castro y José Pío Tamayo. Por lo demás habría que completar esta etapa con un registro minucioso de aquellos autores que publicaron en revistas y obras sus producciones de entonces, al margen del total asignado a *válvula* y la lucha política del mismo año.¹⁰¹

Tercera etapa. 1930-1936.

Esta etapa se incluye el total de las producciones epigonales con respecto “a la norma vanguardista metropolitana o simplemente ubicadas dentro de la llamada ‘generación del 36’ y que experimentan el llamado *atraso*. Dentro de esta etapa aparece tardío el poemario de Luís Castro *Garúa* (Caracas, *Élite*, 1935) y otra obra fundamental para la historiografía literaria del país en la

¹⁰⁰ Nelson Osorio, *La formación de la vanguardia...*, págs.159-168.

¹⁰¹ Ihana Riobueno argumenta así su punto de vista sobre este período: “Si bien en el año 28 hubo lo que pudiéramos llamar una “confluencia” de clases, cuyo carácter, marcadamente antiimperialista y antioligárquico, permitió que circunstancialmente la burguesía, las capas medias y los sectores populares y obreros se unieran en un esfuerzo común por derrocar la dictadura, por otra parte, tal unidad respondía más que al quiebre de un modelo oligárquico — determinado por una nueva oposición ciudad-campo, riqueza-pobreza—, al establecimiento de un modelo modernizador-capitalista, sustentado política e ideológicamente por la burguesía nacional. Por eso, sin ninguna excepción, al llegar al poder los núcleos dirigentes de los movimientos antioligárquicos (“generación del 28”), se abandonan los postulados “revolucionarios” que constituían las bases del proyecto de lucha y se traiciona, abiertamente, a los sectores desposeídos.

Por eso sostenemos que lo que ha sido considerado hasta hoy por la crítica y la historia como “vanguardia” y ubicado en el contexto de la Semana de 1928, no es más que la expresión de un mero ejercicio de técnicas nuevas, nunca la manifestación de una nueva concepción ideológica del mundo. Incluso, si partimos de *válvula*, la cual ha sido considerada no sólo como la revista de la vanguardia venezolana de 1928, sino además como el elemento que marca el hito de la aparición de este movimiento en la escena nacional, podemos observar que varias de las propuestas que se plantean no llegan a tomar forma y concreción en la práctica poético-literaria”, en *art.cit.*, págs.163-164.

década del 30, la novela *Cubagua* (Paris, Le Livre, 1931) de Enrique Bernardo Núñez, reeditada en 1935. Por su parte, Riobueno otorga a los casos de Ramos Sucre, Luís Castro, Ismael Urdaneta, Julio Morales Lara y Antonio Arráiz la validez de modelos estéticos y estilísticos como registros de “nuevas concepciones del mundo con respecto a la norma imperante”, esto es, dentro de la renovación ideológica y más allá de la renovación formal. Además afirma:

Aunque dichas concepciones no se expresen en una actividad social o política en función de cambios y renovaciones o de transformaciones revolucionarias, trascendiendo al plano de los contenidos explícitos, adquieren forma y concreción en un conjunto de obras que marcan un hito ruptural en el quehacer literario nacional, al instaurar un nuevo lenguaje que, con sus variantes y especificidades, obedece al mismo impulso de recreación frente a los valores establecidos por la ideología dominante.¹⁰²

Si bien la discusión terminológica sobre la vanguardia conduce a terrenos infinitos y áridos –y en países como Inglaterra y Estados Unidos ni siquiera se emplea el término para periodizar la producción artística—, intentar abarcar su contexto de manera válida y razonable significa una tarea mucho más engorrosa. De ahí que hayamos esbozado el caso venezolano sobre la base de teorías y propuestas –opiniones y criterios que la valoran y caracterizan a nivel general—sólo para guiar un acercamiento que nos valide los inicios de la modernidad literaria nacional en esa rica génesis de creación y visiones modernas del arte. En cuanto al ámbito hispanoamericano, no hay dudas de la influencia ejercida por parte del futurismo de Marinetti, surgido en Italia entre 1909 y 1919; del dadaísmo de Tristan Tzara, surgido en Zurich entre 1916 y 1922; del surrealismo bretoniano, surgido en Francia entre 1920 y 1939, y del creacionismo de Vicente Huidobro, en 1927, entre otros movimientos.

Posterior a esa vanguardia que aún hoy discute sus alcances, y superada la circunstancia nefasta de veintisiete años continuos de dictadura, en Venezuela nuestros creadores mantienen su espíritu creativo y combatiente, bien como respuesta al presente, bien para mirar al pasado, bien para enfrentarse al futuro. Así habrá de ser en la historia de la literatura nacional durante todo el siglo. Con este nuevo contexto y con este parecer, surge un nuevo campo de acción y creación en el país.

Como parte de ese renacer socio-político, el grupo *Viernes* llama a la integración generacional, a la amplitud de participación, a superar las inhibiciones interiores, desafiando el orden lógico y la preceptiva tradicional, acercándose al campo metafísico y filosófico; al onírico, al surrealista y a las exageraciones, planteándose rupturas personales con lo escrito hasta entonces por muchos de sus integrantes, dando vuelcos al lenguaje, explorándolo en sus misterios, en sus entrañas más desconocidas.

¹⁰² Ihana Riobueno, *art.cit.*, pág.166-167.

El fallecimiento del dictador general Juan Vicente Gómez, en diciembre de 1935, creó una nueva situación. El país aletargado pareció despertar en todos los campos. Se puso en movimiento un proceso gradual de recuperación democrática, se iniciaron obras sociales importantes, sobre todo en el campo de la Sanidad y de la Educación. La Literatura no escapó a ese contagioso dinamismo. Ni la Poesía. Pasada la fiebre de politización ocasionada por ese despertar democrático y luego, por la Guerra de España (1936-1939) que comprometió a gran parte de los intelectuales, se advirtió la existencia de un grupo literario cuyos objetivos fundamentales eran rescatar para la creación, los esfuerzos dispersos o mal orientados de los escritores. Se llamó Viernes porque sus integrantes solían reunirse ese día, en una peña cordial. Actuó principalmente entre 1938 y 1941. Nació de un deseo de crear y como la mayor parte de sus componentes eran poetas, fue en el orden de la poesía que se cumplió principalmente esa gestión.¹⁰³

Por esto habrían de contar con una sólida formación, mediante la búsqueda universal de la creación contemporánea, cualquiera fuera su ámbito, lo que se percibe en este cuadro de lecturas que se propusieron, como nunca antes, en Venezuela:

Blake, Hölderlin, Novalis, Rilke, Rimbaud, Lautréamont, Wordsworth, Colerige, Breton, Eliot, Reverdy. Gracias a *Viernes* se tornaron familiares los nombres de Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Pedro Salinas (y como no, de Lorca y Alberti), Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga Santa María, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva. Se discutió sobre el grupo *Mandrágora* y *Caballo de fuego*, de Chile, sobre *Piedra y cielo*, de Colombia, sobre *Taller*, de México. El interés parroquial quedó aplastado.¹⁰⁴

De esa vinculación con lo continental y de esa visión amplia de la cultura en el mundo, habría de nutrirse el presente de *Viernes* y los viernesistas. Quizás por eso se les cuestionó cierta vocación “hermetista y extranjerizante”, aunque bien enriquecieron los elementos de creación poética disponibles en el contexto de nuestras letras.

Venidos de la vanguardia, y de más allá, o formando filas en esta etapa de nuestra historia, se integran al grupo autores diversos, como Pablo Rojas Guardia, Ángel Miguel Queremel, Vicente Gerbasi, Otto de Sola, Pascual Venegas Filardo, Rafael Olivares, Fernando Cabrices, Pedro Grases, José Ramón Heredia, Julián Padrón, Ramón Díaz Sánchez, Ulrich Leo y Pedro Sotillo, entre otros, por donde se le da entrada a la poesía lorquiana y andaluza así como a las experiencias ultraístas desde España; a los tonos surrealistas por otras vertientes, y al simbolismo. Esto nos da una idea de la orientación de estilo del grupo. “Era el signo de la integración de lo múltiple”, escribió José Ramón Medina,¹⁰⁵ aunque en desmedro de lo unitario y lo orgánico. Renovación y universalización

¹⁰³ Ihana Riobueno, *art.cit.*, pág. 205. Añade además Liscano que los viernesistas se proponían “la irrupción de fuerzas inconscientes, oníricas y doblégar el lenguaje a una gimnasia que al volverlo más flexible, permitía una mayor expresividad, sobre todo la posibilidad de expresar vivencias, sentimientos ocultos y visiones surreales”, *Ibid.*, pág. 208.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 206.

¹⁰⁵ José Ramón Medina, *Noventa años de literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pág. 120.

se le reconocen a este grupo, por la vía del riesgo y las tentativas, apartando estilos en la sensibilidad creativa de sus poetas.

2. Perspectiva en décadas de la realidad

3.1. Los años cuarenta.

El contrapeso de la lírica nacional

Significativos procesos califican a la década del cuarenta como singular en la primera mitad del siglo veinte para la historia venezolana contemporánea. Los medios de comunicación, fundamentalmente impresos, fundan su presencia en sintonía con un medio intelectual sólido y las bases de una democracia que aspiraba la justicia social, la representatividad gubernamental y el ejercicio y permanencia de la libertad, fundamentalmente promovido por el Presidente del momento, general Isaías Medina Angarita. Si bien la aparición de la televisión no sería posible hasta 1952, surgen hacia 1942 grandes diarios de vocación democrática, como *El Nacional* –teniendo al frente al poeta Antonio Arráiz y al novelista Miguel Otero Silva-- y *Últimas Noticias*, así como el semanario humorístico y político *El Morrocoy Azul*, entre otros órganos periodísticos, mayormente semanarios, que examinan no sólo la realidad del país y del continente americano sino los grandes conflictos mundiales.

Se siguen con interés las democracias norteamericana e inglesa, así como la izquierda comunista que deviene de la Unión Soviética. Por esta vía se fundan en el país los partidos Acción Democrática –AD- (1941) y el Partido Democrático Venezolano –PDV-, mientras el Partido Comunista de Venezuela, aún en la clandestinidad, da a conocer diversos documentos, buscando alianzas y utilizando sus propias ramificaciones políticas para hacerse frontal en la lucha, con sus fuerzas legalizadas, Unión Municipal y Unión Popular, apoyando al Presidente Medina Angarita.

Del lado del PDV se une una buena camada de la intelectualidad protagónica de esa década a saber: Arturo Uslar Pietri, Mariano Picón Salas, Mario Briceño Iragorry, Ramón Díaz Sánchez, Joaquín Gabaldón Márquez, Alberto Arvelo Torrealva, Luís Beltrán Guerrero, Cristóbal Mendoza, José Fabbiani Ruiz y Luís Pastori, además Guillermo Meneses y Manuel Rodríguez Cárdenas, que igual sumarían su apoyo al gobierno, fundamentalmente mediante su participación en el órgano de divulgación oficial, el periódico recién fundado *El Tiempo*. Del lado de la oposición existía también

un diario que hacía las críticas y cuestionamientos al régimen, especialmente en las voces de Andrés Eloy Blanco, Rómulo Betancourt y Valmore Rodríguez: *El País*.

Sin embargo, las alianzas fracturadas y las diatribas que engendra la lucha de poder, habrían de crear climas de tensión, divisiones y separaciones lo que consumaría un cuadro político al estilo latinoamericano tradicional: un golpe de estado contra Medina Angarita el 18 de octubre de 1945 y la instauración de una Junta Revolucionaria de Gobierno (1945-1948), presidida por Rómulo Betancourt, lo que llevó a una Asamblea Nacional Constituyente para que reformara la Carta Magna. Luego se realizó el proceso de elecciones con la consecuente victoria de Rómulo Gallegos, quien asume en 1948; derrocado igualmente en noviembre de ese año después de ocho meses en el poder, creándose una Junta que presidirá el Teniente-Coronel Carlos Delgado Chalbaud, a la postre asesinado.

En cuanto a lo literario, el crítico Lubio Cardozo, en su citado libro *Paseo por el bosque de la palabra encantada (Ensayos sobre poetas venezolanos contemporáneos: 1940-1980)*, esboza un hondo recorrido por el interior del país destacando autores que en esa década consagraron su voz propia o bien dieron el paso inicial, contribuyendo así al “enriquecimiento dialéctico de la cultura” literaria nacional.

Lubio Cardozo ha investigado todos los procesos literarios de la poesía venezolana. Algunas veces focaliza movimientos genésicos, otras en correspondencia con los asuntos de tipo histórico-circunstanciales o con respecto a realidades concretas de nuestra historia socio-política y estampas específicas de autores y obras; y en ese nuevo texto, le ha guiado el criterio “epocal”, organizando autores y obras por décadas. Esta ambiciosa iniciativa implica no sólo años de estudios —en los cuales mantuvimos fervorosa correspondencia y cercanía— sino un replanteamiento de visiones anteriores tiznadas por nuevos matices que el tiempo y la distancia ofrendan al buen lector de poesía.

En los cuarenta se da una mirada a la tradición hispanoamericana, hacia el “sedimento hispánico”, dentro de un contexto nada ajeno a nuestros creadores como las huellas dejadas por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Y bien que se les denomine “Generación del ‘42’ o simplemente Generación del ‘40’”, los siguientes autores, con sus individuales visiones, con el apego a sus búsquedas personales, con sus muy particulares personalidades y estilos, con herencias diversas y válidas, integran un núcleo de autores epocales: Juan Beroes, Juan Liscano, J.A. Escalona-Escalona, Pedro Pablo Paredes, Vicente Gerbasi, Aquiles Nazoa, Benito Raúl Losada, Eliseo Jiménez Sierra, Tomás Alfaro Calatrava, Jean Aristiguieta, Rafael Ángel Insáusti, Carlos Augusto León, Francisco Lárez Granados y las poetisas Ida Gramcko, Luz Machado y Ana

Enriqueta Terán, entre otros. También resulta relevante para el país la fundación, en 1946, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Venezuela, en Caracas.

En suma, Lubio Cardozo expresa respecto a esta década lo siguiente:

Ha sido considerar la crítica al movimiento poético gestado a partir de 1940 un volver al hontanar lírico de los Siglos de Oro españoles, y también como un rechazo en lo formal al versolibrismo de la “Generación de Viernes”, y en lo conceptual un afinamiento en la realidad ambiental, en la circunstancia nativa, cual puerto firme ante el desasosiego del onirismo de los viernesistas. Sin embargo, no todo resulta tan sencillo; en vez de un retorno al pasado ellos representan la evolución y la acumulación de conocimientos artísticos de movimientos poéticos anteriores. Heredan las formas métricas tradicionales como una prueba de la inmortalidad de éstas aunque no de su permanencia constante; insuflan vida tanto al hermoso orbe de la tierra nativa —la tierra— cuanto al recuerdo de la belleza de la castidad, pero a la par de esta fuerza de la tradición los vates del 40 además reciben los descubrimientos calológicos de la vanguardia, sus recursos expresivos artísticos, ductos de las ideas y del lenguaje de la psiquis. Sobre todo la prospectiva estética novedosa compositiva traída al País y afirmada en sus versos por José Pío Tamayo, armonizada en la realidad venezolana en *Áspero* (1924) de Antonio Arráiz, y en los primeros poemas de Luís Castro y Miguel Otero Silva. Por eso la lírica de los mejores bardos del 40 muestra tal calidad comparable con lo mejor de los movimientos literarios anteriores y tan tributaria como aquéllos.¹⁰⁶

José Ramón Medina en su actualizado libro *Noventa años de literatura venezolana* (1991) destaca que a esos creadores del 40 no les atañe el apego a movimientos, grupos o tendencias grupales, sino que se plantean sus experiencias formales desde otras perspectivas. Quizás como consecuencia de ese rechazo al verso libre (al que no renuncian del todo), que fue vanguardia de la *vanguardia*, muchos de ellos cultivan los versos octosílabos, los alejandrinos, los endecasílabos, la lira, el terceto y hasta las estancias del siglo XV; bien mediante apego al metro clásico y a las fuentes del clasicismo, bien al Siglo de Oro español; bien con tendencias neoclásicas, reaccionando contra *Viernes* y la poesía “hermética”; bien leyéndose a Antonio Machado y a Juan Ramón Jiménez, bien buscando un equilibrio formal en la tradición del país, especialmente con una generación anterior, la del ‘18’ (Andrés Eloy Blanco, José Ramón Heredia, Pablo Rojas Guardia, Fernando Paz Castillo, Pedro Sotillo, etc.); sin descuidar el acento de la espontaneidad y la sencillez de algunos y el sentido lúdico y neorromántico de otros, todo dentro de un mismo cauce histórico.

cuadro abigarrado de connotaciones distintas en estilos, propósitos, escuelas y movimientos, que van desde la directa manifestación nativista, la expresión clásica con cierto atuendo modernista aún, la audacia vanguardista, también vigente en cierto sector de nuestra poesía, hasta el surrealismo cristalizado de los últimos tiempos y el esfuerzo de las nuevas promociones por imponer el equilibrio de su aventura formal.¹⁰⁷

Ya hacia el final de la década, marzo de 1948, aparece *Contrapunto*, revista editada en Caracas, cuyos propósitos están bien definidos en su Manifiesto: fidelidad a su conciencia histórica,

¹⁰⁶ Lubio Cardozo, *op.cit.*, pág.12.

¹⁰⁷ José Ramón Medina, *op. cit.*, pág.224.

rechazo a hacer anacrónico el pasado, desechar los postulados ‘generacionales’ atribuidos a mansalva por “comodidad didáctica”; rechazo a “cenáculos y peñas literarias” y grupos de oficio, para atender la “crisis de la cultura” latinoamericana, estudiar y llenar los vacíos dejados por procesos precedentes, revisando el pasado con ojo crítico y agudo para dar con el “espíritu nacional”, y reclamar en el venezolano “la falta de espíritu constructivo”; esto es, el ideal de progreso y la universalidad de nuestra fe constructiva. Por ello ratifican su compromiso con la democracia –apenas reivindicada con la asunción del novelista Rómulo Gallegos a la Presidencia de la República—y aúpan el renacer económico y social del país mediante la toma de conciencia plural, ciudadana y la definición de una “estructuración social” coherente con la cultura. Para lograrlo se proponen “permanecer fiel a la realidad espiritual del presente”.¹⁰⁸

El lapso vital del grupo –a falta de un mejor término—*Contrapunto* data entre 1946 y 1949, tiempo durante el cual se permitieron revisar y leer la ‘generación perdida’ norteamericana, la generación española del 98, los rusos del siglo XIX, los autores hispanoamericanos que transitaban el cuento y la novela, además de otros grandes nombres de rango universal: Herman Hesse, Hemingway, John Dos Passos, Saint-Exúpery, Thomas Mann, Marx, Lenin, Heidegger, San Agustín, James Joyce, William Faulkner, Sinclair Lewis, Gerard de Nerval, la picaresca española, etc., consolidándose así la formación de un conjunto representativo de venezolanos, entre jóvenes y no tan jóvenes, que establecen las bases fundacionales de la modernidad literaria venezolana contemporánea. Son algunos de ellos Héctor Mujica, Andrés Mariño Palacios, Alí Lameda, Gustavo Días Solís, Rafael Pineda, Carlos Cruz Diez (a la postre figura mundial del cinetismo), José Ramón Medina, Ernesto Mayz Vallenilla, Oscar Guaramato, Aquiles Nazoa, Antonio Márquez Salas, Juan Manuel González, entre otros. Estos cultivan la poesía, la narrativa –novela y cuento-, el ensayo y la dramaturgia, proponiéndose un cambio para “crear nuevas costumbres de pensamiento”.¹⁰⁹ De ahí que le calificuemos como *contrapeso* de la lírica nacional, vista en el vértice vanguardia-viernismo, por un lado; y desde el otro, décadas cincuenta-sesenta.

3.2. *La década del cincuenta.*

Oscurantismo y resistencia.

Bajo los supuestos ideales de “libertad, soberanía y democracia”, sopena de evitar “una guerra civil”, nuevamente el ejercicio militar domeña el destino nacional. Esta vez en la figura del

¹⁰⁸ *Contrapunto*, n.1, Caracas, marzo, 1948, págs. 2-3.

¹⁰⁹ José Ramón Medina, *op.cit.*, pág. 239.

teniente-coronel Carlos Delgado Chalbaud, ex Ministro de la Defensa Nacional del Presidente Rómulo Gallegos, depuesto el 18 de octubre de 1948, lo que permitió a Chalbaud no sólo encargarse de la Magistratura sino presidir la Junta Militar de Gobierno durante el lapso comprendido entre el 24 de noviembre de 1948 y el 13 de noviembre de 1950, cuando es asesinado. En este corto tiempo se disuelven el Congreso Nacional, los partidos de derecha e izquierda, los Concejos Municipales, la Central de Trabajadores de Venezuela y el Consejo Supremo Electoral. Se clausuraron algunos periódicos, a los dirigentes políticos se les persigue, detiene o encarcela y se priva de otros derechos civiles y ciudadanos.

Los dos siguientes años, hasta el dos de diciembre de 1952, le corresponderá al Dr. Germán Suárez Flamerich presidir la Junta de Gobierno, convocando a elecciones, cuyos resultados desconoce el coronel Marcos Pérez Jiménez, dando paso a un régimen dictatorial severo y caudillesco que habrá de abarcar del dos de diciembre de 1952 hasta el 23 de enero de 1958. La represión más feroz, las persecuciones, las torturas, las desapariciones, exilios, atropellos y agravios de toda naturaleza contra los políticos opositores y ciudadanos civiles inofensivos, caracterizan este régimen inflexible.

Los partidos políticos volvieron a la clandestinidad o desaparecieron, y de manera valiente y comprometida, una generación de intelectuales y hombres de acción soportó estoicamente toda suerte de torturas y oprobios para preservar la dignidad del pueblo venezolano. Se quemaron vivas algunas personas o se arrojaron desde el aire, se violaron mujeres y niñas —esposas e hijas de opositores del régimen—y castraron y mutilaron hombres.

De manera paradójica, se debe señalar cierto desarrollo urbanístico que en el plano de las obras civiles —y como consecuencia, en parte, de la explotación de los presos y los pobres— el régimen de Pérez Jiménez construyó. Esto se evidencia en grandes hoteles de Maracaibo, la isla de Margarita, Coro y Caracas, así como el Puente de Angostura sobre el río Orinoco, en Ciudad Bolívar; el Hipódromo Nacional, el teleférico de Mérida, las principales avenidas de Caracas, urbanizaciones obreras, hospitales, el tramo ferrocarrilero Barquisimeto-Puerto Cabello, entre otras obras.

Esto, sin embargo, no tranquiliza al pueblo, pero es una realidad física que aún persiste hasta nuestros días como parte de ese proceso histórico. Si bien el régimen se proponía —sic- “sustituir la miseria, el atraso y la ignorancia”,¹¹⁰ a su paso no quedó precisamente la unión nacional, ni el

¹¹⁰ Pablo Ramírez, *Perfil humano y político de los Presidentes de Venezuela*, Porlamar, Gráficas Internacional, 1995, prólogo de José Pérez. Cfr. págs. 74-85.

progreso o el bienestar social, sino una sociedad dolida, mutilada, temerosa, dividida y con hondas huellas de dolor e innegables sesgos de muerte y martirio.

A nuestros creadores les correspondió la clandestinidad, los seudónimos y el exilio, atando la sobre vivencia del espíritu con la de la vida misma. Por eso el lenguaje tendrá un valor capital. Si por un lado algunos evaden el presente y la realidad, otros buscan nuevos códigos para el ejercicio de la literatura, y se plantean experiencias creadoras de modesta resistencia. De ahí que a este período se le reconozcan actitudes y experiencias nutridas de beligerancia, polémicas, críticas inspiradas desde el arte y un permanente impulso de sensibilidad con el sentir nacional. Sin embargo, no debe ocultarse lo contrario de esta tónica, tal como lo expone José Ramón Medina:

La falta de hondura y autenticidad era visible en muchas tentativas, orquestadas en torno a engañosos modelos no afines con nuestra realidad, así como en la persistencia de un falso tono de modernidad, no exenta de habilidad formal. Se buscaba, a todo trance, huir de la diafanidad expresiva y de los recursos comunes de la comunicación estética del lenguaje, para aparentar profundidad en el mensaje. Los temas —que son eternos— se envolvían en una como niebla vigorosa o espesa, para encubrir la debilidad del tratamiento personal.¹¹¹

No hay duda de que muchas propuestas de creación intentaban evadir la realidad, *quebrada* por la dictadura, como refiere Medina. “El escritor está acorralado o escarnecido, cuando no impedido de ejercer libre y creadoramente su misterio”.¹¹² Se dan reuniones clandestinas o encubiertas y algunos espacios resultan claves pese a los agentes infiltrados del régimen, quienes ejercían una vigilancia férrea. Facultades de universidades, cafés, bares, librerías, fábricas abandonadas y lugares afines servirán para plantearse los encuentros entre intelectuales y líderes políticos opuestos al perezjimenismo. Hacia 1957 se gestan cambios concretos. Aparece así, en 1958, el grupo *Sardio* (que ya se organizaba desde 1955),¹¹³ y su revista *Sardio*, que apenas editó ocho números.¹¹⁴

Sardio equilibra diversas tendencias en la poesía, en la narrativa, en el ensayo. El fervor del grupo intenta establecer conciliación. Lo logra durante un tiempo. Pero llega un momento en que la precariedad del equilibrio ha de romperse. Entonces las afinidades electivas, las actitudes personales, los gustos estéticos, pero sobre todo la orientación política, inclinarán a unos y a otros por diversos caminos. Distanciados, buscarán acomodo en otras toldas, porque persiste el fuego creador.¹¹⁵

¹¹¹ José Ramón Medina, *op.cit.*, pág. 258.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ Cfr. Juan Liscano, *op.cit.*, p. 122.

¹¹⁴ Cfr. José Ramón Medina, *op.cit.* p.261.

¹¹⁵ *Ibid.*

En *Sardio* tendrán presencia un grupo significativo de autores. Guillermo Sucre, Adriano González León, Elisa Lerner, Salvador Garmendia, Ramón Palomares, Oswaldo Trejo, Edmundo Aray, Caupolicán Ovalles y Francisco Pérez Perdomo, entre muchos otros fundan una nueva orientación que habrá de capitalizar nuestra literatura en los años siguientes.¹¹⁶ Sólo en el plano de sus lecturas y búsquedas, y como un mecanismo consciente de ruptura con la tradición localista, con una conciencia clara acerca de la modernidad que reclamaba nuestra literatura, Juan Liscano señala, entre otras fuentes nutricias de esta camada de autores, a Sartre, Eliot, Kafka, Camus, Rulfo, Sábato, Borges, Asturias y Carpentier.

3.3. *La década del sesenta.*

La vida como signo, convulsión y utopía.

Grandes inquietudes y expectativas signarán la juventud venezolana de la primera mitad de los años sesenta y parte de la promoción anterior. Esta juventud habría de nutrirse de las fuentes ideológicas del momento para plantearse roles protagónicos en la historia contemporánea del país. Numerosos sitios sirven de tertulia para el hecho estético y a veces también para diseñar estrategias armadas y militares de férrea resistencia al sistema político imperante, que ya ha empezado a desvirtuar los postulados fundamentales de la llamada "democracia representativa" que emerge después del derrocamiento del general Marcos Pérez Jiménez, el 23 de enero de 1958. Estudiantes de las facultades de Derecho, Medicina, de las escuelas de Letras, Filosofía y Sociología, principalmente, de la Universidad Central de Venezuela, del Instituto Pedagógico de Caracas y diversos activistas culturales, se dan cita en sitios claves y reconocidos de la época como el cafetín de la Facultad de Humanidades de la UCV y los bares "Ramo Verde", "Chicken Bar", la "Cervecería Alemana", "El Olímpico", "El Viñedo" y "El Triángulo de las Bermudas", entre otros.¹¹⁷ En general, se vive una década caracterizada por los cercos policiales y el crimen político. También las torturas, las desapariciones forzadas, la convulsión social y la guerrilla armada

Fueron diversas las motivaciones del momento y diversas las fuentes de formación intelectual. La música, la pintura, las letras y la política convergían en cambios de actitudes y en cristalizaciones varias de tipo existencial, lo que valió sacrificios, muertes, torturas y no pocos

¹¹⁶ "Aparte de la revista, hay otras publicaciones con el sello editorial del grupo. De allí salen *Las hogueras más altas* (1957), de Adriano González León; *Estrechos son los navíos*, de Saint-John Perse, en una traducción de Guillermo Sucre; *El reino* (1958), de Ramón Palomares; *Los pequeños seres* (1959), de Salvador Garmendia; *Fantasmas y enfermedades* (1961), de Francisco Pérez Perdomo; y *Nadie quiere descansar* (1961), de Edmundo Aray", *Ibíd.*, págs.261-262.

¹¹⁷ Además se oían traducciones de John Lennon y de Charles Aznavour, se veía el cine italiano, en especial a Antonioni, también las películas de Ingman Bergman. Fueron películas muy vistas "El silencio", "La noche", "El manantial", "Séptimo sello", "Nido de ratas" (con Marlon Brando) y "Al este del paraíso", con James Dean.

vejámenes. Desde las fuentes nutricias de la izquierda revolucionaria de tipo marxista-leninista, igualmente identificada con la doctrina idealista de Fidel Castro y del Comandante "Che" Guevara, surge un lenguaje irreverente, arraigado en lo contestatario, en la denuncia y la confrontación ideológica. Se ponen así de manifiesto las profundas sensibilidades de creadores y pensadores vigilantes de la nueva realidad venezolana. Entre éstos aparecen Gustavo Pereira, Caupolicán Ovalles, José Lira Sosa, Víctor Valera Mora, Edmundo Aray, José Barroeta, Juan Calzadilla, Aníbal Castillo y William Osuna.

En este contexto surge la valentía y la osadía de un discurso poético que instaaura imágenes y símbolos que ponen al descubierto los signos de esas circunstancias socio-políticas. También aparecen movimientos escultóricos y plásticos como *Grupo Subterráneo* y *El círculo del pez dorado*. Resulta destacado e irreverente el "Homenaje a la Necrofilia" que desde el grupo *El Techo de la Ballena* lanza Carlos Contramaestre. Pintores como Carlos "el indio" Hernández Guerra, Gladys Meneses, Diego Barboza, Jacobo Borges, Jesús Soto, Alejandro Otero y Alberto Brandt, entre otros, imprimen diversas búsquedas expresivas en este contexto. Por otra parte, el espíritu creador se nutre de diversas lecturas a saber: Mao Tze Tung, Lenin, Dostoieski, Nietzsche, Sant John Perse, T.S. Eliot, William Blake, Kafka, Proust, Walt Whitman, John Donne, Herman Hesse, Rimbaud, Seferis, a Henry Miller y sus conocidos *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio*, a Kalil Gibrán, Bertolt Brecht y Samuel Beckett; pero en igual medida José Antonio Ramos Sucre, Jorge Luís Borges, Francisco Pérez Perdomo, Alfredo Silva Estrada, Ernesto Cardenal, Guillermo Sucre y Guillermo Meneses; y finalmente se señala también en estos años el surgimiento del *boom* literario hispanoamericano, con nombres descollantes como Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Adriano González León y Mario Vargas Llosa, entre otros. Estos autores intentaron desde sus estilos y con factura propia, una visión del continente americano y del mundo que no tuvo fronteras en la imaginación ni soslayó la esperanza y la dignidad del hombre común, la recreación poética de la realidad, el empleo del recurso de lo real maravilloso, lo fantástico y la denuncia política.¹¹⁸

Durante los años sesenta se gesta y desarrolla un interesante proceso literario de virtual resonancia en nuestra historia cultural contemporánea. En la poesía se consolidan las poéticas de Ramón Palomares, Rafael Cadenas, la de Gustavo Pereira, Juan Calzadilla, Víctor Salazar, Caupolicán Ovalles, Víctor Valera Mora, Ludovico Silva, Arnaldo Acosta Bello, entre otros, y aparece en el escenario la de Luís Alberto Crespo. Se publican igualmente importantes revistas

¹¹⁸ Cfr., Eloy Yague Jarque, "Los 60 marcaron el viraje hacia adentro", *El Nacional*, Caracas, 20 de julio, 1994, pág. C/12.

culturales como *En Haa* (1963), *Tabla Redonda* (1959-1965), *Rayado Sobre El Techo* (1961-1964), *Trópico Uno* (Puerto La Cruz, 1964-1965), *La Ciudad Mercuria* (Barquisimeto, 1963), *Cinabrio* (Maracaibo), *Mandrágora* (1966), *Agua* (1967), *Icam* (Barinas), *Punto y vacío* (1967), *En negro* (Cantaura), *Expediente* (1968), *Testimonio* (1968), *Poesía de Venezuela*, *Cal* (1962-1966) *En letra roja*, *Actual* (Mérida, 1968) y *Crítica Contemporánea* (UCV, 1960-1966), entre otras.

El hombre que emerge como testigo del asombro en el capítulo sesenta del Siglo XX no tiene margen de espera ante el vértigo. Frente a él y para él, la historia desata insólitas y hasta maravillosas circunstancias. Le sobreviene constante y permanentemente la eventualidad de los avances aeronáuticos, el desafío a la vigilia ante la inmensurable energía que, paradójicamente, le oferta la calle. El movimiento parece desatado. Las fronteras de la imaginación se liberan hacia lo inesperado, la libertad interior, la fantasía más grotesca, el delirio. Los ritmos cambian y expresan la vitalidad que arrostra un nuevo aire. Tenemos la luna al alcance de la mano. El ruso Yuri Gagarín sale al espacio cósmico y el norteamericano Neil Armstrong en el Apolo XI alunizan y hacen proezas interestelares. Se puede flotar y ser estrellas viajeras. Igualmente maldicen públicamente aunque se acerca un imperio de poderes centralistas sin fronteras y las llamadas autonomías culturales de los pueblos están severamente amenazados por la transculturación, por lo que se oyen voces que intentan dignificarlas.

Ahora se puede tapar al sol con un dedo de la ciencia y la tecnología, carne y uña de una misma realidad. También la imagen empieza a mellar la palabra y aparecen millones de metáforas gratis en la pantalla de la TV. Nada del mundo lejano es indiferente porque nada está tan distante de un lugar a otro del planeta para ignorarlo. El mundo todo se abre como una mano y acontecimientos aparentemente lejanos tienen su repercusión hasta en la cotidianidad. De alguna manera se consolidaba así una década de verdadera globalización.

A nivel suramericano se distinguen las gestas militares de Fidel Castro en Cuba, el pensamiento y la muerte de Ernesto “Che” Guevara acaecida en Bolivia, la caída del líder guerrillero colombiano Camilo Torres Restrepo (considerado el primer sacerdote guerrillero de América del Sur), el líder tupamaro Raúl Sendic en el Uruguay, las voces de protesta y en Venezuela los combates febriles de Fabricio Ojeda, Germán Lairé, Oswaldo Barreto, Moisés Moleiro, Douglas Bravo y Francisco Prada Barazarte (estos últimos fundadores de las combatientes Fuerzas Armadas de Liberación Nacional, entre 1961 y 1962; y Partido de la Revolución Venezolana, fundado en 1966; FALN y PRV, respectivamente), con tribunas de gran poder de penetración como los periódicos izquierdistas *Clarín* y *Tribuna Popular*.

Los años sesenta marcaron en Venezuela un despertar de la cultura nacional. Se da una mirada al pasado como fuente nutricia y se redescubre y dignifica al gran poeta cumanés José

Antonio Ramos Sucre, y su libro *Las Formas del fuego* que encendió el espíritu de una juventud creadora que se perfilaría como capítulo aparte en la historia literaria del país; y aparecen los aires surrealistas traídos desde Chile por Juan Sánchez Peláez, quien había publicado en 1951 su obra *Elena y los elementos*; Alfredo Silva Estrada da a conocer *De la casa arraigada*, aparecida en 1953, y Ramón Palomares publica su primera obra, *El reino* (1958). En estos años Gustavo Pereira, a la edad de 16 años, da a la luz pública su poemario *El rumor de la luz* (1957).¹¹⁹

Abierto así el cuadro general que encauza la caracterización global de la década nos resulta comprensible la gestación y desarrollo de un proceso literario de virtual resonancia en nuestra historia cultural contemporánea. No obstante, este proceso no surge de manera aislada. El país,

¹¹⁹ Importantes colaboraciones e intentos de creación se concretan en numerosas revistas culturales y literarias que de manera decisiva impulsaron el proceso cultural de entonces. Entre éstas debemos destacar la revista *En Haa*, que surge en 1963, después de dos publicaciones reconocidas como lo eran *Tabla Redonda* (1959-1965), dirigida por Jesús Sanoja Hernández y Manuel Caballero, con Arnaldo Acosta Bello, Rafael Cadenas, Jesús Enrique Guédez, Ángel Eduardo Acevedo, Irma Salas, Doris Olivieri, Ligia Olivieri, Samuel Villegas, José Fernández Doris, Darío Lancini y Jacobo Borges, entre sus integrantes; y *Rayado sobre el techo* (1961-1964), del grupo *El Techo de la Ballena* (conformado el mismo por escritores, poetas y pintores como Salvador Garmendia, Adriano González León, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Edmundo Aray, Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Dámaso Ogaz y Carlos Contra maestre), las cuales mantenían su propias orientaciones ideológicas y estéticas. *En Haa* en cambio, no partía de una línea o un manifiesto forzado sino como tribuna para la libertad creativa y expresiva. Contó entre sus fundadores a Teodoro Pérez Peralta, José Balza, Lubio Cardozo, Jorge Nunez, Argenis Daza Guevara, Alfredo Silva Armas, Armando Navarro, Asdrúbal Meléndez, Aníbal Castillo y Carlos Noguera, entre otros. A ésta le seguirían en la provincia del país otras revistas multigráficas, a su semejanza, conformando así un movimiento espontáneo, abierto a los jóvenes valores y a la búsqueda de propuestas particulares para la obra cultural de escritores, poetas, narradores, pintores, teatreros, músicos, en fin, artistas diversos e integrales. Así tenemos que en Mérida un grupo de intelectuales ligados a la Universidad de Los Andes, conformado, entre otros, por Lubio Cardozo, Oswaldo Romero García, Raúl Laya Segnini, Gregorio Escalante, Mary Guerrero y Julio Jáuregui, editan a *Axial*. En Maracaibo aparecen las revistas *Cinabrio* (revista de artes plásticas), en Barquisimeto *La Ciudad Mercuria* (que circula en 1963), dirigida por Ramón Querales; también en Maracaibo circula *Mandrágora* (1966), que demostró gran amplitud hacia la promoción cultural, contando entre sus colaboradores (artistas plásticos y escritores), a Roberto Obregón, José Luis Acosta, Julio Bermúdez, Enrique Riquelme, Hernán Alvarado, Pablo Riquelme, Blas Perozo Naveda, María Elvira Añez, Elena Arévalo y Laura Antillano. También la revista maracucha *Agua* (1967), con colaboradores como José Parra Finol, César Chirinos, Alfredo Añez Medina, Carlos Reyes y Blas Perozo Naveda; *Om* y *Horno* igual aparecen en Maracaibo. En Barquisimeto, estado Lara, aparecen las revistas *Job* y *Punto y Vacío* (1967). En Barinas aparece la revista *Icam*, dirigida hasta nuestros días, por el poeta Alberto José Pérez. En Valencia, estado Carabobo, aparece la revista *Poesía*. En el estado Anzoátegui aparecen *En Negro* (revista de Cantaura) y *Tropico Uno* (en Puerto La Cruz, entre 1964 Y 1965), que contó con colaboradores e integrantes como Gustavo Pereira, Rita Valdivia, José Lira Sosa, Luis José Bonilla, Pablo Figueras Mata, Pepe Barroeta, Jesús Enrique Barrios, Luis Luksic, Eduardo Sifontes y Eduardo Lezama, entre otros. En Caracas, además de *En Haa*, aparecen la revista *Expediente* (1968), coordinada por Leonardo Aspárrren, Antidio Cabal, Pascual Estrada, Mery Sananes, Claudio Trono y José L. Garrido; y la revista *Testimonio* (1968), con colaboradores como Caupolicán Ovalles, José Barroeta, Nelson Arrieti, Irma Salas, Oscar Carballo y Héctor Gil, como director. Igualmente circulan *Poesía de Venezuela*, editada y dirigida por Pascual Venegas Filardo, *Cal* (1962-1966), dirigida por Guillermo Meneses, *En Letra Roja* (quincenario que contaba con la orientación de Jesús Sanoja Hernández y Adriano González León), *Lam* (1962-1963), *40 grados a la sombra*, patrocinada y dirigida por la educadora Josefina Urdaneta en Maracaibo hacia 1964, *Sol cuello cortado: Actual*, en Mérida; *Papeles*, del Ateneo de Caracas y dirigida por Ludovico Silva; *Imagen*, la *Revista Nacional de Cultura* y *Zona Franca* (fundada y dirigida por Juan Liscano), *La pata de palo*, revista editada y dirigida por Dámaso Ogaz; *Rocinante* (1968-1970), fundada por Efraín Hurtado y Edmundo Aray; *Crítica Contemporánea* (1960-1966), de la UCV, integrada por Gustavo Luis Carrera, Pedro Duno, Germán Carrera Damas, Alfredo Chacón, Juan Nuño, Rafael Di Prisco, Antonio Pascuali, María Kohn y Orlando Albornoz.

como las demás *comarcas* latinoamericanas, se plantea una posición definitoria ante las exigencias de una transformación social universal y local que demanda de la inteligencia y el talento de los intelectuales un deslinde y una posición particular. En el plano político se creía en las posibilidades de un cambio radical después del reciente derrocamiento del general Marcos Pérez Jiménez, y la incipiente democracia cimbrada en sus cimientos por el aplastante estigma del capitalismo. Así, a la política centro-derechista de Rómulo Betancourt (1959-1964), promotor del cuestionado Pacto de Punto Fijo (como se conoció desde entonces la alianza partidista de los partidos Acción Democrática, AD; COPEI y Unión Republicana Democrática, URD), por ejemplo, se contraponen una férrea guerrilla inspirada en el líder cubano Fidel Castro, que llegó a crear disidencias en el ejército venezolano. Enfrentó Betancourt una fuerte recesión económica, intentos de golpe de estado y hasta un atentado personal.¹²⁰

Si bien hubo un espíritu renacentista hacia las fuentes definatorias del elemento humano, el mismo no habría tenido razón de ser si no se hubiesen dado acontecimientos fundamentales en los aspectos religiosos, políticos, económicos y culturales, destinada a sacudir la médula de la Humanidad. Saúl Godoy encauza en el siguiente párrafo aspectos característicos de entonces:

Ese año el Vieg Cong lanzó la ofensiva del Tec que hizo tambalear el poderío militar norteamericano en Indochina; fueron asesinados Martin Luther King Jr. y Robert Kennedy; aparecieron las primeras y espeluznantes fotografías de la hambruna en Biafra, en el mismo año los tanques soviéticos aplastaron la insurrección en Checoslovaquia; se llevó a cabo la masacre de la plaza de Tlatelolco en la ciudad de México; apenas horas antes de la apertura oficial de las Olimpiadas, se estrenó en Broadway la obra (de opera-rock) *Hair*; Nixon fue electo Presidente y el Apolo 8 llegaba a la Luna. Estos fueron algunos de los eventos que la prensa diaria, y sobre todo la TV., llevaron a los hogares del mundo; la gente se esforzaba en comprender qué era lo que sucedía a su alrededor.¹²¹

En lo social se aboga por “la igualdad social y sexual, el amor libre, la hermandad...” frente al racismo y la injusticia.¹²² El *Mayo Francés* significó un acontecimiento que de alguna manera

¹²⁰ Sobre este contexto aporta Manuel Abrizo otra semblanza: “al mundo lo recorría el estigma de una juventud identificada con el ritmo musical violento del rock and roll, el pelo largo y la barba crecida, el uso de drogas en pastillas (en especial el LSD), las potentes motocicletas, las llamadas “patotas” surgidas como producto de la cultura urbana juvenil de la burguesía y la pequeña burguesía, siendo su signo la violencia; generándose quizás a partir de aquí el movimiento *hippie* posterior, bajo una concepción contraria de la vida, caracterizada por una óptica pacifista, de un desprendimiento de modos y formas urbanas que los conlleva a agruparse en “comunidades” rurales, campestres, para estar cerca de la naturaleza; el uso de los lentes “Ray Ban”, la modalidad de grafitos urbanos con frases ingeniosas, las más de las veces humorísticas, grotescas, paradójicas, absurdas e irreverentes”, en “Aquellos años sesenta: paren el mundo que me quiero bajar”, *El Nacional*, Caracas, 20 de julio de 1994, pág. C/12. En el sesenta se da igualmente el *Mayo Francés* de 1968, un acontecimiento de gran repercusión continental por sus encendidas protestas estudiantiles.

¹²¹ Saúl Godoy, “El Mayo Francés”, *Imagen*, n.100-41, Caracas, 13 de mayo, 1998, pág.17. Resultan igualmente relevantes la muerte de Marilyn Monroe y la música de Los Beatles, los Rolling Stones, Bob Dylan, de Joplin y Hendrix.

¹²² *Ibidem*. Godoy señala que desde el punto de vista ideológico surgen las bases recogidas de “la nueva Izquierda de Mills, del marxismo freudiano de Herbert Marcuse, de la terapia -gestalt anarquista de Paul Goodman, del misticismo de Norman Brown, de la psicoterapia Zen, de Allan Watts, y el narcisismo ocultista de Timothy Leary”.

propugnó un movimiento ideológico espontáneo que demandó como vías de protesta las huelgas, la manifestación estudiantil y obrera, el desafío a la represión policial, el sacudimiento al Estado, las reformas al sistema universitario vigente, la desobediencia a las autoridades, la libertad en el vestir y hablar.

Como incidencias del *Mayo Francés* en nuestro país se señalan los acontecimientos acaecidos a comienzos de 1969 en las universidades de los estados Zulia y Mérida, entre otras. Estas fueron tomadas y generaron no pocos enfrentamientos entre la parte oficial y la estudiantil. Nos queda así la huella de una década que matizó a la juventud de entonces con sacrificios, luchas, amarguras y no pocos vejámenes. No cabía, pues, la indiferencia ante una realidad y un proceso social que tocaba los extremos de la utopía y el futurismo. El país experimentaba cambios, demandaba acciones reales, requería esfuerzos inteligentes y la literatura, en consecuencia, estaba llamada a ocupar el puesto de vanguardia en nombre de la inteligencia y la dignidad.

Este contexto rodea la juventud de Gustavo Pereira, quien inscribe su poesía en el panorama lírico nacional a partir de la década del sesenta. Recibe entonces las manifestaciones de una importante tradición literaria venezolana que ha dado para entonces nombres de alto relieve como José Antonio Ramos Sucre, Vicente Gerbasi y Juan Sánchez Peláez. Pereira hace sentir su propia voz rompiendo viejos esquemas, consciente sin duda, de que en esa dualidad de *tradición* y *ruptura* la modernidad literaria fundamenta algunos de sus alcances, por cuanto la cultura es dinámica, y la poesía suele poner de manifiesto ese dinamismo.¹²³

El lenguaje, principalmente, da cuenta de esas rupturas con las normativas de la tradición, lo cual se manifiesta en Pereira de manera determinante en sus primeros poemarios, en tanto que revelación y respuesta a las inquietudes sociales y políticas de la Venezuela de entonces, lo que devino en símbolo de identidad.¹²⁴ Esto, por lo demás, demuestra a un intelectual plenamente consciente de cuanto le corresponde en la historia de la cultura contemporánea.

3.4.- La década del setenta.

De la bonanza petrolera al signo de la derrota.

¹²³ Cfr. Víctor Bravo, *Letras en el sueño*, Mérida, Ediciones Solar, 1994, pág. 12.

¹²⁴ En nuestra investigación *La reflexividad como propuesta de creación...* apoyamos el aspecto de la reflexividad como signo de la modernidad con la siguiente cita de Víctor Bravo: “La modernidad cultural y literaria quizás podría resumirse en la palabra *reflexividad*. Según Edgar Morin el paradigma que fundamenta la época moderna es el método cartesiano: la duda y negación de lo presupuesto o instituido y la búsqueda de una realidad o de una verdad esencial; doble movimiento: la negatividad que, como señalara Habermas, la lleva a rebelarse contra todo lo que es normativo, y la reconstrucción, el brillo de una promesa de felicidad, la revelación de que la vida, como indicara Musil, es de naturaleza utópica. En este sentido la conciencia reflexiva que la modernidad conlleva, interroga y cuestiona incesantemente las presuposiciones del existir: el ser y la verdad, el tiempo y la causalidad, el espacio y el sentido”, en Víctor Bravo, “Fundación y tradición de la modernidad literaria en Venezuela”, pág. 172.

Venezuela experimenta no pocas transformaciones en la década del setenta –se le conoció como “la década saudita”—. El país se asomaba, o aspiraba al menos, a la posibilidad de un desarrollo integral como dimensión de las potencialidades de sus recursos mineros, agropecuarios, humanos, educativos y culturales. Sin embargo, el Estado mermó esas expectativas aunque obtuvo significativos ingresos provenientes de la renta petrolera, producto de su nacionalización y del excedente económico nacional de entonces, aunque sin propiciar el beneficio social esperado. Esto sin duda favoreció la imposición de "los tentáculos del mutilante influjo del capitalismo internacional" bajo un esquema de aparente “desarrollo” y “populismo”.¹²⁵

Como aspecto de la política, la economía del setenta es determinante para la sociedad moderna venezolana. Ante las inmensas riquezas producidas por la renta petrolera, los esquemas de la sociedad se alteran en favor de una minoría privada que sustrae las oportunidades de las clases menos pudientes. Por eso, en un análisis riguroso que sirve de prólogo a la obra de Héctor Malavé Mata, *Los Extravíos del Poder, euforia y crisis del populismo en Venezuela*, Domingo F. Maza Zavala ofrece los rasgos definitorios de la conocida doctrina de la “Socialdemocracia”, en vigencia para la segunda mitad de la década del setenta, y que no se convalidaron con la realidad efectiva del país.

El mensaje socialdemócrata es multifacético: por una parte, está dirigido a los trabajadores asalariados con la promesa de reformas sociales orientadas al aumento del bienestar de los mismos, al fortalecimiento de los derechos laborales y al logro de elevados niveles de empleo como medio de ampliar la participación de los salarios en el producto social; al mismo tiempo el mensaje se dirige a las llamadas clases medias, ofreciéndoles mejorar sus niveles de vida, hacer más eficientes los servicios educacionales, fomentar la pequeña y la mediana empresa, difundir la propiedad, solucionar el problema de la vivienda, entre otros señuelos de bienestar, estabilidad y afirmación social; por último, y no menos importante, el mensaje tiende a crear confianza en los medios del capital y la gran empresa, fundamentalmente con la oferta de la paz social, de la estabilidad institucional, de la virtual supresión de los conflictos sociales de clase, pero también con la promesa de propiciar una mayor acumulación del capital, de favorecer el crecimiento de la economía para la multiplicación de las oportunidades de negocios y ganancias, y profundización de las condiciones y las bases de la productividad empresarial de utilizar los medios e instrumentos del Estado.¹²⁶

Esto deja entrever que fue esa condición rentista de la economía venezolana, por la vía del petróleo, lo que favoreció el *populismo* de los partidos y gobernantes de turno. Esa condición de Estado paternalista indujo paulatinamente y de manera agravante al endeudamiento progresivo y sistemático de Venezuela ante organismos internacionales, sin haber logrado la tranquilidad y el beneficio social requerido por sus ciudadanos. Gran parte de esos recursos se desviaron hacia manos privadas para luego enviarlos hacia el exterior a través de su conversión en monedas

¹²⁵ Domingo F. Maza Zavala, “Prólogo”, en Héctor Malavé Mata, *Los extravíos del poder. Euforia y crisis del populismo en Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1987, pág. 11.

¹²⁶ Héctor Malavé Mata *op.cit.*, pág. 11.

extranjeras, favoreciendo así a una minoría financiera poderosa que aprovechó al máximo esa bonanza. Al respecto, Maza Zavala hace el siguiente señalamiento:

Sin duda tuvo lugar una modernización institucional del funcionamiento del capitalismo vertebrado en el patrón fiscal de acumulación; pero ello no significó, en lo esencial, un cambio de orientación del propio capitalismo para construirle fuentes internas de crecimiento, sino una remodelación de los medios operativos para facilitarle la absorción –en gran parte improductiva– de la excepcional afluencia de recursos financieros derivados del auge petrolero y del endeudamiento externo.¹²⁷

Dentro de este contexto socio-político del país, se desmoronan los ideales de muchos intelectuales cuya causa libertaria había estado alimentada por el socialismo revolucionario. El presidente Rafael Caldera (1969-1974) propone una Política de Pacificación orientada a incorporar en el juego democrático al Partido Comunista de Venezuela (PCV) y al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), también para incorporar al ruedo político civil a las guerrillas en armas en el medio urbano y el rural. Algunos optaron por replegarse al sistema y otros por tomar sus propias sendas de resistencia. Por supuesto, el país había dado un giro en los fundamentos de su base socio-económica y cultural. El Estado propiciaba ahora la lujuria, el derroche, la corrupción, el pillaje institucionalizado, los créditos impagables, las concesiones y comisiones a conveniencia del partido de turno, en esa hegemonía bipartita AD-COPEI que diezmó las reservas morales de la patria y a los sectores de la vida activa del país.

Se plantearán otras búsquedas y propuestas en la creación poética.¹²⁸

El poeta y ensayista contemporáneo, Armando Rojas Guardia, considera que en el setenta no se da una *ruptura* con la corriente lírica del sesenta, al menos en los poetas menores de cuarenta años, por cuanto la “generación” del sesenta “se propuso, ante el quehacer poético, dos tareas básicas: una radical modernización de nuestra poesía y una no menos enfática universalización de ella”.¹²⁹ Así mismo, Rojas Guardia cuestiona que los poetas surgidos a partir del sesenta se desbocan irremediabilmente hacia la metaforización, el “regodeo palabrero” y el “onirismo”, soslayando otros recursos estéticos como lo conversacional (ya con tradición, para entonces, entre poetas norteamericanos e ingleses) y “lo espúreo y concreto”. De ahí su hipótesis de que no existen tales “fracturas” con las tendencias expresivas del sesenta sino su generalización, a manera de “patrimonio común” para las generaciones siguientes, que las “explotan líricamente”.

¹²⁷ Domingo F. Maza Zavala, *art. cit.*, pág. 15.

¹²⁸ Resultan significativas dos obras de autores cuyas poéticas tendrán en las décadas siguientes un gran desarrollo: el poemario *Costumbre de sequía* (1976) de Luis Alberto Crespo y *Terredad* (1978) de Eugenio Montejo.

¹²⁹ Armando Rojas Guardia, “Jóvenes poetas venezolanos. Mínima antología” *Imagen*, n.100-1, Caracas, 7 de noviembre, 1984, pág. 11.

Sin embargo, cualesquiera sean los puntos de vista –posiciones y criterios discutibles— que valoran el proceso literario-poético subsiguiente al sesenta, intentaremos precisar el ámbito de la producción de esta década sin que nos estemos proponiendo su valorización o caracterización. Surge en primer plano, y quizás de manera luminosa, el segundo libro de “el chino” Víctor Valera Mora, *Amanecí de Bala*, en 1971. Su discurso de pasiones, lo puro de su canto y a la vez su irreverencia, la desnudez de sus metáforas y el poder estremecedor de sus imágenes, otorgan a este poemario carácter de reconocimiento mayoritario. La poesía toda del setenta tiene que ir a la fuente fresca de *Amanecí de bala*. A esta obra le siguieron *Con un pie en el estribo* (1972) y *70 poemas stalinistas* (1979). Otros autores y obras sueltan sus voces, pero *Amanecí de bala* marca en el cielo su propia estela luminaria.

En cuanto a las revistas literarias, muchas aparecidas en la década del sesenta perdieron circulación ya en los primeros años de este decenio. Las revistas *Imagen*, *Revista Nacional de Cultura* y *Poesía de Venezuela* se mantienen. A mediados del setenta surgen los llamados Talleres Literarios de la capital del país, que dan paso a la aparición de nuevas revistas. La Universidad Católica Andrés Bello –UCAB-, y el Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos” –CELARG-, por ejemplo, promueven en su seno esa modalidad de los talleres literarios. Aparecen los grupos *Calicanto*, coordinado por Antonia Palacios, con la revista *Hojas de Calicanto*; *La gaveta ilustrada* (1977-1981) del taller de Juan Calzadilla; los grupos *Tráfico* y *Guaire*; la revista *Jakemate* (1972) diagramada por Alvaro Benavides con colaboraciones de José Balza, Jorge Nunes, Lubio Cardozo, Argenis Daza Guevara y Moreno Colmenares (ex integrantes de *En Haa*), entre otros; la revista sesentista *Icam*, continúa apareciendo en Barinas; circula en Caracas *Árbol de fuego* dirigida por Jean Aristiguieta, la revista *Rendija* (San Felipe, estado Yaracuy) dirigida por Gabriel Jiménez Emán con colaboraciones de Rafael Zárraga y Elisio Jiménez Serra; en Valencia se mantiene la revista *Poesía* de la Universidad de Carabobo; la Universidad del Zulia edita en Maracaibo desde la década anterior su *Revista*, con colaboraciones de Isabel Aretz, Marta Colomina, Lubio Cardozo y Guillermo Torres, entre otros; en Cantaura, estado Anzoátegui aparece todavía para 1971 la revista *En Negro* y la Universidad de Oriente edita la revista *Oriente*. En la isla de Margarita aparece para 1974 y con poca duración la *Revista Margariteña de Cultura* bajo la coordinación de Efraín Subero.

José Ramón Medina, por su parte, refiere otras revistas como *Rocinante*, *Unidad Rebelde*, *Cambio*, *Deslinde*, *Reventón*, *Al Margen*, *Prag*, *Causa R*, *Humo* y *Tabaco* (en Apure) y *El Tonel* (en Barquisimeto), como expresiones de esa época de transición situada entre el sesenta y el setenta, o lo que él llama “el movimiento delirante que se sitúa en los albores de la década del 70”. Entre otras publicaciones tenemos *Escena*, *Araisa* (anuario del Centro “Rómulo Gallegos”), *Escritura* (1976-

1980, de la Universidad Central de Venezuela), *Zona Tórrida* (de la Universidad de Carabobo), *Actual* (de la Universidad de Los Andes, pero aparecida en 1968), *Talud* (de la Universidad del Zulia); *Galaxia 71*, del Grupo Escritores de Venezuela, *Falso Cuaderno* (1976-1981), que contó entre sus integrantes a Jorge Nunes, Lubio Cardozo, Carlos Noguera, José Balza y Sael Ibáñez; *Caribana* (1982-1984), *Contextos* (1980-1982), *En ancas* (1976-1981), dirigida por Ramón Ordaz; *Extramuros* (1972-1974), *Uno y Múltiple* (1977-1979), *Umbral* (1978-1981), dirigida por el poeta Alberto Hernández y *La Quijotada* (1979).

Demuestra esta semblanza general la persistencia de los creadores mayores, por su fe en la palabra y el surgimiento de una promoción destacada que define sus aportes y búsquedas a partir de una tradición que aunque no la asuman expresamente resulta decisiva como antecedente histórico y por sus aportes estéticos, en la definición de nuestro proceso literario contemporáneo.

Década de contradicciones, derrotas, nostalgias, revisiones, postulaciones e incertidumbres, el setenta sirve de transición para las promociones subsiguientes, donde quizás la hegemonía del centralismo cultural detuvo en gran parte la marcha del proceso gestatorio que había logrado perfilarse a partir de los sesenta. Entre quienes no acallan su voz ni retroceden ante el vértigo inusitado que deja una Venezuela engañosa en su bonanza y sin perspectivas seguras de su propio desarrollo, se mantiene altiva la figura de Gustavo Pereira, dedicado por completo a la creación sólida, a la investigación y a la docencia universitaria, en la ciudad oriental de Puerto La Cruz; como testigo solitario (y solidario) y rebelde, en la esencia de su ser, de cuanto ocurre a un pueblo engañado y manipulado por la praxis política que domina el país. Sólo que ahora su poética se ha depurado y universalizado bajo un neologismo, el *somari*. Con este término, la poesía venezolana tiene a partir del setenta, un nuevo código que la nombra y que la sustrae de retórica y banalidad.

3.5.-Los años ochenta.

Las aguas del río anuncian la revolución.

La Venezuela de los años ochenta no dista mucho de las condiciones generales del país a partir de 1974, cuando se da inicio al llamado *boom* petrolero. Sin embargo, los esquemas de gobierno de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) y Luís Herrera Campíns (1979-1984), orientados a dar uso masivo y desproporcionado al excedente de la renta petrolera, señaló las bases de una crisis fiscal, cuya máxima y nefasta expresión se conoció como el *Viernes Negro*; el mismo del 18 de febrero de 1983, cuando se devalúa la moneda nacional, el bolívar. Dos partidos políticos tienen la responsabilidad moral de responder al país por sus desafueros administrativos, AD y Copey, por cuanto han dominado la escena presidencial conforme señalamos a continuación: Período 1969-1974, preside el Dr. Rafael Caldera del partido Copey; Período 1974-1979, preside el Sr. Carlos

Andrés Pérez del partido Acción Democrática, AD; Período 1979-1984, preside el Dr. Luís Herrera Campíns del partido Copei y el período 1984-1989, preside el Dr. Jaime Lusinchi del partido Acción Democrática; en lo que se llegó a considerar como una “alternación de partidos”.

Si bien para la década de los ochenta han desaparecido, al menos funcionalmente, los grupos subversivos o guerrilleros de orientación “comunista-fidelista”, como los llama Ramón J. Velásquez¹³⁰, el destino incierto del país en materia económica y social, genera descontento en las masas proletarias y crecen las demandas ante el gobierno por un bienestar público casi imposible de satisfacer. La devaluación sucesiva de la moneda, la deuda externa creciente cuyas exigencias de cancelación se traducen en medidas impositivas que deprimen la situación real de la población venezolana, la fluctuación en los precios del crudo sin garantías estables en el alza de los mismos, al menos a corto plazo; la falta de incentivos para orientar la economía rentista predominante hacia una economía productiva que explore y explote otras áreas y la creciente pérdida de crédito internacional señalan el caos en que sucumben sectores activos del país como la clase obrera, la educación, la cultura, la ciencia y la tecnología. Pese a los poderes especiales otorgados por el Congreso Nacional al Ejecutivo, resulta inevitable la inflación, la especulación (particularmente a partir de la llamada “liberación de precios” decretada en el gobierno de Herrera Campíns), el desempleo, la inseguridad, el descontento social y el alto costo de la vida.¹³¹ Esto generó episodios de calle signados por la violencia y las protestas, y ocurre “El Caracazo” en 1989, con un gran saldo de víctimas masacradas por el ejército represivo.

Dentro de esta escena, el historiador Ramón J. Velásquez, intérprete de esta situación y quien igualmente sería Presidente Interino de la República, hace una interesante observación acerca de la praxis partidista que de manera decisiva definió la realidad política y socio-económica de entonces en el país:

Se ha señalado como una situación preocupante y negativa en esta etapa (1974-1979) del proceso democrático, el abandono que los dos grandes partidos han hecho de sus ideologías, borrando toda norma de diferenciación teórica e histórica para manejar hermanos mellizos en el comportamiento frente a las exigencias nacionales. Decenas de voces alertan ante el peligro que para la vigencia de la democracia constituye el acelerado proceso que ha ido convirtiendo a dichas organizaciones en poderosas empresas electorales destinadas a la gestión de negocios, a la asignación de cargos y al tráfico de influencias. A estos señalamientos se une el que reclama la urgencia de legislar acerca de los aportes financieros, que sin control alguno, se entregan a los candidatos y a los partidos, en forma cada vez más cuantiosa, en razón del alto costo de las campañas electorales.¹³²

¹³⁰ Cfr., Ramón J. Velásquez, “Prólogo” en P. Grau., M. Sierra., A. Baptista, et al, *Venezuela contemporánea (1974-1989)*, Caracas, Fundación Mendoza, 1989.

¹³¹ Cfr. Ramón J. Velásquez, *art. cit.*, págs. xiii-xxx

¹³² *Ibid.*, pág. xix.

Y fue ese clima de incertidumbre y descontento el que generó nuevos comportamientos ciudadanos quienes a través de juntas comunales y asociaciones gremiales, estudiantiles y vecinales plantearan inquietudes y demandas, y se orientaran hacia la sustitución de las funciones municipales, por cuanto éstas estaban “tomadas por el activismo partidista”. Ello justificó, entonces, el surgimiento de líderes regionales que a través de los comicios electorales se integraran a la actividad política directa del país. Desde luego, estas nuevas estrategias de la sociedad venezolana generaron profundos cuestionamientos y críticas a las gestiones de los partidos políticos, caracterizados principalmente por la corrupción administrativa y el oportunismo rapaz. Como intento remediador, el Congreso Nacional designó, en los últimos años, numerosas comisiones destinadas a investigar hechos y casos de corrupción, fundamentándose en la promulgada Ley de Defensa del Patrimonio Público y en la Ley de Salvaguarda del Patrimonio Público, la misma que se vulneró a razón de cualquier antojo y capricho, la más de las veces con una descarada impunidad.

Corresponden también al contexto socio-cultural de la bonanza petrolera, la aparición de numerosos escenarios que los gobiernos referidos crearon, o al menos dejaron en pie, para promover las Artes en sus diferentes manifestaciones. Se crearon, fundaron e inauguran así, el Ballet Internacional de Caracas, el Museo de Arte Contemporáneo, el Complejo Cultural Teresa Carreño, el Taller de Danza Contemporánea de Caracas, la Galería de Arte Nacional, el Centro Escuela de Ópera de Caracas, la Sinfónica Juvenil de Venezuela, el Museo de Arte Contemporáneo “Francisco Narváez”; se creó en 1974 el Concejo Nacional de la Cultura (CONAC), el Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) la Fundación Rajatabla, y se impulsa la actividad editorial de Monte Ávila Editores, entre otros.¹³³ Sin embargo, por depender financieramente del Estado, éstas y otras numerosas instituciones culturales viven en permanente déficit, deudas, reordenamientos, pugnas, cambios de políticas internas y directrices, como expresión de la crisis general que en materia fiscal colapsa al país.

Las experiencias generadas en grupos y talleres como *Calicanto*, *Tráfico* y *Guairé* generan no pocas polémicas. Se plantean entre sí, incluso, una suerte de “diagnóstico”, “revisión” y “evaluación” de la poesía contemporánea, y dicen encontrarse sólo “con unos pocos nombres de especial significación”; consideración ésta que les resultó muy cuestionada cuando no rechazada. De estos grupos expresa uno de sus integrantes, Rafael Arráiz Lucca, el siguiente juicio que, a nuestro parecer, esquematiza los fundamentos que los orientó:

¹³³ Cfr. Maritza Jiménez, “Cultura”, en *Venezuela contemporánea (1974-1989)*; págs. 693-719.

Hicieron un lúcido diagnóstico de la situación de la poesía venezolana en el año 80. Precisaron los nudos retóricos donde se manifestaba el acriticismo de los herederos de los años sesenta y, en el mismo campo, hirieron de muerte a la estética que se regodeaba en el textualismo, el telurismo y el hermetismo. Hicieron mucho énfasis en la lectura ideológica del poema y, con tal mecanismo, encontraron pocos árboles con quienes juntarse en el pasado. Hicieron del juicio estético uno solo con el ético, y en tal sentido cayeron con frecuencia en lo programático o en algo más particular: una cosa proponían en sus textos teóricos y otra en la verdad del papel. Con todo y las dificultades es el esfuerzo más serio de los últimos tiempos por repensar la poesía nuestra.¹³⁴

Si bien muchos integrantes de esos grupos, como Igor Barreto, Armando Rojas Guardia, Rafael Castillo Zapata, Miguel Márquez, Yolanda Pantin y Alberto Márquez, en *Tráfico*; y Armando Coll, Leonardo Padrón, Javier Lasarte, Nelson Rivera, Rafael Arraíz Lucca, Alberto Barrera y Luís Pérez Oramas, en *Guaire*, plantearon sus propias estéticas y se identificaron con autores precedentes; sus códigos expresivos, pese a lo común del espacio —la ciudad, principalmente— ponen de manifiesto búsquedas muy personales disímiles.¹³⁵

Son los ochenta los años iniciales de una nueva realidad social para el país.

De un lado se estremece la estructura rentista petrolera con la devaluación del bolívar en febrero de 1983, y por otro, las drogas, las guerras de minitecas y la entrada de la televisión a color al país —y con ésta la denominada generación *tecnológica*, también a comienzos de la década—, traerán otros patrones de conducta. En este contexto la poesía se plantea sus propias visiones del medio, siendo quizás lo más característico la visión que hacen de la ciudad —en particular, de Caracas— el grupo de jóvenes autores presentes en los grupos *Tráfico* y *Guaire* (éste homónimo al río más asqueroso y sucio de Caracas).¹³⁶

Unos más consolidados que otros, sus variadas temáticas manejan la brevedad textual y el llamado tono conversacional, los planteamientos sobre el hombre y el sujeto, su entorno y lo ciudadano; el reflejo de valores universales como el dolor, la ternura, el amor, la casa y el erotismo; la búsqueda de un espacio y una identificación común, intentando precisar sus temas individuales, particulares, a menudo con orientaciones existencialistas (ansiedades, angustias, sentimientos y desafectos), otras veces mediante el humor, la ironía, la presencia del trópico, lo inherente a la urbe

¹³⁴ Rafael Arraíz Lucca, “Panorama de la poesía venezolana actual”, *Antorcha*, El Tigre, 14 de agosto, 1990, págs. 6-7.

¹³⁵ También resultan valiosas durante este período las propuestas estéticas de poetas como Lubio Cardozo, Eddy Rafael Pérez, Reynaldo Pérez So, José (Pepe) Barroeta, Argenis Daza Guevera, Jorge Nunes, Lydda Franco Farías, Edmundo Aray, Arnaldo Acosta Bello, Willian Osuna, Eugenio Montejo, Orlando Pichardo, Gabriel Jiménez Emán, Tito Núñez Silva, Pablo Mora, Blas Perozo Naveda, Orlando Araujo, Dionisio Aymar, Teresa Coraspe, Rafael José Muñoz, Jesús Salazar y Alejandro Bruzual, entre otros; muy ligados a la provincia, persistiendo la mayoría de ellos en la visión de compromiso de la época.

¹³⁶ Juan Liscano, estudioso de los procesos literarios venezolanos resume la “tentativa” de estos grupos de “expresar la masificación y el populismo”, con las siguientes ideas: “Las denominaciones indican claramente las intenciones de escribir poesía realista, inmediateista, sustentada en un retorno peculiar a lo social, lo plural, actual, banal, es decir a la costumbre, a lo cotidiano, a lo transitorio en oposición a lo esencial”, en “Ser el otro uno mismo”, prólogo del poemario de Santos López, *El libro de la Tribu*, Monte Avila Editores, Caracas, 1992, pág.7.

y su deshumanización colectiva, para lo cual el lenguaje se utiliza conscientemente como instrumento de esas búsquedas, por lo que aforismos, epigramas, abstracciones y no pocas especulaciones filosóficas convergen entre esos grupos de poetas.

También en el ochenta un grupo considerable de mujeres desbordan sus palabras para dar cuenta del mundo que les es propio. Unas para expresar el dolor interior, otras para el cultivo de lo amoroso, otras para revelar desnudeces con la palabra, encarnaciones, erotismo, rastros ocultos del ser, entre otros planteamientos y temas. Desde luego existen grandes autoras venezolanas desde el sesenta y desde mucho antes, tanto en la poesía como en los demás géneros, pero no es nuestro campo aspirar abarcar estas múltiples referencias.¹³⁷

Igualmente debemos destacar que durante la década del ochenta mueren importantes valores de la literatura nacional, lo que no deja de ser percibido por la sensibilidad de creadores y lectores del país. Son algunos de ellos el “chino” Víctor Valera Mora, en 1984; y Oscar Guaramato, Orlando Araujo, Antonio Arráiz y José Vicente Abreu, en el año 1987; y la de Ludovico Silva en 1988.

Quizás lo más característico de esta década y los años que dan paso a los albores del noventa, sea la significativa presencia de grupos y manifestaciones literarias en la provincia, que se traducen en publicaciones de páginas culturales insertadas en los periódicos (especialmente en Mérida, Barinas, San Cristóbal, Maracaibo, Barquisimeto, Maracay, El Tigre, Guayana, Maturín, Porlamar), peñas, lecturas de iniciación, fundamentalmente en las Escuelas de Letras de las principales universidades, revistas (*Tiro de cerbatana* en Los Teques, *Babel* en Caracas; *Poesía* en Valencia, *Vórtice* en Punto Fijo; *Escarabajo*, *El Llanto de la Tortuga* y *Caris* en El Tigre, *Caronicuar* en Ciudad Guayana, *Contraseña* en Maturín, *Asterión* en Caracas, *El toro constelado* en Maracay, *Áurea* en Ciudad Bolívar, *Trizas de Papel* en Cumaná, *Aremi* en Puerto La Cruz, *Ínsula* en la isla de Margarita, *Solar* en Mérida, *Ruta* en Caracas, entre otras) y ediciones de obras diversas (poemas, narrativa, ensayos, estudios y biografías), a través de actividades de auto-gestión y co-gestión como los convenios editoriales y los fondos para publicación. Tomando en cuenta este escenario, habría que añadir muchos nombres y autores que desarrollan una importante muestra de nuestras letras

¹³⁷ Sin que exista ningún orden cronológico ni por tendencias y grupos, están Ana Enriqueta Terán, María Auxiliadora Álvarez, Mágara Russotto, Miyó Vestri, Cecilia Ortiz, Lucila Velásquez, Ida Gramcko, Velia Bosh, Elizabeth Schön, Elena Vera, Yolanda Pantin, Hanni Ossott, Edda Armas, Emira Rodríguez, Irma Salas, Luz Machado, Laura Cracco, María Clara Salas, Patricia Guzmán, Teresa Coraspe, Magaly Salazar, María Luisa Lázaro, Reyna Varela, Jacqueline Goldberg, Sonia González, Lourdes Sifontes, Mharía Vásquez, Maritza Jiménez, Sonia Sgambbati, Carmen Delia Bencomo, Helena González, Mireya Krispín, Elsa Morales, Alicia Torres, Lina Jiménez, Marisol Marrero, Blanca Elena Haddad, María Elvira Añez, Lydda Franco Fariás, Isabel Lameda, Isbelia Sequera, Chistianne Dimitriades, Graciela Torres, Cecilia Dulcey, Blanca Strepponi, Miriam Freilich, Maritza Guadarrama, Diana Lichy, Ana Cristina Castro, Ibse Godoy, Marienna Mateo, Edna Medina Patrick, Cristina Peri Rossi, Maritza Urdaneta, María Inmaculada Barrios, Yennis Franco, Coromoto Renaud, entre otras tantas, constituyendo un corpus significativo de la llamada “poesía de mujeres” o “poesía feminista”, que bien vale estudiar en sus distintas ocurrencias generacionales.

más cercanas, lo cual implica un riguroso y específico estudio que, por ahora, se escapa a nuestros fines.

3.6. De los años noventa al 2010: *Utopías y transformaciones*

La Venezuela de los noventa registra un intenso período de cambios estructurales en el aparato estatal, y no pocas pugnas por el poder y el gobierno interno. Se registran en este período los segundos gobiernos de Carlos Andrés Pérez (1989-1992), acusado de corrupción y depuesto por el Congreso Nacional; Ramón J. Velásquez (1992-1994), quien hereda y conserva durante su interinato todos los males del pasado; Rafael Caldera (1994-1999), sobre quien decaen fuertes demandas de transformación por parte de la sociedad civil, en particular la reforma del texto constitucional, enfrentar el desempleo y la pobreza; y representó un gobierno de equilibrio social después de las intentonas de golpes de estado del 4 de febrero de 1992 liderada por los tenientes coroneles Hugo Rafael Chávez Frías, Francisco Arias Cárdenas y Luís Reyes Reyes, entre otros militares de rango medio; y la del 27 de noviembre del mismo año, liderada por algunos generales afectos a Hugo Chávez, quien se encuentra preso en los calabozos de Yare después que depuso las armas la madrugada del 4 de febrero.

Muchos líderes políticos cuestionan el posterior sobreseimiento del golpista Hugo Chávez, por parte del presidente Rafael Caldera, en 1994. Sin embargo, la devaluación del bolívar, el control cambiario, la pobreza crítica extrema y el creciente liderazgo Chávez Frías desde la cárcel de Yare, primero y luego en todos los espacios públicos del país, habrían de encarnar en Rafael Caldera la caída del *Puntofijismo* y de la también llamada Cuarta República.

Entre febrero y diciembre de 1998, el Movimiento Bolivariano Revolucionario (MBR-200) liderado por Chávez se convierte en opción electoral mediante el nuevo partido político Movimiento Quinta República (MVR), que daría la Presidencia de la República a Chávez, quien inicia un proceso de reformas del aparato del Estado, prometiendo la atención a las clases más pobres y menos privilegiadas.

En lo inmediato se convoca una Asamblea Nacional Constituyente que dura seis meses (julio-diciembre 1999), compuesta por 130 miembros, la cual plantea una democracia participativa, socializada, humana, sustentable y productiva, con la participación plena de los ciudadanos en la transformación de la realidad socio-económica del país. Ésta refrenda, además, la nueva *Constitución de la República Bolivariana de Venezuela*, cuyo articulado incorpora la figura del Vice-Presidente Ejecutivo, crea el Poder Moral y Ciudadano, integrado por el Poder Electoral y el Poder Ciudadano (compuesto a su vez por la Defensoría del Pueblo, la Contraloría y la Fiscalía

General); sustituye el bicameral Congreso por la unicameral Asamblea Nacional y refrenda el ejercicio del poder público por parte de funcionarios electos, entre otros relevantes aspectos, en especial la participación de la mujer en la actividad pública y de gobierno, y los derechos ciudadanos de los niños y adolescentes.

El poeta Gustavo Pereira resulta electo como constituyente por el estado Anzoátegui, y como abogado y docente universitario de impecable trayectoria e intelectual comprometido con la izquierda venezolana tiene la responsabilidad de elaborar el articulado correspondiente a los derechos culturales e indígenas de la nueva Constitución Nacional, con el honroso privilegio de ser también el redactor del *Preámbulo* de la nueva Constitución Nacional.

Como Presidente en ejercicio, Hugo Chávez reduce inicialmente el número de ministerios mediante el anuncio de un plan de austeridad nacional de tipo populista, que luego, a lo largo de la década dos mil, representó todo lo contrario: burocracia, estatismo, centralismo, expropiaciones de bienes y empresas públicas y privadas y creación de instituciones paralelas, lo que aumentó el tamaño del Estado, el gasto fiscal y redujo el presupuesto nacional devenido de una enorme renta petrolera.

Mediante una docena de procesos electorales Chávez logra relegitimar su gobierno ante agudos cuestionamientos de la clase opositora, con ataques mutuos y una profunda división política interna que merma las cadenas productivas del país. Si bien el gobierno pregonaba el aumento y diversificación de la economía exportadora no petrolera y el fortalecimiento de la integración de cadenas productivas para garantizar la seguridad alimentaria en el país a partir del apoyo a la agroindustria, consagrando esto en las nuevas leyes de tierra y de pesca, en realidad lo que ocurre es la erogación de grandes cantidades de millones de dólares para importar alimentos y bienes, en detrimento de los productores, empresarios e industriales venezolanos. Además se expropiaron empresas y fincas claves para la economía nacional sin ninguna seguridad jurídica que ampare a sus propietarios legítimos.

Pese a esta praxis agobiadora, se insiste en el discurso populista que plantea alcanzar la sostenibilidad fiscal, garantizar el disfrute de los derechos sociales de forma universal y equitativa, disminuir progresivamente las iniquidades sociales priorizando las necesidades primarias del pueblo y profundizando la descentralización; articular el proceso de coparticipación en las políticas sociales con especial estímulo a la pequeña y mediana industria democratizando la propiedad de la tierra; y consolidar un verdadero régimen de seguridad y pensiones para todos, así como crear planes de viviendas dignas en ambientes seguros y sanos, fomentar la responsabilidad ciudadana y el pleno acceso a la cultura, a la recreación y al deporte universal, entre otros puntos.

Sólo que este discurso no trasciende a la realidad más allá del simple planteamiento ideológico. Venezuela no alcanza tal desarrollo y a diferencia de otras economías subregionales, decrece y se endeuda con acuerdos internacionales que hipotecan al país y comprometen el petróleo para los próximos veinte años, principalmente con China, Rusia y Bielorrusia.

Esta situación crea una evidente división en la sociedad civil y la oposición genera marchas, huelgas y paros, cuando no acusaciones de terrorismo y relación con la guerrilla colombiana y el narcotráfico, así como señalamientos por violaciones a los derechos humanos, ataques a la integridad física, a la propiedad privada y a los medios de comunicación de masas opuestos al gobierno (que a su vez crea una red propia de emisoras de radio, prensa y televisión comunitaria con fondos públicos provenientes de PDVSA).

A nivel cultural el presidente Hugo Chávez promueve eficazmente la superación del analfabetismo y crea “misiones” sociales y educativas de inclusión que benefician a miles de estudiantes de primaria, secundaria y nivel universitario. Igualmente desarrolla un plan nacional de lectura, editando más de treinta millones de textos de diversos géneros y nuevos autores, mediante convocatorias públicas de concursos, y se organizan ferias internacionales del libro y festivales mundiales de poesía con asistencia masiva del público y ventas masivas de libros a precios económicos cuando no simbólicos, por cuanto son ediciones de gran calidad de impresión subsidiadas por el Estado. Surge también el debate nacional por el nuevo concepto de *socialismo del siglo veintiuno* propuesto por Chávez para encauzar su proyecto político revolucionario y grandes poetas nacionales como Ramón Palomares, Luís Alberto Crespo y Gustavo Pereira se suman a la interpretación de estos preceptos, contribuyendo a su reflexión. Resulta significativa también la motivación que se hace a los creadores jóvenes mediante talleres que coordina la Casa Nacional de Las Letras “Andrés Bello”, conformando sus propios festivales de poesía y narrativa, recogidos en antologías.

Para muchos estos años significan el regreso de las utopías del sesenta y la izquierda venezolana por fin logra sustentar el poder político, en abierta ruptura con el pasado. Al poderoso *stabliment* de la globalización y el poder hegemónico de Estado Unidos se contraponen el ensayo político venezolano. El país mantiene su dependencia de la renta petrolera pese a los esfuerzos por diversificar la economía productiva a partir del fortalecimiento de la agroindustria, pero las importaciones de bienes de consumo masivo y servicios consumen gran parte de las reservas internacionales. Sin embargo, el Estado basa su esperanza en la revolución socio-cultural a mediano plazo pese a la grave crisis financiera mundial que a partir de 2008 estremece al mundo produciendo el cierre de empresas, la quiebra de corporaciones y fábricas a nivel global, elevando las tasas de desempleos a niveles impresionantes.

CAPÍTULO III
LA POESÍA INICIAL DE GUSTAVO PEREIRA

1. Reflexividad y compromiso

Gustavo Pereira no sustrae de su creación poética inicial la realidad inmediata. Su realismo dibuja y expone la Venezuela del sesenta, matizada por circunstancias socio-políticas, económicas y urbanas exigentes de responsabilidades y esclarecimiento de conciencias juveniles y adultas capaces de enfrentar el *estableishment* del Estado. La llamada conciencia nacional se hace imperativa, urgente. La juventud universitaria se suma a las guerrillas, a las protestas, al debate oculto y silencioso, y los barrios se convierten en escenarios de reflexión aunque la apariencia de país tranquilo y controlado paradójicamente arrastre la rutina diaria.

El artista y el obrero piensan al país, lo analizan y lo asumen moralmente. La derecha y la izquierda son trincheras separadas y enfrentadas. El poder y el no poder pugnan entre sí por mantener y conquistar espacios políticos y sociales, dirigenciales y de expresión. Los panfletos, las reuniones y el diálogo cara a cara son herramientas comunicacionales indispensables en la pulsión de la realidad.

El gobierno cuenta con las armas y las milicias mientras el resto de la sociedad —aún cercana al ruralismo y medios primitivos de producción—, se asume en la modernidad que señala el nuevo urbanismo, la transformación acelerada del ritmo ciudadano y la migración del campo hacia las ciudades más desarrolladas: Caracas, Valencia, Maracay y Barquisimeto, principalmente.

El joven creador que es Gustavo Pereira en esa década se enfrenta con ese país duro, visceral, desde las aulas de clases y desde su incipiente oficio de abogado defensor de presos políticos y de pobres. En casa tiene la sólida formación de su padre, de estirpe comunista, luchador sindicalista, hombre vertical en el ejemplo ciudadano y la defensa de las ideas. Ese cosmos íntimo se trasluce en la palabra poética, de modo que el país, la familia y el cuerpo propio atañen al mundo lírico del joven poeta con cierto dramatismo, dentro del realismo objetivado que es materia sustancial de su VOZ.

A PUERTAS CERRADAS

A puertas cerradas aprendo a comerme los sueños
Aquí me enterraron a la medianoche de un día del que aún
conservo la fachada
Me enterraron
 sin que yo dijera un verso
Y no dejaron que me muriera completamente

A puertas cerradas vaciaron arena y cemento
y me taparon los ojos con tubos de óleo
Después la policía allanó mi casa, cargó con mis libros,
quemó un viejo florero y dos flores
La vecina se puso histérica y se me abrazó a las rodillas
Un perro ladró y cayeron dos estrellas

A puertas cerradas
 Cerradas, seguro.¹³⁸

Este “entierro” o sepultamiento a que alude el poema, “a la medianoche” tiene esa dureza verbal, fijación de la violencia física, violación del elemental derecho a la vida. “Me enterraron sin que dijera un verso”. Se condena la voz, la expresión del sujeto, se oscurecen sus ideas. Pero el verso, visto así, tiene el poder de redimir. “No dejaron que me muriera completamente”. Se denuncia la tortura a través del lenguaje. La víctima irónicamente consigue expresarse porque el poema es ese espacio que lo posibilita. Dramatismo y realismo aluden a la realidad política del momento, la de 1963-1964 en Venezuela. El poeta asume del verso su poder de convicción en tanto que instrumento para vencer la ignominia y sobreponerse a la muerte.

Este poema pone en evidencia la violencia discursiva instaurada en la imagen como elemento expresionista: la casa ha sido allanada a puertas cerradas, saqueada y mancillado el que parece ser único sujeto en su interior y sin embargo dos cosas duelen al poeta: el hecho de que hayan cargado con sus libros —(¿y de qué libros se tratará?)— y la acción misma de que le quemen el florero y sus dos flores. ¿Acaso símbolos de la redención, el amor, la esperanza y el sentido de vida que subyace en la miseria? No obstante, no hay protesta posible que valide una respuesta enérgica más allá de los vejámenes: “la policía allanó mi casa”. Dicho así, llanamente, el verso no concede espacios a los artilugios.

¹³⁸ En *PDV*, pág. 73 y *AC*, pág. 98.

Tómese en cuenta que “la vecina” significa la pluralidad del medio social, o la sociedad en sí, en una respuesta común de impotencia: “La vecina se puso histérica y se me abrazó a las rodillas/ Un perro ladró y cayeron dos estrellas”. En este caso la metáfora aparece en sentido puro: cayeron dos estrellas; la mejor manera, por su simpleza, de transcribir las lágrimas. También la última palabra del poema, “seguro”, confiere al poema autenticidad, veracidad y carácter de realidad a nivel pragmático. Hay, por supuesto, un hondo sentido de la frustración contra la acción desmedida de un ente pluralizado, exterior, que arremete con violencia contra la voz del poeta, y el sujeto colectivo no permanece indiferente aunque sí impotente, ante esta situación.

El contenido expresivo de los versos revela una poderosa carga ideológica, de cuestionamiento del medio circundante por los vejámenes sufridos, sus luchas fraguadas y las más recónditas miserias que se escurren en el silencio de las masas oprimidas, a quienes el poeta denomina “los seres invisibles”.¹³⁹ Sin embargo, ante esa fealdad injustificada contraponen sentimientos universales y solidarios como la ternura, la esperanza, el deseo de resistencia y la justicia.¹⁴⁰

Esta particularidad de Pereira de imprimirle a sus textos iniciales ese carácter de objetividad es lo que Luís Alberto Crespo, otro de los grandes poetas contemporáneos a Pereira y testigo de esta época en su juventud, llama “materialismo”, sin desmedro de lo subjetivo, como la facultad para “poetizar la realidad”:

El país duro del que procede Gustavo Pereira (en sus primeros libros hallaremos la imagen del policía, la bala, la prisión, el asedio y la tortura en la motivación de lo nacional) convive con el entramado, el interior, pero sin que entre uno y otro la realidad real (hemos insistido en calificar a Gustavo Pereira de poeta materialista) desfigure el objeto del poema, que es, ora la confidencia enlutada ora la confidencia festiva, ora la emoción grave y la emoción exaltada, la parquedad y la elocuencia, la ironía y la ternura. (...) Elige el idioma más suntuoso y el idioma más áspero, juega al lugar común, al dicitario, recoge el absurdo y lo

¹³⁹ “Tan invisibles y tan numerosos y tan laboriosos y tan persistentes como las gotas de la lluvia, a quienes debo —o tal vez deba decir debemos— el papel donde escribo, el lecho donde duermo, el zapato que calzo, el plato donde como, el techo que me alberga y hasta el espíritu que me alienta (...) Invisibles para la cultura dominante que motejó y aún tiene por dialectos sus lenguas, por supersticiones sus creencias, por bagatelas sus artes, por salvajismo sus saberes, por indolencia su comedimiento, por desidia su prudencia, por idiotez su paciencia, por turbas sus manifestaciones, por hordas sus organizaciones, por menesteroso o despreciable su pan”. En Gustavo Pereira, *Los seres invisibles*, Caracas, Editorial El Perro y la Rana, Colección Alfredo Maneiro Política y Sociedad Serie Pensamiento Social, 2006, pág.9. Citaremos *LSI*.

¹⁴⁰ Esta misma filosofía de vida es la que plasma Gustavo Pereira en el Preámbulo de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela de 1999, acerca del cual el mismo poeta hace una interesante reflexión: “Como el simple ser humano que aprendió a ver y a constatar con cuánto afán esos seres invisibles retomaban sus esperanzas y sus ilusiones de justicia, y como redactor de las palabras que recogen tales anhelos en el Preámbulo de la Constitución, sólo puedo esperar que la democracia participativa y protagónica allí consagrada consolide en sucesivas etapas los valores de la libertad, la independencia, la paz, la solidaridad, el bien colectivo, la integridad territorial, la convivencia y el imperio de la ley y asegure y garantice cuanto le fuera menoscabado o suprimido a esas ahora de nuevo visibles mayorías: el derecho a la vida, al trabajo, a la cultura, a la educación, a la justicia social y a la igualdad sin discriminación ni subordinación, como en él se expresa”, en *LSI*, págs.14-15.

sórdido, el colmo de lo maravilloso y lo insoportable, fiel e infiel al mundo según lastime o se atreva a darnos su hombro y la pezuña para que le inventemos una ala de “pequeña paloma que baja blanca o gris.”¹⁴¹

Pereira ofrenda el acto poético como posibilidad de encuentro con el ser colectivo y entrega su voz como vínculo para nuevas conquistas convirtiendo la realidad inmediata —la realidad estrictamente histórica y la vivencialidad personal—, en referente poético, más allá del enfrentamiento cotidiano, con lo que la vida tiene de hostil.

Para él la poesía tiene que ver, indefectiblemente, con la condición humana. La misma humanidad que él siente agobiada bajo “un sistema crematístico de discriminación y racismo, de coacciones y avasallamientos, de nuevas servidumbres y nuevas tiranías en nombre de la libertad”.¹⁴²

El poeta como codificador de símbolos, como paradigma de la esperanza y la justicia verdadera del mundo va a estar asistido indefectiblemente por el deseo de convertir la voz propia en voz múltiple, en voz de encuentro y comunión con la verdad y la dignidad humanas. Por eso a su conciencia de la vida se une su conciencia del arte.

Durante la década del sesenta Gustavo Pereira publicó los siguientes libros: *El rumor de la luz* (Puerto La Cruz, 1957; el autor a menudo, no incluye esta obra en su bibliografía); *Los tambores de la aurora* (Caracas, 1961); *Preparativos de viaje* (Barcelona, 1964); *En plena estación* (Caracas, 1966); *Hasta reventar* (Maracaibo, 1966) y *El interior de las sombras* (Maracaibo, 1968), además *Bajo la refriega*, en 1964, que es una obra colectiva donde aparecen las voces nuevas de Luís José Bonilla, Eduardo Lezama y Rita Valdivia.¹⁴³

Este conjunto inicial de sus libros da cuenta de los estamentos de su formación, y lo irónico, lo sarcástico, lo satírico y lo humorístico, unidos a una voz que —aunque naciente—, tiene un poderoso tono de rebeldía en la sintaxis y en el sentido. Su realidad discursiva indefectiblemente alcanza su plenitud en el contexto extralingüístico.

Un rasgo característico de la poesía de Pereira, en el que coinciden muchos críticos, es el elemento reflexivo:

No se trata tan sólo de una actitud ante el mundo y la vida, sino también de una posición frente al difícil ejercicio de la poesía.¹⁴⁴

¹⁴¹ Luís Alberto Crespo, “Los años sesenta en verso: Entre la realidad y Gustavo Pereira”. *Domingo Hoy* (Caracas), 10-07-1994, pág. 20.

¹⁴² Gustavo Pereira, “Palabras de recepción de los Premios Nacionales”, *Revista Nacional de Cultura*, n.325, año LXIV, Caracas, enero-febrero-marzo 2003, pág. 61.

¹⁴³ “Su título sirve para señalar cómo, hasta en provincia, se vivió un estado de exacerbación espiritual producto de los factores políticos y sociales”, “Gustavo Pereira: un poeta en la provincia”, en *Almanaque Literario Venezolano 1968-1969*. Caracas, 1969, pág. 131, editor José Manuel Castañón

¹⁴⁴ Ramón Ordaz, *art.cit.*, pág. 12.

Ha preferido ir hacia la frase certera, especie de puñalada fría en medio del diálogo, que se origina en la necesidad misma de expresar su pensamiento.

Se aprecia esto en el siguiente texto, en el que insiste en expresar la flagelación, ésta vez desde el referente cristiano de la crucifixión, cargado de humor negro y tono grotesco, el poste de luz.

PAN ABIERTO SOBRE LA MESA

ESCRIBO país mío sonoro como un claxon

para que te destornilles riéndote de mi pecho crucificado de un poste de luz

Por ver llorar un preso hace quince años preso

Por salir corriendo escapado de la cárcel

como si el aire me hubiera puesto en el zapato

toda la prisa del mundo.

Escribo porque

me dijeron cuatrocientas palabras que habían inventado

en la soledad de un calabozo oscuro

mientras se entretenían contando los parpadeos de la tiniebla.

Por tu pan abierto sobre la mesa pelada

Por tu condición de humano que tiene olor a humano

Por tu tristeza arrebujada de cuatro patas de silla

Por bocas que no hablaron

Por labios no besados

Cuatro países tengo: Este Oeste Norte Sur

De mi frente se guindaron

y amanecieron prendidos.¹⁴⁵

Pereira se inscribe en una importante tradición lírica que abarca a Maiakovski, Walt Whitman, Dylan Thomas, Paul Eluard, Pablo Neruda, César Vallejo, Pablo de Rokha y René Char, entre muchos otros. Este bagaje de lecturas se advierte en esta poesía rebelde, ácida, denunciadora. El yo increpa, cuestiona y ataca. “Calabozo” y “palabra” se contraponen. Escribir y huir a toda prisa desemejan al sujeto que invoca al “país” suyo. La burla (desternillarse de risa) proviene del país, no del poeta, no del sujeto. Éste asume sus horizontes, Este Oeste Norte Sur como únicas posibilidades para auto reconocerse, y les llama “cuatro países”, guindados, además, de su frente. Lugar de pensar. Lugar de las ideas y las miradas.

¹⁴⁵ Gustavo Pereira, *En plena estación*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, Colección “Letras de Venezuela”, 1966 (Premio Joven Poesía 1965), pág. 15, citaremos *EPE*.

Y fue esa identificación generacional lo que hizo posible un libro como *Bajo la refriega* (1964), en el que Pereira anticipó dos poemas que luego habrían de aparecer en *PDV*. Se trata de “Atrapado irremediabilmente” y “Su cabeza servida”. También Rita Valdivia, otra de los coautores, habría de señalar su propio acento de compromiso político y de identidad con las luchas que se fraguaban entonces en el país y en buena parte de la geografía de América:

DEFENSA DE LA CALLE

(fragmento)

Me he cansado de retener otros mundos
en mi puño.
Lo abro de golpe.
El viento estremece y los niños
y la sangre y la savia,
se embadurnan en el cieno;
en la tierra se mezclan con los excrementos
del tiempo,
con los escupitajos del dios yanky,
del dios europeo.¹⁴⁶

Esta valiente autora se erigió después en una referencia americana, en su espesura de selva, en su espíritu indomable. Bien con las armas o con el verbo, pero siempre con ambos, era sabia su naturaleza de la lucha. Quizás por eso despertó tantos dejos de admiración entre sus compañeros de fuga, y después de cincuenta años se le oye en las esquinas con este vigor:

ELOGIO A LA HUIDA

Faltan cárceles para encerrar a los criminales,
a los ladrones,
a los vagabundos.
Faltan celdas frías, oscuras como ataúdes mal ventilados.
Policía!
Ves tantas celdas que encarcelan con paredes
que pueden arrastrar sarnas, sífilis, catarros
o simplemente cáncer.
(...)
Oh, policía de cara sonriente, permítame destrozarte,
picarte, freírte y servirte de cena.
Pero sólo me retuerzo las manos y río como ríen las palomas;
río como ríe una partícula de polvo, como un hilo de sangre...
Policía... no me llevas?¹⁴⁷

¹⁴⁶ Gustavo Pereira, Rita Valdivia, Eduardo Lezama y Luís José Bonilla, *Bajo la refriega*, Barcelona, Tipografía Anzoátegui, Ediciones Ariosto, 1964, ilustración de Carlos Hernández Guerra, prólogo de Luís Luksic, citaremos *BLR*.

¹⁴⁷ *BLR*, pág. 15.

Eduardo Lezama (Barcelona, 1941) otro de los coautores de *BLR*, expone con acento dramático los fragores políticos del sesenta, con signos de lo urbano y en franca rebeldía con el lenguaje y los estamentos de la lírica tradicional. Valga este breve fragmento de su largo poema “Escape al fusilamiento”:

Estos estómagos suicidas
rumiando por la ciudad inhóspita
donde los fusilamientos son la afilada
sonrisa de la calle.

Testimoniamos nuestra presencia.
Saltamos. Jadeamos. Algo nos sigue.
Algo nos aplasta. Se levanta. Crece.
Es la presencia del poeta que rompe
los escaparates de las tiendas. Que grita.
Que hace tragar semen a las hembras,
y sus labios sangran sobre lo senos de las novias.¹⁴⁸

Su voz tiene del ímpetu de una conciencia que se cristaliza en cuanto abarca con su palabra indomable; como en este otro fragmento del mismo poema citado:

Las prostitutas agujeran sus cráneos
y se desplazan agónicas
hacia donde el mundo es un traje roto,
una barriga con gusanos,
una lengua purulenta.

Ya son los automóviles;
el transeúnte saqueador de sueños;
o la joven que tiembla humedeciendo
sus muslos en placer;
los que entierran la noche...¹⁴⁹

Si bien su obra fue escasa, Lezama aspiraba a una encarnación de la poesía con la imagen del rostro oculto de las cosas, desde una mirada que no escapa al surrealismo o más bien a un realismo escindido entre el misterio y el ocultamiento, pero siempre con una visión muy definida del presente:

El amor se explaya por vísceras metálicas
arrastrándose a adversos regazos.

¹⁴⁸ *BLR*, pág. 23.

¹⁴⁹ “Escape del fusilamiento”, en *BLR*, pág. 24

a la carne.

Nos plegamos a las voces nocturnas;
a las conflagraciones;
a la sangre de las bestias;
a los cristales de los templos;
mientras la muerte afila sus garras
y ensarta cráneos con los hilos de la noche.¹⁵⁰

El cuarto autor, es el poeta Luís José Bonilla (1937), nativo de Río Caribe, estado Sucre, con vivencias en Caripito, estado Monagas, Caracas y Barcelona; espacios éstos donde incursiona en las artes plásticas, al igual que el resto de los autores de *BLR*; además de publicar en revistas del momento como *En Haa*, *Poesía de Venezuela*, *Sol cuello cortado* e *Imagen*, y en las páginas literarias del diario *El Nacional*. De su autoría se conocen los poemarios *Cráneo fosilizado* (1965) y *Libro de las lamentaciones* (1967), cuyo tono de voz hacia la motivación de lo social se advierte tempranamente, a la par que el sarcasmo, la ironía y la rebeldía testimonian esas luchas divisorias del sesenta:

CUESTIÓN DE IMAGINACIONES

Imagínate que tú caminas por esta calle,
por la otra y la otra. Que penetras en
esta casa y otra en uno que otro edificio;
quizás en el templo.

Que caminas y no sabes adonde vas ni
de donde vienes. Sabes que hablas y no te oyen
Porque dicen ellos que tus acciones son
Payasadas.

Y sabes que los burgueses se endulzan con
los caramelos más costosos y que tu estómago
de gente que vive en casa de hojalata y cartón,
deglute hojillas y clavos porque no le otorgas
para su consumo en pedazo de pan.

Imagínate todo esto... Y que tu cuchillo y
una bala de tamaño insignificante te sigue por doquier.¹⁵¹

¹⁵⁰ “Desplazamiento” (fragmento), en *BLR*, pág. 30.

¹⁵¹ En *BLR*, pág. 33.

Como parte de esa conciencia de notable influencia leninista-marxista-castrista-guevarista del sesenta, Luís José Bonilla expresa su sentimiento antiimperialista. Como Pereira, Valdivia y Lezama, conjuga su propia interpretación del yanquismo desde la óptica personal imbuido del tinte ideológico, en franca identificación con ese pedazo de país que, a jirones, llevan sobre sí como dignos defensores de su propia identidad y los intereses supremos que deben guiar su bienestar social. Esto se advierte en este poema:

MADE IN BARCELONA

He echado a la basura mis trajes.
He violentado mis ataduras.
He gritado para que no crean que soy
de la legión de los místicos y los
sepultureros.
He abierto mi vientre para que los gusanos
hagan su festín y cuezan su mejor comida.

He maniatado los cuadrángulos de los
días y las noches.
he tomado la longitud de la caja para
ocultar, cuando la estrella de la mañana
trace su declinación, mi cadáver.

He oído la historia de la gente más
triste, más desarrapada, más destrajada,
más descamisada, más despiojada, de las
gentes que habitan acá abajo, en el alcantarillado,
en el hueco donde tú no habitas.

He visto:
que la balanza no es de los mismos usos
ni de las mismas medidas. Y que los verdugos
mastican chicles MADE IN USA;
iguales a los que tú masticas.¹⁵²

Como parte de ese proceso de creación plenamente identificado con la doctrina de izquierda vigente en el sesenta, y como expresión de los síntomas de un tiempo que purgaba por ganar el presente y salvarlo, los once textos que componen ese interesante libro colectivo que es *BLR*, constituyen una singular muestra de la voluntad de creación y compromiso de aquella juventud entusiasta, decidida y valiente que se forjaba en un país caótico, diezmado, traicionado por la clase política imperante, que enajenaba su propio destino en aras de intereses foráneos, cuando no de la

¹⁵² En *BLR*, pág. 35.

degradante miseria de entregar la riqueza material del país a los grandes intereses económicos internacionales. De manera descarada se seguía fundando la miseria, la explotación del trabajador, se vejaba la libertad de conciencia y se intentaba condenar a muerte el propio concepto de lo nacional.

PDV representa el tercer poemario de Gustavo Pereira. Esta obra engloba el proceso experimental posterior de la producción lírica del poeta, y conviene detenerse en sus aspectos formales y temáticos por el carácter revelador de su concepción global.

El libro se inicia con un epígrafe de Han Yü (de la Dinastía Tang) que es canción, ruego, llamado, anzuelo; palabra solícita dirigida al receptor-lector, al escucha: “Interrumpe tu canción, te ruego/ Y escucha la mía”...

El primer poema del libro, titulado a mansalva “Doble infierno”, establece un juego irónico-humorístico entre dos realidades contrapuestas (un mundo real y otro mundo irreal) que ocupa la primera parte del texto: el escape del poeta hacia un submundo imaginario, el Viaje al Averno:

1°--- Preparativos de viaje

(Fragmento)

MURMURO un poco sobre los tejados
mientras emprendo viaje montado en una pesadilla
hacia el infierno, al norte
del ojo que pones cuando me ves triste,
arrinconado al pie de una muchacha.

De mi boca, como de una olla hirviendo,
salen las pobres estrofas
Y por mi piel se deslizan las lágrimas de todos los condenados de la tierra.
(...)

Hasta el día de hoy diez de julio en que agarro mis cosas,
Después de un riguroso entrenamiento al fuego,
Y emprendo mi viaje al infierno.¹⁵³

Desde una perspectiva metaliteraria, al extender las articulaciones constitutivas del poema con valores transtextuales, que comprenden el conjunto de relaciones que vinculan el texto –tema o motivo, en sentido amplio—con el viaje; éste connota aquí una tradición múltiple de este mito en obras y autores como en la *Odisea* de Homero, en la *Eneida* de Virgilio, en la comedia de *Ranas* de Aristófanes, en la *Metamorfosis* de Ovidio, en el *Asno de Oro* de Apuleyo, en la *Tebaida* de

¹⁵³ En *PDV*, pág. 7.

Estacio; en Dante y su *Divina Comedia*, en Voltaire y su *Henriade*, en Calderón y su *Divino Orfeo*; y más recientemente, en el ámbito latinoamericano, en *La casa de Asterión* (1945) de Jorge Luís Borges, en *Los Reyes* (1949) de Julio Cortázar, en *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, entre otros.¹⁵⁴ Esta concepción, de la existencia de *otro mundo*, aunque sea en sentido figurado, concebida ya por los griegos y la cultura náhuatl inclusive, es recurrente en este poema con una intencionalidad comparativa para sojuzgar la realidad histórica del país.

Ese viaje, en cualquier acepción del mito, supone al menos tres elementos fundamentales: un *Inicio del Viaje* (que ya lo citamos en “Preparativos de viaje”), un *Héroe* (que no puede ser otro que el poeta mismo, lo cual es humorístico a la vez que irónico y osado) y un *Retorno*.

Pereira concretiza el viaje al infierno de la siguiente manera:

2°--- Llegada con todos los honores

SALUD, diablo

salud, salud.

Y todo yo tiemblo como un perro recién nacido.

Doctor Lucifer, salud.

¿Muchos baños de sol?, ¿mucho calefacción moderna,
“agua caliente a toda hora”?

Satán es infeliz, no ladra, tiembla entero.

Es un golpe dado

con plumas de ganso

en pleno cráneo de un poste de alumbrado.

Me abre sus brazos

y yo le noto en los ojos cierto temor.

Mi pobre cabeza

da vueltas hasta caerse.

Las manos

ni las siento ya.

Estoy en un dominio de bocas abiertas, por las que,

como en mi país, salen gritos largos y tiesos

y a veces canciones de cuna.

Es un espectáculo

ver a esta gente tan triste. En Venezuela

somos más alegres, después de todo.

Eso sí, aquí hay mujeres

¹⁵⁴ Angel Vilanova ha dedicado un profuso estudio a este tema en su libro *Motivo clásico y novela latinoamericana*, Mérida, Ediciones Solar, 1993, págs.7-66.

de miradas más candentes
y labios de fuego de verdad.

(...)

No me divierten los sonrojos de las huéspedes
cuando me ven pasar desnudo por los frescos salones,
No encuentro, sinceramente,
ninguna emoción en bajar por las escaleras del infierno.

En Venezuela

hallas moles de edificios
a cuyas cumbres subes en segundos, y si gustas
puedes lanzarte desde arriba, hay libertad para todo.

(...)

Todo el aburrimiento del infinito
vino a dar aquí, a las propias pailas del averno.

Tal vez

decida irme un día de estos.¹⁵⁵

El tercer elemento de este viaje, el *Retorno*, es particularmente interesante. Esta vez no regresa, contrario a toda lógica, del submundo, de lo subterráneo, de lo misterioso, sino más bien del cielo, de lo divino, de lo místico, con un saludo aparatoso hacia el cristianismo. Semánticamente se instaura una burla. El viaje de iniciación fue contrario al de regreso: “No encuentro, sinceramente,/ninguna emoción en bajar por las escaleras del infierno”..., y luego: “Vengo por los cielos,/ cayendo como un suicida”.¹⁵⁶ Esto nos permite ilustrar, el Viaje al Averno que tiene como punto ejemático a un país definido, inequívoco, llamado Venezuela (de ahí la ironía en el título del poema: “Doble Infierno”). Por eso los dos poemas que dan cuenta del regreso abundan en lenguaje cerrero, agresivo y displicente.

3°---El descenso en paraguas.

(fragmento)

VENGO por los cielos,
cayendo como un suicida.
El infinito me orina, me hala el traje,
Parezco un enviado del Señor que baja en misión especial.

Desde arriba, qué bien se ve todo el mundo!
Todo parece, allá abajo, no moverse,
El mar es un planchón de zinc,

¹⁵⁵ En *PDV*, págs. 9-11. Los subrayados son nuestros.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pág. 13.

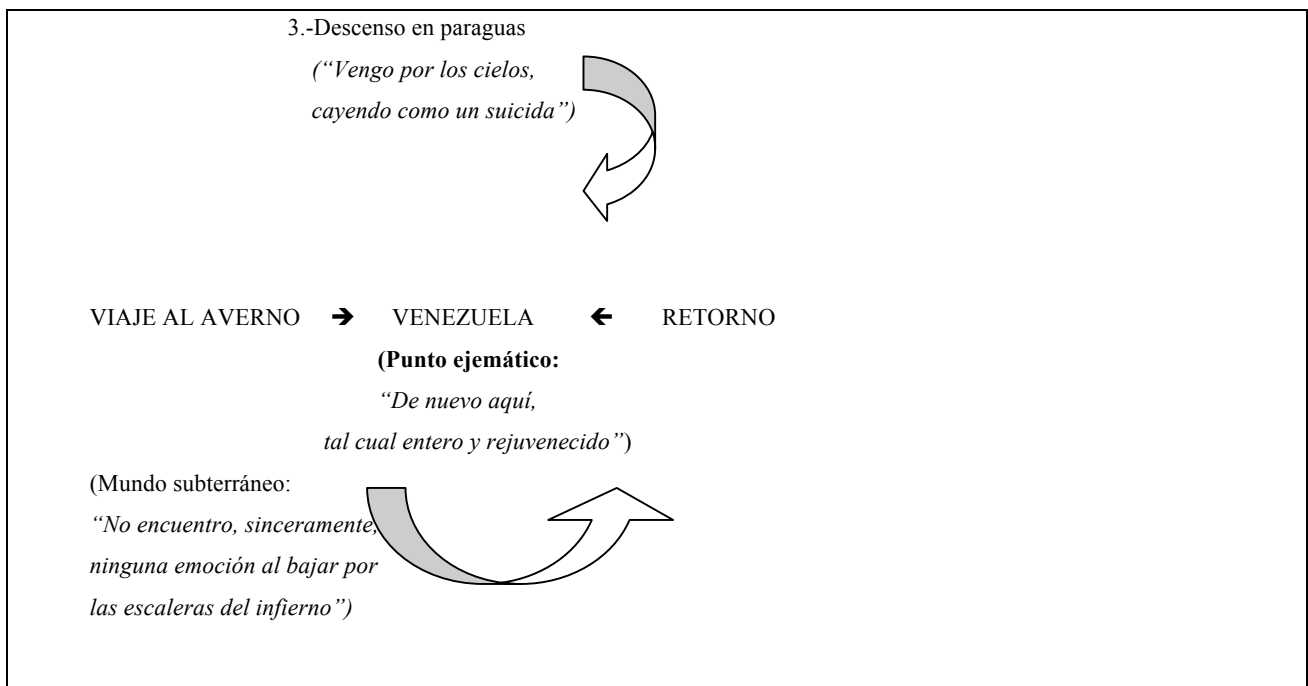
las nubes suspiros de chimeneas de fábricas. El cubretodo
que rodea las cumbres me presta un poco su humo,
y descendiendo igual que un tótem, colorido y alto.

Aquí arriba, veinte mil metros sobre el mar,
no hay leyes, se olvida hasta el nombre que cuelgas,
las pequeñas preocupaciones no alarman a nadie,
la sed puedes saciarla en cualquier pedazo de nube
y dormir en el más suave colchón que hayas probado jamás.
Por mi lado, cada cierto tiempo, pasan
candidatos al infierno, escoltados por una hilera de querubines maléficos.

Llamándome, Lucifer saca un cuerno
e incendia todo alrededor.
Hasta mí llega el olor a quemado de las estrellas.

Yo me despido haciendo una mueca de disgusto
y en el nombre de todos los que me empujaron,
con todos los medios de que dispongo,
aterrizo.¹⁵⁷

Así se puede apreciar gráficamente en el siguiente cuadro:



El descenso, como parte del *Retorno*, instauro críticas mordaces y detalla con simbolismo lúdico muchos estamentos socio-políticos que pasan por el referente urbano hasta abarcar el medio

¹⁵⁷ En *PDV*, págs. 13-14.

natural e internarse en valores de especial significación contextual que no exceptúan al hombre mismo: nada parece moverse ni cambiar (en el país), pasan candidatos (electorales) al infierno, Lucifer incendia todo, huele a quemado (las guerrillas, los combates, el plomo de las luchas internas). Esto se completa con la idea del *presente*, puesto de manifiesto en la siguiente parte del largo viaje:

4°---De nuevo aquí.

AQUÍ estoy,
tal cual, entero y rejuvenecido.

Mi color tostado
es objeto de preguntas,
tratándose que no es semana santa.
Camino otra vez por las calles, saludo a las gentes, soy amable
Me pruebo las camisas, tomo el baño, oigo la radio y su chorro de voz deliciosa.
Nada ha cambiado.

La esquina donde solía detenerme y cruzar hacia el café,
sigue allí,
El edificio de ojos pintados
y el mismo puesto de revistas.

Estoy contento de volver a patear las piedras.
Esos verdes árboles,
y esos pájaros,
me han dado en segundos todo el júbilo de un siglo.
El escape de los automóviles ha llenado mis pulmones
de aire puro, de gloria, los gritos me han hecho querer la miseria.
Ah, mundo cristiano, me hincho de ti,
Bendito seas,
de verdad.
Bendito seas!¹⁵⁸

Se establecen a este nivel del poema la ironía, el humor, el remedo de lo urbano, de la ciudad, la rutina de vida y el presente caótico, con hábil manejo de las metáforas y descripciones de cuadros de fe que son una verdadera irreverencia. Y ese era, precisamente, el espíritu de la juventud del sesenta, de cuando Gustavo Pereira tenía entre 22 y 23 años y escribe *PDV*. También por esto se justifica la parte final del poema, como reflejo sustancial —si no ideológico—, considerando el pensamiento en boga de la época, de tipo marxista-leninista-guevarista:

¹⁵⁸ En *PDV*, págs. 15-16.

5°---Mundo cristiano.

(fragmento)

ENCUENTRO en ti el furor de la existencia,
la llave maestra de los placeres al alcance de la mano, tras una vidriera cualquiera,

La diversión, el aguardiente, las putas, el buen arte,

(...)

Tú me das tus brazos generosos y tu sexo abierto como un libro,

Tus diabluras, tus vicios, tus bailes exóticos,

Mi mundo cristiano bendito, bendito seas!

(...)

Mi bella sociedad, más hermosa que funeraria,

Sin ti el cariño de los demás sería farsa, un delito.

(...)

Tus sabios consejos son los baños de una garúa de cerveza,

Tus flores tienen el olor de los autobuses de mi país, tan frescos

y tan puros,

Bendito, bendito,

Bendito seas, mundo cristiano, mundo mío,

Ahora he comprendido

que eres tú la última fase de la evolución humana,

el último viaje en avión que hacemos hasta la gloria.

Ahora sé que eres tú la bondad hecha autopista,

El amor en vidriera de exhibición,

Perfecto idilio de nube y tierra.¹⁵⁹

El elemento urbano, principalmente la ciudad y sus condiciones características, los desmanes en que se ve envuelto el hombre masa, la soledad interior como tributo del gregarismo, la necesidad de amor como valor preservable, la ansiedad acarreada por las circunstancias inmediatas, la suciedad del medio ambiente, la violencia y la represión como alternativas de sometimiento a dictámenes oscuros convertidos en doctrinas de poder, entre otros *leit-motiv*, junto a la misión esperanzadora del verbo frente a la miseria humana encrestada por la hipocresía, la manipulación y la concepción vacía de la fe, entre otros aspectos; aparecen en los veintinueve poemas de *PDV* como “suma” de respuestas que habrían de tomar forma definitiva en la producción lírica de Pereira que se concreta a partir del somari como elemento formal e ideológico, desde los años setenta.

Un jurado compuesto por reconocidos intelectuales, representantes inclusive de géneros tan dispares como la crítica literaria, la poesía y la narrativa, habría de conceder el Premio Joven Poesía de 1965 a la obra *EPE* de Gustavo Pereira. Estaba conformado el mismo por José Ramón Medina, Joaquín Gabaldón Márquez, Guillermo Meneses, Ramón Palomares y Carlos Augusto León. Este

¹⁵⁹ En *PDV*, págs., 17-19.

evento fue convocado por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, ente que conforme a las bases del concurso publicó la obra en enero de 1966. Un importante distanciamiento en lo relativo a la forma de concebir la estructura del poema se observa en esta nueva composición.

Los versos breves de *PDV* no aparecen ahora. Las dos partes que comprenden al poemario están compuestas por textos que revelan un lenguaje marcadamente experimental, con dos ejes temáticos definidos: las manifestaciones del *yo* activo, protagonista, vigilante, en incesante despliegue de voces interiores que fijan su propia identidad; y una segunda manifestación, exógena, aunque imbricada con su tiempo, que da cuenta de la sociedad reinante, acéfala, entre cuyos más relucientes referentes del momento aparece el cinematográfico, la gran pantalla y la magia hollywoodense:

LA NUBE SÓLIDA

(fragmento)

“LA NUBE sólida cinematográfica escapando apresurada
aporreada y sufrida y dolorosa y hundida hasta el codo¹⁶⁰

KIM NOVAK

(fragmento)

He deseado encontrarla frente a frente
He deseado hacer un viaje hasta usted
Participar en la refriega de los reflectores y los fotógrafos
y meterse de lleno en el *set* como un ayudante de director cualquiera.
(...)
Si voy a Hollywood juro verla
Y de la ciudad de Los Angeles haré salir a los ángeles¹⁶¹

ENSARTADO A LAS VIDRIERAS

(fragmento)

VOY a darte un beso de pantalla panorámica
Sociedad divina en la que vivo ensartado a las vidrieras
Voy a quererte como Valentino.¹⁶²

EPE muestra la paradoja de la anti sociedad (la suciedad social, la infame falsa, la fría burguesía) que se beneficia del poder y de los poderosos, por lo que el poeta, con un tono incisivo y de elegante desprecio, la increpa y rechaza:

¹⁶⁰ En *EPE*, pág. 63.

¹⁶¹ *Ibid.*, págs. 55-.56.

¹⁶² En *EPE*, pág. 11.

SIN DECIR PÍO

(fragmento)

Ustedes rociarán con vino
el gran baile de gala del apuesto benefactor
que repartió el bien a manos llenas
y murió sin decir pío ante una turba de manifestantes.¹⁶³

Yo fumo siempre después de comida un cigarrillo con filtro.¹⁶⁴

MIENTRAS CAMINO

(fragmento)

apretar tu garganta
sentir tu sangre en mis dedos, sentir
cómo se escapa tu vida bajo mi ojo
divina sociedad.¹⁶⁵

ENSARTADO A LAS VIDRIERAS

(fragmento)

Después
voy a contarte un cuento
Sociedad fantástica
Y vas a saber
que no hay en el mundo
otro tipo como yo
ni otro amor como el mío.¹⁶⁶

Por lo demás, observamos que en *EPE* se mantiene con más vigor el verso quebrado y se ensayan dos recursos contrarios: el de la metáfora que da cuenta de lo real y la que denota síntomas suprarreales. Esa imagen transparente, objetivada, que denotan los siguientes versos, corresponden a un realismo evidente y a la intención fotográfica del poeta para expresar lo inmediato, la contemporaneidad, la situación política, el caos de la ciudad, los vaivenes existenciales colectivos, la incertidumbre real del país.

TOMA DEL PODER

(fragmento)

¹⁶³ *Ibid.*, pág. 69.

¹⁶⁴ *Ibid.*, “Un cigarro”, pág. 61.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pág.46.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pág. 11.

Un cauce de gentes se agitó, voló, compró mercancías
Los buhoneros gritaban hoy más fuerte que nunca
Por el cielo acaban de pasar cuatro aviones a reacción.

(...)

La vecina quitó de enfrente un gran retrato del ex presidente
y su esposo el sapo me miró sonriendo complacido
“Buenos días tenga usted” “buenos días” “buen tiempo, ¿eh?”¹⁶⁷

CON TODA EL ALMA

(fragmento)

AHORA estás por allí venteándote ex mandatario
igualito a la carne podrida que para neutralizar ponen al sol
Aunque no te ves

aquí olemos tu señal

Querido señor, querido hermanito, querido conciudadano mandado a poner
para que nos pusiera el huevo frito a todos.

Ahora andas por allí venteándote
más hinchado que cuando te teníamos aquí.¹⁶⁸

DOLOR QUE SE DOBLA

(fragmento)

A quién vas a decir lo que te aturde, esa especie de dolor
que te dobla

Por quién vas a golpear las puertas llamando desesperado
Los obreros no saldrán más que a las seis.¹⁶⁹

En cuanto a la metáfora surrealista, Pereira demuestra conocer esa tradición y logra plasmar imágenes que golpean toda lógica sistemática. Ya en *PDV* se había internado acertadamente en lo onírico para reflejar juegos sígnicos, traspolaciones (piénsese por ejemplo en el viaje al Averno de “Doble Infierno”) e ironías. Aparecen en esa obra imágenes como las siguientes:

A ustedes reparto mis alegrías, tantas como moscas.¹⁷⁰

Sobre una cabeza llena de pájaros
La calle se mete en los ojos de un animal.¹⁷¹

¹⁶⁷ *EPE*, pág. 57.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pág. 21.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pág. 67.

¹⁷⁰ *PDV*, pág. 46.

¹⁷¹ *Ibid.*, pág. 63.

EPE refleja mayor hermetismo como posibilidad figurativa de la poesía misma, no como desorden sino como experimento, al que no escapan los matices surrealistas y dadaístas, el absurdo y la antipoesía:

Voy a romperte la crisma con un latido en desbandada
partido por tu amor a todo lo largo¹⁷²

Toda mi alucinación todo el peso del cuerpo inclinado
Todo el humo concentrado en cien años de fumar¹⁷³

LA MUCHACHA tiene la boca cosida
Pregunten a la muchacha por qué¹⁷⁴

Mi pobre nube
acabaron de ordeñarla y ella se echó a gemir.¹⁷⁵

Esa misma reflexividad se vuelca hacia nosotros mismos. Nos asalta. Como individuos y como sociedad nos asimilamos a convencionalismos a veces inútiles, cediendo terreno a la estupidización.

Si la década del sesenta fue una época de liberación y tuvieron cabida no pocas expresiones de rebeldía para forjar un sujeto distinto, libre en sí mismo, en Pereira puede identificarse, insistiendo sobre su propia visión de mundo, la presencia de estos cambios. Se cuestionan entonces, como coletazo del llamado *Mayo Francés*, los valores y estructuras de la sociedad y las mismas convenciones morales son criticadas, condenadas o simplemente rechazadas. Este poema puede acercarnos a una justificación de estos síntomas de entonces, correspondiente al poemario *EPE*:

POSE DE ELEGANCIA
APRENDISTE a echar bocanadas en pose de elegancia
Más frígida que una cava
Maravillosa mil veces, extraordinaria y exquisita
Comunión de una sartén y un buen bistec
parto de una lechuza a pleno mediodía
Quien te puso ese aire
sería el más grande soplador de botellas
Esclava de los riñones, las pomadas y la loción facial
Exactamente dueña de la máquina que te depila la pierna
Exquisita mil veces, ya te lo he dicho:

¹⁷² *EPE*, pág. 11.

¹⁷³ *Ibid.*, pág. 9

¹⁷⁴ *Ibid.*, pág. 65

¹⁷⁵ *Ibid.*, pág. 63.

Quien te puso ese humo
puede llover sobre mojado en mi país todo el invierno.¹⁷⁶

Y el siguiente poema comprende una ironía acerca de ciertas “buenas” costumbres de sociedad:

MANIFESTACIONES DE CARIÑO

GRACIAS por las manifestaciones de cariño
Gracias por hacerme ver frivolidad, orden
y buenas costumbres donde creí ver porquería
Yo que soy malcriado y grosero
he recibido mi lección
Gracias por haberme enseñado la compostura correcta
No debe hablarse con la boca llena
Hay que presentar
a la dueña de la casa
una reverencia muy inclinada
Hay que alisarse el pelo, hablar
Hay que hacerse el tímido y servirse el último
sin dar muestras de apetito
Hay que bailar con decencia, sin apretar el paso, sonriendo
Hay que fregarse, amigos míos, forrado
en manifestaciones de cariño.¹⁷⁷

En esta misma tónica se expresa este otro poema:

DAMA DE SOCIEDAD

LA DAMA de sociedad frunce el entrecejo a mediodía
cuando el sol le pega en pleno pulmón
y se deposita en su frente pelada.
Es en vano que grites
 pobrecita
Acostumbrada al champán
y al vermouth
¿No me invitas a un trago?
Soy chofer de los buenos
Mi licencia de tercer grado me da derecho para llevarte al infierno

Dama de sociedad
Dama de altura estirada como cobra
A ver si puedes cambiar de temperatura como de sirvienta
¡A ver si puedes apartar nuestro sol
y ponerte heladita como un noruego!¹⁷⁸

¹⁷⁶ En *EPE*, pág. 23.

¹⁷⁷ En *EPE*, pág. 59.

De nuevo percibimos que la metáfora se desplaza hacia lo irónico y cuestionador, hacia la burla y el reclamo. Igual función cumplen los símiles: “Más frígida que una cava”, “Dama de altura estirada como cobra”. Mediante este despojo verbal el poeta trata de reproducir los esquemas de comportamiento de la sociedad burguesa para infringirle el cuestionamiento por medio del develamiento de sus máscaras de posturas:

Esclava de los riñones, las pomadas y la loción facial
Exactamente dueña de la máquina que te depila la pierna¹⁷⁹

Esta crítica como en buena parte de la poesía del sesenta acude al recurso del llamado *tono conversacional* para hacer viable el poema hacia un receptor primario: “Exquisita mil veces, ya te lo he dicho”, “Yo que soy malcriado y grosero”.

En su aspecto general, *EPE* tiene de la madurez lírica y del acento comprometido con su tiempo, no sólo por lo moderno y actual de sus revelaciones textuales, extensible a otros poetas de la época en cuanto a la incorporación definitiva del yo poético al sojuzgamiento y la crítica mordaz como signos de revelación de la modernidad, sino por el extraordinario vigor del libro.

Estos signos los percibimos al leer a otro poeta contemporáneo a Pereira, Víctor Salazar, en su poemario *El desterrado* (1965), en el que se evidencian las tribulaciones interiores devenidas del contexto socio-político de la Venezuela de entonces sustentada en una democracia alejada de sus fundamentos primarios. No sólo condenas y torturas se hacen temario poético, sino el destierro y las tinieblas de la clandestinidad:

Y aparecieron los condenados donde antes había sueño, donde durante días enteros el sufrimiento se tornaba menos agobiante. Y destruyeron los encuentros. Y recurrieron a la tortura, a los espacios vigilados, a la tiniebla abominable, al torbellino de historias continuamente oscuras y siniestras.¹⁸⁰

Esto lo revela el yo crítico enunciador de Pereira, cuya identidad colectiva (“Como uno más como un ciudadano honesto y patriota”) sufre amenazas de destrucción y aniquilamiento, desafiando valores íntimos como el amor, el derecho a amar, a ser libre, el derecho de decir.

A través de mi pecho el exacto lugar de este sueño hermoso
de este sueño hermoso de este sueño hermoso¹⁸¹

¹⁷⁸ *Ibid.*, pág.53.

¹⁷⁹ En *EPE*, pág. 53.

¹⁸⁰ Víctor Salazar, *El desterrado* (1965), Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, pág.25, citamos por la reedición de 2002.

Tú a quien mi plexo escondió tan adentro.
Te mando tres rosas, tres rosas
tengo derecho a enviarte rosas, a ti a quien amo¹⁸²

HE decidido salir del cuarto, descuartizarme y gritar
Como uno más, como un ciudadano honesto y patriota.
Sangrienta y rota tengo
la camisa sobre la que se arrojó un balazo¹⁸³

También llevo mi pelo y mi corbata y mi caja de música
Y fósforos de reserva para incendiarme cuando sea necesario.¹⁸⁴

AFLUYEN a mí las palabras, tengo algo que decir
Estoy contento de que así sea¹⁸⁵

El tono imperioso con que lo amoroso y lo rebelde reclaman derecho a expresarse – paradójicamente condenados a la autodestrucción de ser “necesario”–, matiza de vigor lingüístico y energía expresiva este poemario.

Hasta reventar (Maracaibo, 1966), hace acreedor a Gustavo Pereira del Segundo Premio del IV Concurso de Poesía auspiciado por la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia. El jurado estuvo compuesto por Lucila Velásquez, Víctor Salazar y José Pascual Buxó.

Cinco partes conforman esta obra: I., *Trasfondo de la cuestión*; II., *El curso del delirio*; III., *Cada cual en su ojo*; IV., *Un gran amor sobre la tierra a través del humo*; y V., *Un tipo que camina*. Estos subtítulos dejan entrever diferentes expresiones en la nominación de cuanto se intenta revelar. Por ejemplo: “Trasfondo de la cuestión” y “Un tipo que camina”, expresiones que abren y cierran la estructura interna del poemario, ponen de manifiesto la llaneza y radical uso de esas expresiones. No aspiran a ningún lirismo ni esconden sus sentidos. Son frases de uso común y corriente, objetivados por el poeta. En cambio, las otras tres frases (“el curso del delirio”, “cada cual en su ojo” --en lugar de “cada quien en su lugar” o “cada cual a lo suyo”-- y “un gran amor sobre la tierra a través del humo”) ponen de relieve el enrevesamiento del lenguaje, el juego hacia lo

¹⁸¹ *EPE*, pág. 9.

¹⁸² *Ibid.*, pág. 29

¹⁸³ *Ibid.*, pág. 41

¹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 47.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pág. 67.

absurdo y disparatado, pero, paradójicamente, la cercanía al poema, a la enunciación asociativa de la frase poética. Planos éstos que se concretan en el nivel extra literario¹⁸⁶.

En el primer poema de esta obra encontramos cierta rebeldía e increpación del propio ejercicio de la escritura:

TRASFONDO DE LA CUESTIÓN

Si usted busca palabras se va a caer
de bruces como un imbécil sobre esto
Aquí hallará párpados tripas excétera excétera
Sensaciones de carácter linfático
y también

cómo negarlo

tonterías

Para ver lo que hay detrás de nuestros horizontes cotidianos
más allá de los pies que pasan delicados a través del cuarto
Para ver los vuelos del pecho sobre las ramificaciones de la piel
El vuelo simple

de la máquina

Para ver el vientre desgarrado del trasfondo de la cuestión
y el cuello de zanahoria del joven muerto
Para abrir manos como abanicos y cerrar párpados de cadáveres
como ejercicio acostumbrado para quienes sufren de miseria
Para padecer verticalmente
mojando sin embargo algunas veces la reseca lengua en alcohol
Tiene usted que entremezclarse con el robusto cuerpo abierto
a las graciosas manos vacías.¹⁸⁷

En algunos textos del poemario se juega con todos los elementos sígnicos disponibles para poner en evidencia el registro de un desorden y un caos que se acerca, irónicamente, al humor y a la libertad, con profundo tono de rebeldía y desparpajo.

Me voy por las calles por las páginas por los libros
por las ceremonias y el fuego¹⁸⁸

Absolutamente perdido y alegre

casi como un pájaro.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Rafael Núñez Ramos expresa sobre este asunto, que “la comunicación artística es, en principio, una comunicación cruzada: va del autor al lector imaginario, y del autor imaginario al lector real”, en *op.cit.*, pág. 95.

¹⁸⁷ Gustavo Pereira, *Hasta reventar*. Maracaibo, Ediciones de la Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades, 1966 (Segundo Premio del IV Concurso de Poesía de la Universidad del Zulia), pág. 15, citaremos *HR*.

¹⁸⁸ En *HR*, pág. 17.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pág. 25.

Esta fiesta mundana donde las metralletas cortan
tiras de plexo del vacío¹⁹⁰

En otro poema, titulado “La cuestión”, el sujeto del poema se identifica, en su nostalgia, en su realidad, con lo que le duele y le extraña. Lo abate la embriaguez del auto reconocimiento y el yo que le devuelve en el espejo una especie de derrota inmediata ante el vacío o la nada; la desesperanza:

LA CUESTIÓN

El dolor personal bajo las hojas de las estaciones
La salud el repentino grito natural
Las situaciones mucho tiempo olvidadas
La claridad del pensamiento, algo triste la mirada
De todos modos damos el paso

caemos

nos levantamos

Ya sobre el diván vacío no dormiré aquella que besaste
Ya en el cuarto no rebotará el susurro de sus labios gastados y queridos

Si lloras

en nada va a aliviarte el dolor

Y si empinas hasta reventar

todavía faltarán botellas para que la cuestión se disipe.¹⁹¹

De especial significación es el poema titulado “Canción del hijo en el vientre”. El poeta va a sus fuentes embrionarias en la búsqueda, nada gratuita, de su identidad. Celebra así la vida en su natural acogimiento y sus versos desgarran ternura y entrega, aunque con la acción consciente – reflexiva— que le permite la palabra, para ponerlo en evidencia.

CANCIÓN DEL HIJO EN EL VIENTRE

(fragmento)

Mi dedo flexible sin uñas se dobla

Mi brazo flexible sin huesos te acaricia

Madre mía madre mía tú la que te pierdes de vista

Por un tubo largo veo tu garganta envuelta en llamas

A través de tu estómago me llegan

las dulces palabras que me susurras desde arriba madre que apenas conozco.¹⁹²

¹⁹⁰ *Ibid.*, pág. 29.

¹⁹¹ *Idid.*, pág.21. Hemos respetado algunas correcciones hechas al poema por Gustavo Pereira sobre el texto de la edición original, siguiendo su sugerencia.

¹⁹² *Ibid.*, pág. 27.

“Zapato que llora bajo el pie” es un poema que entremezcla el lenguaje (las palabras transfiguradas y el tema amoroso), con cierto experimentalismo temático: el de hacer que las cosas menudas se incorporen al poema como partes vivas:

ZAPATO QUE LLORA EN EL PIE

(fragmento)

Para mí la sartén donde se fríen al mismo tiempo

los amores de hoy y los bistecs

Para mí el zapato que llora bajo el pie

con llanto horriblemente seco

Para mí únicamente tus labios

Únicamente tus labios.¹⁹³

El síntoma de los tiempos vividos en los años sesenta, la libertad que el sujeto promueve como búsqueda de su autenticidad en tanto que ser colectivo, el amor como manifestación propia y la *verdad* en que cree estar sumida su huella, tiene cabida en el siguiente poema.

A CARCAJADAS TODO EL TIEMPO

Aquí uno puede reírse a carcajadas todo el tiempo

Sin pedir permiso a la autoridad ni a los dientes

Bostezando como un pipote de basura

Aquí uno puede perderse entre exclamaciones de amor

aguijoneado por insectos que no te dejan ni el cuero

Aquí uno puede morir con simplicidad sin estorbos

Morirse con el ojo abierto por si acaso

Descuartizado sobre una plancha de hierro ante miradas furtivas de

[estudiantes que cortan

Aquí uno puede irse a paseo con cualquier chica

en automóvil decente por todo el campo

Tenderse en el césped ver pasar nubes

Besarla a ella como con ternura como con un poco de sinceridad

Y después echarse tranquilamente sin comer

Y sentirse feliz.¹⁹⁴

¹⁹³ *Ibid.*, pág. 35.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pág. 49.

También en *HR* la “simpleza” con que el poeta intenta poner en evidencia su *yo* real, se convierte en instrumento para fustigar el orden de cosas que le aqueja y enajena hasta dejarlo excluyentemente “apolillado”, es decir, en el aniquilamiento. Pereira juega a deshacerse entre las cosas, pero el orden de sus versos al imponer las imágenes que recrea, lo alejan de todo ejercicio inmediatista o fácil. Sus versos son muy bien pensados y la realización de éstos demandan profundas reflexiones e introspecciones, como en los siguientes poemas:

CON SIMPLEZA

(fragmento)

Estar apolillado no es fácil
Usted sabe hay que palpar
arrojándose de cabeza una y otra vez contra el piso
Abrir la fosa taparla
Feroz hermoso
Yo que jugué con las palabras me las como en la cena
Por todo vestido tengo la palabra carajo cubriéndome de arriba a abajo
y la palabra bloqueo abierta en pleno centro del occipucio
instalada como una dulce glándula¹⁹⁵

El lenguaje mismo resulta negado por la impotencia que se genera en el poeta respecto al receptor: se le solicita su atención, su acción efectiva, su estado de conciencia, su protagonismo, pues el lenguaje por sí mismo parece no bastar para transformar las acciones del hombre y de la sociedad: “Yo que jugué con las palabras me las como en la cena”... Éstas deben alimentar, además, las desgarraduras interiores, la propia identidad nacional, la pertenencia objetiva de la masa colectiva con lo circunstancial de su caótico entorno. Detrás de esa *simpleza* subyace, pues, un mundo complejo que se debate ante sí mismo. El lenguaje adquiere así un sentido de instrumento de reflexión que extrapola sus límites.

ROSA INCONTAMINADA

Basura basura hasta cuándo la basura
Nos ha caído del cielo nos ha empapado hasta el alma
Los gritos están obstruidos pronto vamos a reventar
Seremos tan sólo el pañuelo que se agita blanco
entre la mano amiga que nos despide
La desgraciada eternidad no va a remediarnos nada
Basura basura el cielo está vomitándose enloquecido
La verdadera guerra del tiempo anda suelta

¹⁹⁵ *Idid*, pág. 59.

Todos mis papeles están vacíos
Basura basura
De qué va a servirte reventar
Si todo esto no es más que basura
Y una rosa blanca
incontaminada
sobre ella.¹⁹⁶

En la aparente pureza de una rosa incontaminada introduce Pereira la mordaz crítica de este poema urbano, que insiste en las repeticiones léxicas, el minimalismo, la dualidad tierra/cielo, lo que cae del cielo, el vómito celestial, la crítica a la arquitectura vertical, moderna, alienante y desmedida. Insiste en contraatacar los desechos, la basura y la contaminación, sin dejar de increpar, por medio de la polisemia, a la “basura social” o más explícitamente, a la basura de la política. Y como en casi toda su obra posterior, revela un sentido humano de lo ecológico y el equilibrio necesario en la relación del hombre con su medio.

El interior de las sombras (Maracaibo, 1968), obtiene el VI Concurso Anual de Poesía en diciembre de 1967, patrocinado por la Facultad de Humanidades de la Universidad del Zulia, con un jurado conformado por Juan Calzadilla, César David Rincón y José Antonio Castro. Este poemario está compuesto de tres partes. Por lo tanto, evidencia una vez más la práctica de Gustavo Pereira de dividir en secciones sus obras. De éstas, la parte III luce un brillo especial. El poeta descarga toda su potencia creadora hacia el tuteo con la amada, y sus metáforas colorean la nostalgia, aunque con ese lenguaje descarnado y directo, casi fotográfico, donde lo amoroso se revela casi como una transparencia.

Recuerdo los tristes días tus cortos cabellos a la distancia
caían como nebulosas Tu boca abierta temblaba húmeda
Casas color sangre pasan bajo los vientos nubes se acurrucan lejos
Este puño de muerte nerviosa de dónde nos viene qué se hace
Este puño de muerte hacia dónde dirige sus alas repletas de polvo?¹⁹⁷

También el lenguaje se hace menudo y focaliza lo diminuto; por ejemplo, un verso triste en los labios:

NADA EN LOS LABIOS

¹⁹⁶ *Ibid.*, pág. 63.

¹⁹⁷ Gustavo Pereira, *El interior de las sombras*. Maracaibo, Ediciones de la Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades, 1968 (Primer Premio del VI Concurso de Poesía de la Universidad del Zulia), pág.63, citaremos *EIDS*.

(fragmento)

Has caído sin nada en los labios sin nada
Hacia otros puertos van los años lejanos perdidos
Estas rodillas este pecho estas alas amputadas
sobre el lomo quemado
Tú sobre quien pongo esta hoja que tiembla.¹⁹⁸

Mucho de la derrota interior se vacía hacia la búsqueda de una identidad irredimible con la
Otra:

EN LOS PULMONES LAS TINIEBLAS

(fragmento)

¿Recuerdas las colillas por el suelo la lámpara derramada?
Un telón tras tus ojos
caía
Sin contar los saludos que dimos al salir La
desesperación
O jugamos simplemente a encontrarnos¹⁹⁹

También el tema del absurdo, del extrañamiento entre los seres, se presenta en esta obra, con una intención clara de ruptura y cuestionamiento a leyes y patrones que rigen la sociedad. El poema “Las formas puras” refleja, a nuestro entender, una clara relación con *La cantante calva* (1949), de Eugenio Ionesco, donde el señor Smith y la señora Smith, se conocen y a la vez se extrañan, en un disparate sin sentido de las interrelaciones humanas. Ello, desde luego, planteado con buen humor.

LAS FORMAS PURAS

Tus pies en el agua sangre sobre sangre las formas puras
La plaza que viene a golpear llena
de aves y rosas allí muy juntos
crecíamos
Extraños que súbitamente se conocen desde siempre extraños
que se conocen desde siempre
Extraños que pasan sin verse y súbitamente se miran extraños desde siempre.²⁰⁰

Buena parte de los intelectuales latinoamericanos son reflejo de la problemática socio-política del medio siglo, en la que el psicoanálisis y el existencialismo como corrientes o doctrinas del pensamiento contemporáneo ejercen notable influencia.

¹⁹⁸ En *EIDS*, pág. 61.

¹⁹⁹ *Ibid.*, pág. 65.

²⁰⁰ *Ibid.*, pág. 71.

El caos, el azar, la deshumanización, el escepticismo ideológico, el absurdo verbal y formal en los textos literarios, y toda suerte de crisis existencial serán núcleos temáticos recurrentes en las obras sesentistas de nuestros poetas.

Gustavo Pereira no escapa a este síntoma.

El resto del poemario plantea motivaciones universales, aunque con un definido acento de canto hacia lo social, lo dolorosamente humano, la verdadera semejanza con el prójimo que demanda una voz propia que lo revele y lo rescate. Dentro de esta idea se inscribe el siguiente poema, de gran contenido urbano:

UNA SOLA PALABRA

(fragmento)

Los pobres tienen el vientre vacío la cabeza de cerveza

(...)

La ciudad escupe automóviles muchachos que gritan

Cafés repletos sueltan olores y los túneles humo

(...)

La hostia no amortigua el hambre los salarios no suben El pan

del día anterior se disuelve en la lengua y la sopa fría²⁰¹

La primera parte del libro demuestra un buen intento de experimentación con el juego de construcción del poema y pone en evidencia el conocimiento que tiene el poeta de las corrientes de vanguardia como el dadaísmo, el surrealismo y la antipoesía. En el siguiente poema la aliteración y el retruécano establecen un juego de símbolos con una bien lograda musicalidad y ritmo. Además, recuerda uno de los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, que habla de lo bello como "el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de escribir sobre una mesa de disección":

EL ENCUENTRO DE UNA ROSA APLASTADA

Y UN ZAPATO SIN DUEÑO

Al final y al principio del camino al final

del encuentro de una rosa aplastada y un zapato sin dueño

Al principio de esta calle curvada sólo por el peso de su tristeza

Al final de esta sangre vertida de esta boca chupada

Al final y al principio de la ruta batida por los vientos

Al final y al principio al comienzo y al fin de estos huesos

corroídos largamente de sol al comienzo

de este imperio de sombras al final de las sombras.²⁰²

²⁰¹ En *EIDS*, págs. 24-25.

²⁰² En *EIDS*, pág. 33

La tercera parte del poemario comprende apenas seis poemas. Estos tienen en común el planteamiento de lo social, como se aprecia en el siguiente poema, cuya objetivación de lo real resulta evidente:

NADIE SE ENFADA

Una libra de queso un metro de leche
Sobre el mostrador las migas del pan se levantan rezongando
y el dependiente tiene unos ojos largos
Etiquetas bebidas baratas las frutas aumentaron la leche también
El panadero pone menos harina en el pan
Qué pasa todo esto es un robo qué pasa nadie se enfada
Salgo del café silbando como los otros.²⁰³

Tres direcciones motivacionales se expresan en *EIDS*: la búsqueda de un orden estético mediante el lenguaje sugerente y experimental; el elemento reflexivo que instaura planteamientos que reflejan y cuestionan la realidad social y al hombre que permanece inmerso en cuanto le es característico en ésta; y, el tono amoroso, cargado de matices que llevan a la nostalgia, a lo memorioso, al vuelo interior hacia las sombras, pero también hacia la mirada del sueño y la esperanza.

En la poesía de Pereira el hombre es motivo de permanente interiorización. De virtudes y pasiones, de posturas, máscaras y sonrisas, de ternuras y sueños, de esperanzas y designios aparecen irónicas representaciones en su poética. El poeta comparte por medio del uso de la palabra escrita, de la lengua misma, su responsabilidad social. A partir del elemento de la reflexividad (función referencial) entabla su compromiso de poeta a partir del mensaje que denotan sus versos (función poética). La dimensión de ese compromiso, consolida su propia *arte poética* y le da dimensión de “propuesta creativa” al conjunto de sus libros.²⁰⁴

2. La radiografía del país

El miedo, los temores, la represión, el deseo de una acción colectiva, el retrato figurado, sugerido -más exactamente, la radiografía- de esa época, la de la década del sesenta, encuentran tribuna en

²⁰³ *Ibid.*, pág. 49.

²⁰⁴ Luís Alberto Crespo, en junio de 1970, señalaba las siguientes “direcciones motivacionales” en *PDV*: “El testimonio de la violencia, la recusación del país, la caída del hombre y su momentáneo regreso al recuento de la historia familiar”, citado por Salvador Tenreiro en “El poema como suma de somas”, *Imagen*, n. 100-61, Caracas, enero 1990, pág. 14.

poetas como Víctor Valera Mora, Gustavo Pereira, Caupolicán Ovalles, Víctor Salazar, José Lira Sosa y Rita Valdivia, entre otros.

El acto poético, el acto lingüístico de la poesía, la realidad misma del lenguaje, cumplen una función social definida en el marco de relaciones del sujeto que enuncia y su contexto durante esa época.

Si bien en la fijación de sus estilos de escrituras posteriores, de sus estudios e investigaciones desarrolladas en las décadas siguientes, muchos poetas que hemos calificado de sesentistas abandonan esas correlaciones formales, el registro de esa sintonía verbal, de matiz social y de acento político del sesenta, tanto en revistas, como en panfletos, periódicos, semanarios, catálogos y hasta poemarios inéditos, conforman un valioso material histórico como para realizar una compilación o quizás una antología de la poesía de compromiso político en Venezuela de los años sesenta.

Se apreciarían así las interrelaciones de un pensamiento epocal que devino en lucha ideológica, en retrato de circunstancia, en radiografía de un país y su devenir; que significó una ruptura profunda en esa generación de intelectuales que vivió esos años. Una huella inolvidable en la Venezuela contemporánea, y por tanto, un tópico que ha sido estudiado con diversos enfoques y que requiere, a nuestro criterio, nuevos acercamientos interdisciplinarios para su mejor comprensión.

Pereira va detallando elementos varios de un *yo* que se fragmenta como una granada, que se trasmuta en chispas, en flechas de una tribu. Las alusiones de esa primera persona del poema, el recuento inflexible que hace de la casa, a menudo detallada en sus vacíos y acechanzas, victimada y raras veces adornada por alguna concesión lírica; la ciudad como espacio contradictorio, a veces luminosa, otras en derrumbe, y la idea del país como metáfora grotesca, absurda, desfigurada, matizan un ejercicio y un oficio que se validan en sí mismos desde la perspectiva del poema como acto y la vida como acto poético. La verdadera comunión del poeta con la autenticidad de su palabra y su compromiso con la humanidad.

La siguiente muestra de textos permite captar estas referencias.

PEQUEÑA TERNURA DE HOMBRE

(fragmento)

Cuatro carceleros vigilan las cuatro esquinas negras,
Dos verdugos tiran de los gatillos y el viento de la luna,

Dormida ciudad desnuda, sumisa ciudad, levántate, despiértate.²⁰⁵

Sobre el miedo en las calles, el temor a salir, el peligro flagrante y ese estado de conmoción que se vive en Venezuela en esa década del sesenta, se trata este poema que a continuación presentamos:

TEMA PARA UN DÍA DE MAYO

(fragmento)

Rápido me lleva el día por las calles y lentamente las cruzo,
Y a cada paso veo miedo a vivir,
Como si de las tiendas no saliera color sino temor
y los perros se tragarán los ladridos y anduvieran cabizbajos.²⁰⁶

También con sentido crítico y cuestionador este otro poema:

POEMAS BREVES

Aquí le pusieron a las nubes rostros de sangre
y el llanto de las madres ahogó algunos perros dormidos en los quicios de las puertas.
Aquí fusilaron la canción y pusieron a reinar el robo,
Aquí se hartaron de soberbia
los nuevos inquisidores del siglo.²⁰⁷

De tono mordaz, apuntando al desamparo, a la denuncia política, mediante el lenguaje desnudo, sólo matizado por las metáforas, este texto que como su título lo indica, refiere un contexto terrible.

TERRIBLE

Algo terrible debe haber pasado,
puesto que cuando grito
no se oyen sino lánguidas voces de un coro de niños con hambre,
 llamándome, buscándome, descendiendo sobre mí
igual que una garúa de recuerdos casi olvidados.

Algo espantoso debe haber caído,
puesto que cuando pregunto por los que aquí estaban,
me salen rostros cortados,
cortados,
y en vez de canciones oigo tañidos de huesos,
y las largas estrellas de pronto se han puesto a temblar!²⁰⁸

²⁰⁵ En *PDV*, pág. 24.

²⁰⁶ En *PDV*, pág. 37-38.

²⁰⁷ *Ibid.*, pág. 55.

²⁰⁸ *Ibid.*, págs. 67-68.

Estos “rostros cortados” y esos “tañidos de huesos” asociados al sintagma del verso inicial “algo terrible debe haber pasado” y otro no menos tajante, el de “niños con hambre” demuestran el uso de ese lenguaje de denuncia e increpación tan propio de Pereira en los años sesenta. El tono dramático con que asocia los referentes léxicos para producir el efecto del miedo y el terror político demuestran su intencionalidad de la denuncia a través de la poesía de esa realidad epocal, matizada por las rupturas y visiones ideológicas contrapuestas.

PULMÓN PARTIDO

(fragmento)

Al otro lado de mi casa ladra un perro,
ladra un perro policía, un policía con cara de perro, un borracho,
un borracho de locura, barro y caricias, barro y un beso,
barro y un país acostado en mierda, todo embadurnado, todo comido,
todo cansado y sin una lágrima.²⁰⁹

El país acusado y el país dolido que el poeta recrea aparece aquí señalado en su peor semantismo comparativo: “un país acostado en mierda”, “todo embadurnado, todo comido”. El país insensible y sin lágrimas que reclama se le presenta como ebriedad y locura. La ironía es taxativa: “Ladra un perro policía, un policía con cara de perro”.

A EXPLOTARME ÍNTEGRO

(fragmento)

Recuerden, yo salí a las calles no sólo a parecerme a ustedes,
También fui un poco de pared rota de edificio, de calle,
de hueco lleno de agua. Recuerden que estoy sobre la acera
haciendo señales desesperadas, y que cuando canto
salgo a explotarme íntegro en los oídos de quienes me escuchan.²¹⁰

El lenguaje ideológico que se cuela entre los versos, en el plano de su significación múltiple, no es desapercibido. La poesía es también un medio de combate. La palabra un arma privilegiada. De algún modo es también, y entrañablemente, un medio de expresión de la identidad propia y de la identidad colectiva, la nacional.²¹¹

²⁰⁹ En *PDV*, pág. 72.

²¹⁰ *Ibid.*, pág.46.

²¹¹ Salvador Tenreiro señala lo siguiente: “Durante la década del sesenta en su registro poético se encuentran algunas marcas significativas como las del *poema-afiche*, *antipoemas*, que a nivel discursivo tienen su soporte en esos

Si la ciudad comprende toda la fealdad y la miseria, el país refleja el dolor y la herrumbre. De ahí que a Pereira se le emparente con cierta tendencia de la poesía venezolana que expresa pesimismo y tristeza, pues su poesía tiene de la peladura del hueso y la piel desgarrada del alma. Juan Liscano al retomar señalamientos generales sobre este autor valora el realismo físico de su discurso poético (¿materialismo?) como una suma de:

-cosas, elementos, desechos, entorno, objetos, aparatos, erzats, seres cotidianos-(...) obteniendo así un lenguaje de carácter profundamente expresionista, sin filtro alguno, a medias magma verbal y escritura antipoética, con ráfagas superrealistas metafóricas y trazos caricaturescos, cartelarios, voluntariamente prosaicos, feos, miserabilistas, tremendistas, destinados a golpear, sacudir, imprecicar por símiles”.²¹²

Ese carácter de reflexividad manifiesta en la poesía inicial de Pereira es conciencia ante la realidad, ante lo real, y aparece expresa en sus obras en tanto que representaciones temporales de las circunstancias históricas del poeta en el marco del contexto social de entonces. De ahí la conciencia irónica de los poemas, su acento político, sus mordaces increpaciones al orden establecido.

La realidad misma, caótica, convulsionada, enfrentada internamente contra un Estado represor que obligó a las armas, que propició exilios, que ejecutó torturas, persecuciones, desapariciones y graves violaciones a los derechos civiles, se convirtió en la poesía en su reflejo. Por eso, el dramático realismo de los poetas de entonces sirve para vislumbrar aquella realidad. Y Pereira es uno de sus más notables expresiones.

El planteamiento del espacio moderno se instaura a partir de la noción de lo moderno con antecedentes claros en Mallarmé y Apollinaire. Es carácter revelador, por tanto, de la modernidad estética. De esta manera el lenguaje es decisivo para lograr la llamada objetivación de lo real. El discurso poético atiende, desde luego, a este planteamiento.

Uno de los más importantes descubrimientos de la reflexividad moderna, quizás podría decirse, es la indicación de que los signos no sólo se transparentan para que el sentido sea posible y los hablantes tengan acceso a la comprensión del mundo referencial, sino también que esos signos constituyen una especie de malla que nos impone una determinada visión del mundo.

Para hacer posible la comunicación, el lenguaje logra su condición de verdad por lo menos a través de dos procedimientos: la verificación y la credibilidad. La verificación es la confrontación del enunciado con la evidencia (su apoyo es el universo referencial); la credibilidad es la convicción de que quien habla dice o no la verdad (se apoya, por tanto, en el hablante). En la dinámica de la comunicación la dominante es la credibilidad, y es posible decir que, más exactamente, es la condición de credibilidad la que permite la comunicación.²¹³

“prosaismos” -como se les clasificó- constituidos por locuciones, vale decir estereotipos, que han adquirido una carga ideológica particular, como las consignas políticas, publicitarias, etc”, en *art.cit.* El subrayado es nuestro.

²¹² Juan Liscano, *art.cit.*, pág. 8.

²¹³ Víctor Bravo, *Ironía de la literatura*, Maracaibo, Universidad del Zulia, Dirección de Cultura, 1993, págs. 51 y 53.

En la lírica de Gustavo Pereira, el poema es forma y sentido dirigidos reflexivamente a mostrar la autenticidad de cuanto abarca. La disposición espacial de los versos, la aliteración, la metáfora, los recursos léxicos-gramaticales, los títulos mismos, tienen en conjunto una intencionalidad de totalidad formal que se complementan con el sentido y se transfieren hacia un plano polisémico. En el siguiente poema, el objeto de los enunciados (el receptor de los versos, el pueblo), justifica un tuteo nada ingenuo, con matices de registro crítico:

ESCRIBO TU NOMBRE

Aquí escribo tu nombre, pueblo mío
Descubridor de todos los buenos sentimientos
Creador y magnificador
Verdadero y presente

Qué modo de recordarte el mío

Hoy que me asaltan las dudas y recurro a ti para que me las mates
Hoy que he saludado a cuanta gente hallé
hoy que cambié por mi trompo una vieja estatua de yeso

Aquí escribo tu nombre para que vengan a comérselo los borrachos
y todas las noches baje el pan a tu mantel desde el delirio
Aquí escribo tu nombre
Y sólo quiero que me ames con la mitad del gusto con que te amo yo
Sólo vengo a pedirte una limosna de esperanza

Aquí escribo tu nombre
Y sé que al borde de un labio

encajada

está tu canción

esperando que la vengan a despertar las filas de los horizontes.²¹⁴

Aunque expuesto en sentido evocador -el texto llega a presuponer el exilio o auto-exilio-, “Qué modo de recordarte el mío”, el poema explora los signos del tiempo real (1964) de un pueblo propio (“pueblo mío”) al que se le concede el amor íntimo pero del que se espera también ese mismo sentimiento: “Y sólo quiero que me ames con la mitad del gusto con que te amo yo”. Sin embargo, lo irónico se superpone a la intención pasionaria (predominio de la reflexividad) en los sentidos trastocados en rebeldía y ruptura de los siguientes dos versos: “Aquí escribo tu nombre para que vengan a comérselo los borrachos” y “Sólo vengo a pedirte una limosna de esperanza”. El

²¹⁴ En *AC*, pág. 27. Este poema aparece originalmente en *PDI* con el título de “Con la mitad del gusto” y algunos arreglos que pasamos a especificar. El verso: “Y todas las noches baje el pan a tu mantel desde el delirio”, dice originalmente: “Y toda la noche baje el pan a tu barriga desde tu ojo”. Además, finaliza con los siguientes versos: “Y sé que todos los versos que he escrito, estos quedarán/ únicamente estos,/ porque fueron sacados del alma por la más candente de mis lágrimas”, pág. 26.

lenguaje aquí comunica con aspereza la actitud de la escritura en nombre del pueblo (en sentido metafórico), lo cual se da en el plano referencial: en el poema no se escribe ningún nombre de país o pueblo; éste aparece tácito, bajo la lógica del sentido común (predominio de la reflexividad) y del contexto situacional.

En el poema, “Su cabeza servida” se cuestiona la praxis política reciente y se dimensiona la filiación solidaria de la identidad colectiva. El sujeto poético se niega al chantaje de la compra de conciencia, a la hipocresía servida en bandeja de plata, la falsa extrema del poder:

SU CABEZA SERVIDA

No pudiste comprarme hermanito y hoy vienes a endulzarme la mano
con la blancura de un cheque
Tu barriga está bien

bien acostumbrada

Y la gloria

¿en qué va a aliviarte el deseo?

No puedes coserme con los hilos del teléfono
como una conversación amistosa de viejos compañeros
No tengo prisa, no tengo más camisa que el cuero
Yo no puedo fregarme en la cajita donde tú echas los escupos
Yo no puedo vender flores cuando tengo espinas dentro
Yo no puedo ir por la calle olfateando al cliente
Y traerte su cabeza servida y bien condimentada
Yo no tengo más remedio, hermanito
*que mi propia sangre embadurnada en los demás.*²¹⁵

Existe en este poema una importante economía de figuras estilísticas. Para el poeta tiene mayor significación darle relevancia a su intencionalidad, por eso obvia cualquier rebuscamiento. Inicia el poema sugestivamente. Hace suponer la palmada en el hombro y el cabeceo negativo que confirma los principios morales (dignidad) que resisten a la falsa política del compra-voto, o de cualquier otra forma de chantaje:

No pudiste comprarme hermanito y hoy vienes a endulzarme la mano
con la blancura de un cheque.

Si bien la palabra “hermanito” tiene una acepción familiar, no está empleada precisamente en el sentido del cariño y la amistad sincera (como cualquier sinónimo: “camarita”, “amiguito”,

²¹⁵ En AC, pág. 33.

“compañerito”, “vecinito”, “coleguita”), sino con la convicción irónica del rechazo personal a la propuesta en cuestión:

Yo no tengo más remedio, hermanito
que mi propia sangre embadurnada en los demás.

El poema, además, demuestra la insistencia que ha tenido quien accede al convencimiento y la manipulación:

No puedes coserme con los hilos del teléfono
como una conversación amistosa de viejos compañeros.

El sarcasmo y la negatividad (“No tengo prisa...”yo no puedo fregarme...” yo no puedo vender flores cuando tengo espinas dentro...”yo no puedo...”) consolidan el metalenguaje y las palabras tienen un sentido puro, fundamental, en tanto que acceden a su plenitud referencial, contextual, y se les emplea con literalidad y propiedad (esto es evidente, por ejemplo, en las expresiones “la blancura de un cheque”, “conversación amistosa de viejos compañeros”, “ir por la calle olfateando al cliente”). Por eso, si partimos de la consideración de Román Jakobson de considerar el arte como “una parte del edificio social, un componente en correlación con los demás”,²¹⁶ se asume que la función social de la literatura, y en particular la función social de la poesía, la determina el modo como se empleen los signos lingüísticos.²¹⁷

HABLO de irme a otras calles que me esperan.
Hablo de un sueño al que tanto alargué
que volví realidad,
De aquella muchacha que me despedía con besos,
De los muelles, de las aceras sin gente, las vidrieras vacías.²¹⁸

El poeta recurre a otros signos de valor capital, como el amor (la muchacha que lo despedía con besos) o el mar de siempre de su infancia, con sus muelles o a las simples vidrieras de las tiendas para escapar hacia esos espejismos de la memoria que lo alejan de la realidad, de la otredad del medio real.

²¹⁶ Román Jakobson, en Tvetan. Todorov, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981, pág. 412, traducción de Enrique Pizzoni.

²¹⁷ Jakobson señala que “La poesía nos protege contra la herrumbre que amenaza nuestra fórmula del amor y del odio, de la rebelión y la reconciliación, de la fe y la negación”. *Ibidem*.

²¹⁸ En *PDV*, pág. 21.

3. Tonos que marcan la desidentidad

La difícil época del sesenta, así como la segunda mitad de los cincuenta y buena parte del setenta, significó enfrentamientos y opresiones, que dieron al traste con las muertes de Leonardo Ruíz Pineda, a quien asesinaron a plomazos en algún barrio de Caracas; a Antonio Pinto Salinas, poeta y prometedor luchador popular, a quien también flagelaron en el interior del país, como a tantos otros, durante la época perezjimenista; a Fabricio Ojeda, líder de indiscutible presencia en la juventud política de esa Venezuela que apostaba su sangre por la naciente democracia, presuntamente ahorcado en la cárcel; Alberto Lovera, asesinado salvajemente, clavándole un pico en el pecho antes de arrojarlo al mar; el asesinato a golpes del estudiante Jorge Rodríguez²¹⁹, en la vía de El Junquito; las muertes morales de grandes poetas como “el chino” Víctor Valera Mora y la de Víctor Salazar, desterrado en sí mismo. Así nos lo muestra otro poeta de la época, Lubio Cardozo:

Se focalizó la lucha guerrillera de los años sesenta en tres regiones del País: en la parte nororiental, cuya tragedia moral y humanitaria afectó hondamente, y así se percibe en su discurso lírico de ese entonces, a los poetas Gustavo Pereira, Luis José Bonilla, Eduardo Lezama, Rita Valdivia; en las montañas del estado Lara cuyas consecuencias refléjanse en el trasfondo de los primeros poemas de Tito Núñez Silva; y en la Sierra del estado Falcón, con dolorosísimos episodios a nivel individual o ya en el sector social de los campesinos, pulsión en lo hondo de la canción de protesta de Alí Primera y de los versos de Lydda Franco Farías de estos años (...) se acusa a una época inclemente maldecida por el dolor de la lucha social violenta, en la cual los estamentos revolucionarios, progresistas, recibieron la peor parte: fusilamientos, tortura, cárceles, desaparecidos; por la miseria existencial de ese descarnado vivir, expresado con palabras ásperas, cuya difícil belleza habríase de buscar en el grito desgarrado, en el oscuro infortunio, en la aflicción desesperada, provenientes éstos del plano referente de cuanto se halló en esa larga y agónica cotidianidad de aquel entonces.²²⁰

A la interior desgarradura del poeta se suman también las conculcaciones y abyecciones que sufren sus compañeros de poesía, sus compañeros de sueños, sus camaradas del verbo. Como culto lector y sensible protagonista de las vicisitudes políticas e ideológicas de su tiempo, Pereira ha manifestado de manera constante, su visión de las culturas del mundo y de su propia cultura: la ancestral, raigal; la asimilada, la fusión, la mixtura; y aún aquellas que se le avienen al espíritu por el encuentro con sus raíces, sus fuentes, las manifestaciones de su ingenio popular.

²¹⁹ Aníbal Castillo, expresa con estos versos esos hechos: “y (era) necesario matar esa luz. Jorge Rodríguez estaba lleno de ella,/ y cuando la DISIP fue asfixiando cada una de sus células,/destruyendo cada nervio, cada músculo del revolucionario, /los instrumentos de tortura no pudieron herir/ la luz irreductible del hombre/ que como un río de justicia/ fertiliza los caminos del socialismo./ La tortura institucionalizada/ y la pena de muerte, /encubierta por diversos ropajes/ prosigue su trabajo/ y clavan sus dientes ponzoñosos/ en las arterias del pueblo: /Vicente Contreras Duque/ Juan Zabala Gómez/ Carlos Enrique Vielma/ Fernando Segundo Quintero/ José Alberto Montilla/ Enrique Rodríguez Figueroa/ la niña Jenny Bastidas/ Orlando Isdelio Marín.../pero permanece esa luz que no es un contraste de imágenes/ sobre la alfombra del intelecto”, en *23 de Enero*, Caracas, Ediciones En Haa, 1977, págs. 20-21.

²²⁰ Lubio Cardozo, “Lydda Franco Farías, su grito”. *Principia*, n.19, abril de 2002, pág. 59.

Un conjunto de doce libros de Pereira contienen estas manifestaciones: *El peor de los oficios* (1991), conformado por notas, artículos y reflexiones que dan cuenta de sus profusas lecturas occidentales y del oriente, y de cuanta fuente haya requerido su saber; *El pensamiento anticolonialista de los libertadores* (1992), texto que comprende una extensa ponencia político-ideológica sobre el pensamiento independentista; *Escrito de salvaje* (1993), poemario de un ardoroso tono de elegía al mestizaje americano y a la comprensión del hombre contemporáneo; *Historias del paraíso* (Tres Tomos, 1998 y 2007); *Los blancos hijos del cielo* (1998), ensayo a propósito de los 500 años del encuentro de Europa y América; *Cuaderno terrestre* (1999), compendio de sus mejores poemas político-ideológicos; *Costado indio* (2001), que contiene textos sobre poesía indígena venezolana, además de cantares (breves poemas) en lenguas nativas warao y pemón; *El legado indígena* (2004), breve libro de reflexiones acerca de sus raíces nativas guaiquerí en su lar natal, la isla de Margarita; *Simón Bolívar, escritos anticolonialistas* (2005,), compilación comentada de cartas y documentos de Bolívar que esclarecen su pensamiento y que Pereira recrea con agudas reflexiones; *El juramento del Monte Sacro* (2005), también dedicada al pensamiento bolivariano; *Los seres invisibles* (2006), conjunto de ensayos y notas sobre la pobreza mundial, el ambiente, la marginalidad, la exclusión social y el mancillamiento y la explotación del hombre por el hombre, y *Cuentas* (2007), libro de notas diversas sobre arte, literatura y política, entre otros temas. Pero es en sus libros de poesía donde Pereira ha vertido sus más íntimas desgarraduras del alma, sus más caros desgarramientos interiores.

Y ha sido precisamente esa dura práctica de la des-identidad con un sistema que oprimía la esperanza, de regímenes sucesivos que diezmaron los sueños colectivos y ya en lo más sensible del afecto, todo lo que significó muerte y sacrificio tanto de amigos, como de poetas, camaradas, estudiantes y cuanta gente noble y buena se aprestó a la conquista de la dignidad ciudadana y el bienestar común, en que finalmente se advierte un tono interior en Pereira que denuncia la fachada nacional de las miserias políticas y sociales condicionantes de la propia identidad de país y de pueblo. De ahí que parte de estas manifestaciones tengan cauces propios desde la visceral realidad enfrentada por ese espíritu generacional al cual pertenece el poeta. Generación en la que el dolor, la identificación ideológica, la vocación literaria, el entrañable afecto y las experiencias comunes son aún hoy motivo de conquistas y espacio para recordar las batallas de entonces. Baste como muestra el tono elegíaco que hace Pereira al poeta Víctor Salazar (1940-1983) y al poeta José Lira Sosa (1930-1995).

3.1. Elegía a Víctor Salazar

Gustavo Pereira mantuvo con el poeta Víctor Salazar más que una identidad generacional, una profunda relación afectiva que él mismo desentraña con acento familiar:

Acabábamos ambos de cumplir 20 años y advertimos esa noche que nos unía por sobre todo una mutua y no remisa pasión por la poesía. Nos hermanaría después, al cabo de un par de encuentros, el universo vital común: el mar, las islas, los ancestros margariteños, las playas de Lechería. Pocos años más tarde terminamos descubriendo, por boca de mi madre, que éramos parientes: su padre Nicolás Salazar había llegado al Morro de Barcelona con mi abuelo Juan Salazar Marcano desde su nativa Margarita y aquí habría de nacer Víctor el 23 de abril de 1940.²²¹

No sólo la poesía del compromiso político y de la resistencia declarada con panfletos y cuanta vía subversiva se presentara para tales fines, hizo la identidad de Pereira con Víctor Salazar, sino que el poeta lo reconoce en su parte más interior como uno de los tantos poetas venezolanos que ofrendaron su oficio a la causa justa de una definitiva transformación del destino nacional. Así ve él esa época del sesenta desde el alero de la nostalgia y la cercanía generacional que devino también en no pocos “desamparos”.

Los años sesenta fueron –si hermosos- dramáticos y difíciles para muchos de nosotros. Conculcados casi todos los derechos ciudadanos, la represión oficial enseñoreábase con predilección contra revistas, diarios y demás publicaciones de la izquierda. Torturas, allanamientos, asesinatos y desapariciones se hicieron constantes. El cerco policial acometía contra liceos y universidades. La juventud revolucionaria, romántica expresión de una disidencia ejercida a pulmón batiente y a guerra clandestina, hallaba sus medios expresivos en la proclama, la disonancia, el asalto al cielo.

La poesía se ocupaba también de barricadas.

Para vivirlas a plenitud –arte y resistencia- algunos escogimos la palabra enardecida, la ilusión mordaz, las formas impuras del antiesteticismo, la enunciación sarcástica de la mala conciencia del sistema. Otros, la exaltación espectral de su desamparo.²²²

Como poeta Víctor Salazar publicó los siguientes libros: *Piragua* (1960), *Sequía de las palabras* (1961), *Semejante al principio* (1965), *El desterrado* (1965), *Cartas de la Calle Victoria* (1967), *Una elegía para Rosalba* (1967), *Rebelde y cotidiano* (1969), *Y ese tropel de luces* (1973), más algunos poemas sueltos. De manera general, se percibe en estas obras el goce interior por el lenguaje, traducido en desgarradura, aridez, dulzura y cierta pureza misteriosa que ata al hombre con el mar más allá de sus vicisitudes, como si esperara algún sueño al final del infinito. Este último rasgo causa una gran impresión: Víctor Salazar anduvo sacando sales al tiempo y al mundo tanto en el mar como en su propio pellejo. Esto hizo múltiple sus visiones del Caribe, conjugando la vida con la poesía, como debe ser –y es—su absoluta armonía:

²²¹ Gustavo Pereira, “Por Víctor Salazar”, en Víctor Salazar, *Poesía*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 1995, pág.7.

²²² *Ibid.*, pág. 8.

Amo tu voz en la quemada tarde,
cuando la tierra engendra mariposas
y un niño teje el extinguido viaje.

Nadie se atreva a pronunciar los puertos
donde cada mañana llegan pájaros a expirar sobre el muslo
de las embarcaciones.

Ahora se advierten restos de vigilia. Ella debió embarcar
hacia las islas vacías y cercanas.

Debe existir un lecho de sal sobre las anclas.

Pero es así: la frase yace en la región del luto.
Deja que los despojos clamen en la tristeza.
Alguien ha de ofrecer esa señal dormida sobre el viento.

Me parece encontrarla en un tiempo sin muerte.
Estamos, dices, y un rostro amigo se cruza en la esperanza.
Esta es la noche de los Cabos ardidos.

Mujer, desde tu barca plena de eclosiones, la tristeza
prorrumpe con los lentos naufragios.²²³

De esa “región del luto” y de esa “sal sobre las anclas” se matizan sus palabras en una hondura que se trastoca en exilio y destierro. Por eso el poeta Víctor Salazar es una voz particular en la poesía venezolana contemporánea. Su propio mundo es testimonio poético: sus azares, sus amores, sus abatimientos, sus tempestades de camino, sus memorias, sus circunstancias vitales, su claro sentido ideológico; sus credos, las delgadas hilachas de sus huellas marinas, las visiones de sus islas (Coche, Margarita y las del mundo); sus tragos, sus vinos, sus libros, sus horizontes azules con sus soles de siempre. Todo esto tiene la poesía de Víctor Salazar, en espera de un encuentro definitivo con su nombre y con la sensible manifestación de su palabra entre tantos poetas que le soñaron y le quisieron hasta su definitiva ausencia.

Para él es esta elegía de Gustavo Pereira, su amigo entrañable, con quien se cruza una doble identidad: la generacional, la de los bardos, la de las ideas y las palabras; y la otra, la del alma y las almas comunes, en esta América de magias y encuentros.

ELEGÍA A VÍCTOR SALAZAR

²²³ Víctor Salazar, *op.cit.*, pág. 28.

No sé si la música sigue sonando en aquel bar
 pero el destierro no nos abandona
Tras los vasos de cerveza nunca dejamos de ser pura y
 simple espuma derramada
 Aunque somos jóvenes todavía
Tú algo más loco o más borracho
Yo el de la piragua que te protege de malos alcoholes

Los poemas tal vez nos sobrevivan
 pero serán de otros como siempre quisimos
En cuanto a las que amamos
 desaparecieron en las cocinas
 ausentes tras otros maridos
La que te amó acaso te ama más

No hablemos del país
 De las sales de Coche
 (isla lejana y sola)

No digamos nada de la insensatez

Hablemos de la triste bohemia
Del frío
De Maracaibo
Dime cómo es posible
 sobrevivir sin organismo
 ser sólo hueso y alma
 alma y alma

porque hoy
 a mis costados
 mi perro triste tiembla
y yo sospecho que por sus ojos te veré aparecer con una
 copa levantada
y un ramo de rosas rojas y un amuleto nocturno que me
revelará como otrora los secretos de aquella música en
aquel bar.²²⁴

Dentro de ese mismo juego que deshace la memoria mediante la palabra poética, que celebra a los amigos de las batallas vividas, que extraña –vaya tarea de la nostalgia—las pasadas errancias por los sueños de la libertad y la consolidación democrática auténtica del país, Pereira ofrece a otros tantos compañeros de generación, sus testimonios de afectiva poesía. Es decir, el compromiso

²²⁴ Gustavo Pereira, *Escrito de salvaje*, Caracas, Fondo Editorial Fundarte, Colección “Delta” N° 31, 1993 (Mención al Premio Internacional Pérez Bonalde de Poesía. Premio Fundarte de Poesía), págs. 42-43, citaremos *EDS*.

significó un pacto de vida, y esa condición sobrevive la des-identidad. Se es y sólo se es en la hondura del afecto y en la consecuencia de las ideas. Como en la poesía.²²⁵

Esta observancia es la que se percibe en otro poema de Pereira, en *Oficio de partir* (1999), dedicado al poeta José Lira Sosa, quien falleciera en 1995:

ENTREMOS EN MATERIA

A José Lira Sosa

Tienen razón El mundo es una infamia

Entremos en materia

Los dolores existen

La podredumbre humana nos engulle

Se desangran a un golpe de tinaja

las uñas y el sombrero

Tienen razón Los tiempos son terribles

Pero no está de más servirse un trago...²²⁶

Para aquellas fraguadas luchas, para la conquista que acaso alguna vez fue, deja Pereira sus “flores rojas”: el sello de un compromiso político-ideológico que se mantiene, que sobrevive después de caído el Muro de Berlín y todas las demás cosas ocurridas también en el Bloque Soviético y en la América, aunque sus poetas ya no estén, porque sólo la poesía de entonces pervive como un cartel abandonado a la historia.

ESTO ES UN CANTO DE FLORES ROJAS

6.

El Ministro de Interiores no sabe del asunto

“En mi despacho no hay huellas del incidente”

La policía ignora todo

“No hay constancia de nada”

El general dice que a él no le han mandado a nadie

“Aquí sólo recibimos a guerrilleros”

El congreso ha dicho que fueron sus camaradas

“Los comunistas no se andan con pendejadas”

La democracia dice “A mí no me vengán con vainas”

²²⁵ Una larga lista de poetas venezolanos han recibido dedicatoria en la poesía de Pereira, bien por su afinidad política o bien por el afecto solidario que les une. Son algunos Luís Alberto Crespo, Lubio Cardozo, Elí Galindo, William Osuna, Ramón Palomares, Catire Hernández de Jesús, Blas Perozo Navega, Juan Calzadilla, Benito Yrady, Ramón Ordaz, Santos López y José Balza, entre otros; y los desaparecidos intelectuales Efraín Subero, Jesús Sanoja Hernández, Juan Liscano, Luís Beltrán Prieto Figueroa, entre otros.

²²⁶ Gustavo Pereira *Oficio de partir*, Caracas, Ediciones de la Casa Ramos Sucre, 1999 (Premio Bienal Ramos Sucre), pág. 46, citaremos ODP.

Y todo el país está lleno de golpes de pecho.²²⁷

Son de pecho los golpes nuevos, si bien con ausencias, para consagrar la dignidad propia al servicio de una justicia que jamás perderá su causa. La historia sella así sus costados. Es también misión de la poesía salvarla para perpetuar sus impredecibilidades. Esto lo ofrenda Gustavo Pereira a uno de sus más dilectos afectos generacionales, en el siguiente poema, cuya explicación se da a sí misma en su lectura.

HUESO DE PÁJARO EN LA PLAYA

Para Argenis Daza Guevara

Si tu nombre hubiese sido estrella rodante
hoy la cresta del puerto no se ducharía sobre ti ni los mendigos
hallarían refugio
Pero tu nombre es abejorro tijera abandonada bruma solitaria
Tu nombre es tonel que al alba la ciudad arroja a los perros
para expurgarse de pecados y asquerosidades
Tu nombre es púrpura peregrina sandalia zarpazo
Fugacidad²²⁸
Tu nombre es como el mío
que se amanece de borracheras inofensivas
y espanta sus fantasmas en el ácido de sus prisiones
porque no conoce otro almíbar que el de la esperanza

Tú eres mi cómplice de desamores y tardes roídas
y frases comunes para las simples fantasías de los enamorados
Avisa a los demás que somos una legión de luces de bengala
situadas como un sombrero sobre el puerto
y déjame tus cuerdas en las manos vacías
porque quiero trepar hasta lo imposible como tú.²²⁹

El tuteo de la voz poética reconoce en Argenis Daza Guevara (1939-1994), la comunión generacional, de cuando los tiempos de sacrificio exigían levantar la voz con rebeldía, empuñar las armaduras de la palabra, afilar el verbo en aras de una utopía que dignificaba el simple intento existencial y la conciencia acicalada por el momento histórico. De cuando las calles solas, las hojas

²²⁷ Gustavo Pereira, *Libro de los somaris*, Caracas, Ediciones del Consejo Municipal del Distrito Simón Rodríguez del Estado Anzoátegui, 1974 (Premio Alarico Gómez 1973), ilustraciones de Jorge Pizani, diagramación de Manuel Espinosa, pág. 83, citamos *LDS*.

²²⁸ En la versión original de este poema aparecida en *VCM*, pág. 19, este verso sustituye al que dice “gato perpendicular”.

²²⁹ En *VCM*, pág. 19 y en *PDB*, pág. 93.

escondidas o clandestinas, y el amigo ausente o peregrino de la noche, indicaban un estado infinito de vigilia e incertidumbre.

Dentro de los signos del sesenta, la rebelión ideológica, la acción armada, los brazos guerrilleros y la implacable maquinaria del Estado que pretendía a toda costa sellar definitivamente ese movimiento expansivo de la revolución cubana, matizó con sacrificios, luchas amargas y no pocos vejámenes, las huellas de esos días. Y en ese contexto, Argenis Daza Guevara fue una voz viva, aunque apuntaba hacia la interiorización urbana, deshilachando los estadios de la vida mediante el uso racional del lenguaje lírico. De ese influjo racional habrían de brotar sus libros *Espadas ebrias* (1959), *Actos de magia* (1964), *Juego de reyes* (1967) *Irreales* (1973) y *Testimonios, héroes y cábala*s (1976).

Dentro de esa celebración que Pereira irónicamente señala como “borracheras inútiles” y que Daza Guevara calibró en su momento como “sentido de la ebriedad”, se proyecta el acto mismo de la creación literaria, no exento de ironía y sarcasmo, por medio del inteligente dominio del lenguaje, consustancialmente revelador de una época:

Para qué ser tristes
o alegres
si todo ocurrirá de una manera
ajena a la construcción que preparamos
y cada golpe de azar
determina la lucha del porvenir,
los deseos,
la conciencia de sobrevivir
a costa del más innoble sacrificio.²³⁰

Este gran poeta guayanés (de Tumeremo, estado Bolívar) comparte con Pereira su sensible conciencia frente a la contemporaneidad, cierta visión pasmódica del referente urbano, la imagen de la luz del trópico en sus poéticas, el sentimiento por la tierra mediante profundos desgarramientos interiores y la preocupación doble por el tiempo del ser y del existir. Lo que suma, de algún modo, una común identidad generacional.

3.2. “Carta de Des-identidad”

Para Gustavo Pereira su conciencia del Caribe como ámbito cultural, como región de su identidad representa igualmente una huella significativa en su literatura. De ahí que haya estudiado con tanta profusión el tema de la colonia y del indio venezolano, además de las culturas mayas,

²³⁰ Argenis Daza Guevara, *Testimonios. Héroes y cábala*s. Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, pág. 47.

náhuatl y quiché, entre otras de nuestra América. Sus libros *Historias del paraíso* (1998 y 2007) y *Costado indio* (2001), y sus tantas conferencias sobre esta materia, así lo manifiestan.

Ese Caribe que es mestizaje, que es dolor y alegría, color y brisa, tiene en su poesía su propia desgarradura. Su interior develación, su profunda revelación aparece manifiesta en el poema “Carta de des-identidad”, del que señalamos un fragmento en el Estado de la Cuestión de esta tesis doctoral.

De esa mezcla de razas, de negros, de indios y de blancos se erigen muchas voces, ya en el tiempo convertidas en historia y celebración, en nostalgia y memoria, en quejas y cicatrices. Pero más allá de todo ello, nos queda un ámbito geopolítico culturalmente hecho a la medida de sus propias huellas, con su identidad múltiple y singular, su particular visión del mundo:

Hablar del Caribe significa evocar en la mente de aquél que escucha imágenes intensas de luz solar y azul del cielo, de sonidos de tambores que resuenan en nuestros oídos, de ritmos y cadencias que encuentran eco en nuestro vientre, brillos y colores que dibujan un ambiente, un paisaje, que se respira con la piel. El Caribe se siente, se gusta, se oye, se palpa. La región nos contacta con ese otro lado de emoción y sentimientos donde los pálpitos, los sueños y las premoniciones tienen sentido. Es un espacio de relación, de conexión, mar hermenéutico que desde hace 500 años ha invitado constantemente al hombre a reencontrarse con su otredad.²³¹

Para Derek Walcott esto se revela como conciencia y como fuego reconocedor de la diversidad étnica, y en esfuerzo de memoria; en cuajada identidad de sí mismo para el poeta, porque no otra es la tarea del poeta que se sabe del Caribe. Esa palpitación telúrica la manifiesta Walcott desde su visión personal no sólo en lo poético sino en lo antropológico, como lo expone en su discurso de orden al recibir el Premio Nobel de Literatura en 1992:

Hay una fuerza exultante, una celebración de la fortuna cuando un escritor se convierte en testigo del amanecer de una cultura que se define a sí misma, rama a rama, hoja a hoja, por lo que resulta muy oportuno ejecutar el rito de la salida del sol, especialmente a la orilla del mar. El nombre de las Antillas se encrespa entonces como las brillantes aguas, y los sonidos de las hojas, las frondas de las palmeras y las aves son los sonidos del nuevo dialecto, de la lengua nativa. El vocabulario personal, la melodía individual cuya medida es la propia biografía, se suma con un poco de suerte a ese sonido, y el cuerpo se mueve como una isla que despierta y camina.²³²

De ahí que para Walcott esa identidad pase por reconocerse en Uno múltiple y universal:

La historia y el asombro elemental son siempre nuestro comienzo, porque el destino de la poesía es enamorarse del mundo a pesar de la historia.²³³

²³¹ Mireya Fernández Merino, “Cultura y arquetipos: un acercamiento a la huella negra en la literatura hispanohablante”, en: Aura Marina Boadas y Mireya Fernández Merino, *La huella étnica en la narrativa caribeña*, Caracas, Asociación Venezolana de Estudios del Caribe, 1999, pág. 11.

²³² Derek Walcott, *La voz del crepúsculo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, traducción de Catalina Martínez Muñoz, págs.103-104.

²³³ *Ibid.*, pág. 103.

Como en esta “Carta de Des-identidad” de Gustavo Pereira:

CARTA DE DES-IDENTIDAD

Vengo de tres sombras

pero sólo conozco

el desprecio que marcó la calzada que me conducía a las otras dos.

Por muchos años sentí maíz amargo en mis huesos

aunque era dulce la arepa de mi infancia

y soleadas las hamacas que arrebujaaban mis espejismos

Por mucho tiempo sentí el escozor del esclavo

y la rodilla rota de los shamanes

pero ¿quién iba a decirme que bajo esta piel blanca había

lejanos pómulos y plumas y escombros

y latigazos y perros

fosforeciendo en los rincones

sacando sus lenguas descuartizadas

bajo los restos de su derrota?

Yo había huido sin saberlo de los tejados adonde los murciélagos

acuden por las noches a traer de la gran oscuridad el mediodía

Yo tropezaba en el desierto de mi madriguera

sin saber que más allá las vasijas de barro despuntaban

sobre los tambores

y las flechas escupían su corteza secreta

en nuestra carne

Yo desconocía el rumbo de la madera y el balbucir de las totumas

y el triste diapasón de las flautas

Yo era un búho más sobre la tierra

Un condenado de la historia

Hasta el día en que vinieron hacia mí los viejos coágulos de aquellas sombras

y me persuadí de estas cosas.²³⁴

El tema del mestizaje tiene una considerable tradición entre los poetas, bien porque se toca la negritud como núcleo temático, bien porque se toma en cuenta el tema del indio, o bien por la entremezcla cultural de ambos para definir la fusión de culturas propias de la América mestiza.²³⁵ El mestizaje americano supone también una altísima conciencia étnica y pluricultural consustanciado con el amplio referente de la cultura antillana y afrocaribeña. Cualquier visión ancestral cercana al indio, al negro, al mulato y al criollo, se inclina hacia la afirmación de ese mestizaje.

El negrismo literario expresa, pues, una mezcla de idiosincrasias (de negros, blancos y mulatos). Es un arte de relación entre razas y culturas, arte que deriva de la “transculturación”, de la americanización de los

²³⁴ En *VCM*, págs.16-17.

²³⁵ Se puede hacer un pespunteo de este tema en las obras de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Miguel de Unamuno, Luís de Góngora, Salvador Rueda, Rubén Darío, Sor Juana Inés de La Cruz, entre otros grandes autores.

negros, arte fuerte, oscuro como la persistencia del ancestro; dulce y suave por la influencia del medio americano.²³⁶

Tanto en Europa como durante las vanguardias, a comienzos de Siglo Veinte el tema negrista fue atractivo y seguido con interés, determinado en parte por “la moda europea del negrismo artístico”, como lo señala Gloria Videla de Rivero. En este contexto, señala “Las Srtas. De Avignon” (1907) y “Cabeza de Negro” de Picasso, dentro del cubismo pictórico; el *Decamerón negro* (1910) de Flobenius, el álbum de esculturas negras publicadas por Apollinaire en 1917; la publicación en París de la *Antología negra* (1921) de Cendrars, así como sus *Pequeños cuentos de negros para los hijos de los blancos*, entre otros, los cuales prefiguran la posterior influencia de esta tendencia en las manifestaciones vanguardistas hispanoamericana.²³⁷

Por eso, en la literatura hispanohablante la huella negra, como la del indio, presupone arquetipos y símbolos encajados dentro de una cultura y una otredad singular, que terminan por confundirse y manipularse, dando lugar a toda suerte de complejos.

Esto lo entrevé Pereira en el siguiente poema.

CENIZAS DEL CAMINO

A Miguel James

En Zimbabwé me esperan los Bakuba
 me esperan los Mayongue
Los Bakongo me aguardan con los Congo
 y tal vez los Gurunzi
Los Baga y los Bambara me protegen
 con diez máscaras mágicas
Los Balega me llaman con el humo
 Los Fang con los tambores
En Bostwana me esperan los Makonde En Ruanda los Bapende
Un boabad catedral me envían los Yaure
 con nidos de ave inestimable
 y un escudo de bronce los Bening
 para que me guarde del relámpago
Los Batelele llegan de Tanzania Los ibo de Nigeria
Los Yoruba los Bassa y los Ashanti
 recogen las cenizas del camino
 y rehacen mi vida
Los Dogón y los Bete fosforecen Los Ibibios descienden

²³⁶ Emilio Ballagas, “Situación de la poesía afro-americana”, en: Oscar Fernández de la Vega, *Iniciación a la poesía afro-americana*, Miami, Ediciones Universal, 1973, pág. 37.

²³⁷ Cfr. Gloria Videla de Rivero, *op.cit.* pág. 200.

Guros Basukus Bena-biombos
Balubas Camerunés Bachokúes

Se hace tarde.²³⁸

El poeta Pereira perseguirá durante toda su vida y durante todo el ejercicio de su obra intelectual, la develación de esas fuentes ancestrales que se le manifiestan como rasgos de ineluctable pertenencia. Como el país mismo del que proviene y al que se debe.

Venezuela se define racial y culturalmente como una nación mestiza, fruto del “encuentro” del europeo blanco con el indio moreno y el africano negro, aunque en rigor sería más justo hablar de una nación multirracial y pluriétnica con gran porcentaje de población mestiza.²³⁹

Esta idea central del sentir multiétnico y pluricultural guiaron su pensar en el Preámbulo del texto Constitucional, pero es una constante en su poesía desde mucho antes a 1999, así como en conferencias y textos de ensayos.

²³⁸ En *ODP*, pág. 108 y *PDB*, págs. 153-154.

²³⁹ Maurice Belrouse, , “La huella del indio en la novela venezolana: del indianismo al indigenismo”, en Aura Marina Boadas y Mireya Fernández Merino (Comp.), *La huella étnica en la narrativa caribeña*, Caracas, Asociación Venezolana de Estudios del Caribe, Fundación Centro de Estudios Latinoamericano Rómulo Gallegos, 1999, pág. 148. Más adelante la autora añade: “Es verdad que en nuestra América, donde se “encontraron” tres grandes familias humanas procedentes de tres continentes y portadoras de sendas civilizaciones originales, es fácil confundir los conceptos, como lo hace por ejemplo Brito Figueroa cuando divide la población venezolana de principios del siglo XIX en cuatro “categorías étnicas y sociales”: los blancos, los pardos, los negros y los indios. Pero hay que andar con cuidado y evitar la confusión semántica”. *Ibid.*, pág.152-153.

CAPÍTULO IV
POÉTICA Y SOMARI

1. La cosmovisión del somari

La historiografía literaria nacional no ha cesado de indagar desde 1970 acerca del origen del término somari, sus características y rasgos distintivos, su efectismo e intencionalidad, su poder de convicción, la certeza de su empleo y lo desconocido del mismo en el espacio poético venezolano.

Concebido como recurso formal y como instrumento ideológico, el somari ha pasado a tener un rasgo distintivo en la poesía venezolana de las últimas décadas y es fuente inagotable para la búsqueda de significados diversos. Estos breves poemas expresan aspectos contemplativos y reflexivos en la multidimensionalidad de sentidos de sus textos. Además, éste aparece por la necesidad de adecuación de un discurso subversivo que durante varios años indagó en la forma, la estructura, el alcance, el fondo y la razón de ser del poema.

El somari abarca el despojo verbal, la decantación, lo lúdico filosófico, lo ancestral ontológico, las grandes interrogantes existenciales; el deseo de conocer y enseñar, de dotar al poema de novedad y sabiduría, de concebido como acto corporal y mental-reflexivo a través de los sentidos, las emociones y las ideas. Es también una dualidad que justifica lo interno y lo externo como propuesta de creación poética. Es el rostro y el espejo que se interrogan mutuamente en el tiempo.

SOMARI

Si tus pasos te trajeron aquí
deben llevarte allá.

No es lo mismo

Pero la distancia es idéntica.²⁴⁰

Pereira escribe y rescribe una temática múltiple en el somari, como referimos en la introducción de esta tesis doctoral. El amor y el ideal de justicia, la esperanza y la belleza del mar,

²⁴⁰ En *EQ*, pág.80

por ejemplo, se unen a su visión del ser y de la vida, y establece visiones cósmicas hacia la cultura indígena americana y la cultura europea, asiática y africana con notable inteligencia.

En una entrevista de 1981 conferida al poeta e investigador venezolano Ramón Ordaz, quien indaga sobre el origen del somari y su invención, concretamente ante la siguiente pregunta: “¿De dónde vienen los somaris?”, Pereira responde:

--Yo creo que de la antigua poesía japonesa (de los tankas y los hai-kus), de la china (de las dinastías Tan y Ming), de la árabe e indostánica, de las canciones y proverbios de los pueblos africanos y asiáticos, de los viejos poetas griegos, de los epigramistas romanos, principalmente Marcial y Catulo, del buen Leonidas, y por último, y no en menor grado –acaso al contrario--, de las canciones y mitos de los pueblos indígenas americanos, todo ello consustanciado con la antipoesía brotada de este siglo, con Dadá y los surrealistas, los futuristas rusos y los grandes maestros latinoamericanos contemporáneos, Huidobro, Vallejo, Neruda, Parra...²⁴¹

Por eso al establecer una relación entre la reflexividad –en tanto que espectro de la modernidad— y el somari, sostenemos que no sólo este rasgo le es entrañable si no consustancial, como suma integral de una poética propia en el poeta Pereira, quien dentro de su *sistema de ideas* la revela como compromiso con la vida y como acto de inteligencia y creación. El somari es también estamento de su propia poética.

Ordaz resume así su percepción del somari:

pulsa la realidad social, el de su compromiso de hombre ante la historia; poemas impetuosos, rabiosos, desbocados, sin retórica, por cuanto el somari se destaca por ser un poema breve, nutrido en la poesía gnómica, de vieja estirpe, cerebralmente amoroso y mordaz.²⁴²

Juan Liscano, antólogo de Pereira, señala como rasgos característicos del somari:

la concentración lírica y reflexiva, la intención epigramática, la concisión escritural como experiencia de estilo, el valor conceptual precisado dentro del discurso despojado y por eso mismo, predominante ahora.²⁴³

Poesía y espacio, palabra y silencio, tales son las dicotomías del somari. Dos de sus rasgos resultan emulados por los jóvenes poetas del setenta y del ochenta, al menos en lo que se refiere a la forma: el código lingüístico empleado, con predominio del lenguaje de uso común, sin estridentismo ni formalidad, el que nombra a partir de la sencillez; y el recurso de la brevedad, la

²⁴¹ Ramón Ordaz, “Entrevista con Gustavo Pereira”, *En Ancas*, n. 8, Cantaura, 1981, pág 2, 1981.

²⁴² Ramón Ordaz, *En AC*, pág.12.

²⁴³ Juan Liscano, en prólogo a *AP*, pág. 12.

economía del verso, reduciendo la abundancia para darle particular predominio a la hondura del discurso. A Pereira le preocupa el efecto multisensorial del poema, por eso estimula los sentidos y el intelecto:

SOMARI

La poesía debe ser vista como un cuerpo
al que todos desean besar

(aunque quema)

Y poseer

(aunque se deshace en las manos)²⁴⁴

El universo sígnico de su poética es amplio y a veces descarnado, pero con una particular atadura al mundo interior, valga decir lírico, del poeta: el pájaro, el mar, la espuma, la nube, el vuelo, por ejemplo, se contraponen al perro, a la calle, a los potes y la basura, al smog y al barrote. Como se puede apreciar en estos dos somaris:

SOMARI

La solitaria cresta del mar
apura su último sorbo de sol.²⁴⁵

SOMARI DE LOS BARROTOS

Si los barrotos pudieran atrapar también el deseo de libertad
no servirían de nada.²⁴⁶

Pero el somari es imagen y reflexividad. Lo irónico y lo expresionista, lo grotesco y lo paradójico, lo humorístico y la denuncia social, van atados a un ejercicio mental que plantea una toma de conciencia y una indagación profunda en el hombre. La libertad de expresión que se cuele en el somari –libertad que se traduce doblemente, por la que proviene del poeta y la que deja al otro, al decodificar los versos—se debe fundamentalmente a su extraordinario equilibrio entre lo denotado (sucinto, libre, universal) y lo connotado (reflexivo, estremecedor, inevitable).

Rafael Núñez Ramos, al tratar el poema como texto, señala teóricamente lo siguiente:

El poema, pues, se nos ofrece como una forma lingüística completa, como un texto, y, en consecuencia, nos invita también a que pongamos en juego nuestra competencia para leer textos. Sin embargo, la asimilación

²⁴⁴ En *VCM*, pág.55.

²⁴⁵En *Tiempos oscuros, tiempos de sol*, Cumaná, Ediciones de la Universidad de Oriente, 1981, pág. 78. Citaremos *TO,TS*.

²⁴⁶ En *Sumario de somaris*, Caracas, Fundarte, Colección “Delta” No.5, 1980, pág.76. Citamos *SDS*.

semántica del texto acabará finalmente transformada a causa de la inserción en una estructura formal, pues la presencia de la forma hace que la significación se asimile a la materia sensible, a los sonidos del lenguaje, para ser asumida sensorialmente en la ejecución rítmica.²⁴⁷

El somari es una forma del poema en tanto permite la yuxtaposición, el símil y la metáfora pero igualmente una economía de figuras discursivas, como la aliteración, que el mismo poeta empleó en sus primeros poemarios. También es cercano a formas expresivas convencionales como los epígrafes, las notas, los pensamientos y citas célebres, los aforismos, los sintagmas cristalizados como los refranes y las máximas (nos referimos, desde luego, al molde, a la estructura de estas expresiones). Su clave, sin embargo, reside en lo poético.

Constituyen una suerte de desafío verbal que no es novedad en la obra de nuestro autor, a eso ya estábamos acostumbrados, lo que ocurre ahora es que el hombre se asume a sí mismo, se acepta y se autorretrata en sus verdades más íntimas: el sentimiento amoroso, las ansias de libertad, la experiencia erótica. Estos rasgos son los signos definitivos de la madurez vivencial del autor, que encuentra en los somaris la forma expresiva de su resonancia poética.²⁴⁸

Dentro del signo de lo conversacional el somari revela una intención dialógica, sólo que la posibilidad de respuesta, la retroalimentación, emana en el plano introspectivo, valga decir reflexivo, cercano a la idea, como respuesta mental-emotiva. Canto y enunciación, palabra y forma, el somari de Pereira ha ganado para la poesía venezolana a partir de 1970 esa *textura* que enriquece el panorama lírico nacional de años anteriores.

De manera general, afirmamos que el somari responde a una idea del poema concebido por su brevedad para estimular el intelecto del otro: lector, escucha, destinatario, receptor, pueblo. Éste justifica el empleo de una técnica formal tradicional de buena parte de la literatura clásica universal: china, japonesa, africana, europea e indígena-americana. De igual modo, se corresponde con la formación intelectual de Gustavo Pereira: surge de una vibración interior del poeta como consecuencia de su intelección con el mundo, por lo que entrevé motivaciones diversas como el humor, lo amoroso, lo sugestivo, lo ontológico y lo filosófico, entre otros, producto de su experiencia del acto creador. También corresponde a una adecuación del poema a la modernidad del arte, por eso ensaya una renovación en la manera de concebir el poema en el contexto de la poesía venezolana del Siglo XX a través del tratamiento que hace del espacio en el poema, también

²⁴⁷ Rafael Núñez Ramos, *op.cit.*, pág.161.

²⁴⁸ Moraima Rojas, "Gustavo Pereira: Los somaris como instrumento poético", *Suplemento Vértice Diario Frontera*, Mérida, 8 de agosto, 1993.

denominado “silencio de la página”, concibiendo el somari como recurso formal –producto, en parte, de su economía verbal— e instrumento ideológico en el conjunto de su creación poética.

2. El somari como instrumento poético

El hombre es una voz que vaga por el tiempo. Deja huellas que se incrustan y germinan en la corteza de otros hombres. Todo acto, por muy solitario, convierte en huella su presencia. Cómo escapar, así, al designio común, inevitable, de pertenecer a una identidad que nos acoge. Quizás la literatura, y dentro de ella la poesía, sirva de instrumento para facilitar los hallazgos de esas identidades.

De su interior relación con la naturaleza y con las demás especies ha quedado testimonio desde siempre. Como intérprete de sus circunstancias y del mundo al que se acerca –por la vivencia o la referencia— el poeta se interroga a sí mismo y acude a los legados ancestrales. Increpa al presente sin desatender al pasado y construye más allá del ego personal los caminos que han de servir para los demás. La poesía, entonces, aunque se consagre en un acto solitario, no tiene otro fin que el de develar al hombre, reflejarlo, hacerlo eterno y descubrirlo. Y el poema como instrumento, conduce a ese fin.

El somari, como se ha dicho antes, corresponde a una adecuación formal del poema experimentado por este autor pero en correspondencia con su credo ideológico, con su aptitud ante la vida. La contemporaneidad, los cambios de mentalidad, los cambios ambientales, toda la dinámica del hombre de nuestros días; sus vejámenes, sueños, ambiciones, búsquedas, escepticismos e incredulidad, se convierten en acto de reflexión localizables e identificables en la poética del somari de Pereira:

CARTEL DE LA ALEGRÍA

La muerte debe ser vencida
La miseria echada
Que haya pájaros en cada pecho.²⁴⁹

Y más allá del ser y sus increpaciones, la metáfora de la vida y la paradoja de la muerte, este poema de cruda ironía:

²⁴⁹ En *TO, TS*, pág. 30.

El tiempo que toma el corazón para representar
en el pecho su llama
El tiempo que adviene tras el primer amanecer
y el que huye en la noche pintarrajeada por los avisos
El que brota del hueso como aspa El tiempo
loco de mi país²⁵⁰

Igual este somari-cartel de un peso ideológico extraordinario en el contexto de nuestra relaciones con el Viejo Mundo:

CARTEL A LA ENTRADA DE OCCIDENTE

*Se reparten purgantes y abluciones*²⁵¹

Y como reescritura, el mismo cartel sólo que el contenido ideológico se apoya en otras significaciones:

CARTEL A LA ENTRADA DE OCCIDENTE

No apto para sensibles²⁵²

El somari ha sido progresivamente en la poética de Pereira una posibilidad de reafirmación de sus convicciones interiores, en la que la madurez vivencial, su claridad de principios y su reafirmación constante de valores éticos supieron ganarse un terreno propio en la poesía contemporánea. Por eso experimenta y juega con el verso, en su dislocación, en su estructura, en su sentido y hasta en la significación revolucionaria de las palabras. El cartel, como posibilidad de atención inmediata, permite, con la misma fuerza del somari, esa penetración del mensaje:

CIENCIA INFUSA

²⁵⁰ *Ibid.*, pág.17

²⁵¹ *Ibid.*, pág.46.

²⁵² En *Libro de los somaris*, Caracas, Ediciones del Consejo Municipal del Distrito Simón Rodríguez del estado Anzoátegui, 1974, pág. 43. Citaremos *LDS*.

Una pulga bien visto es un poco de todo²⁵³

CARTEL DL ESTETA

Hay un poema
que se escribe
con tinta vacía²⁵⁴

El verso es búsqueda del hombre en Pereira. Ya por sus lecturas ya por la intención de universalizar sus sentimientos de solidaridad y justicia, ya por la sensibilidad con que entabla su comunicación con la vida. De sus lecturas formativas, especialmente del poema en escalera que cultivaran Mallarmé, Maiacovski, E.E.Cummings y Carroll,²⁵⁵ entre otros, tenemos estos dos poemas de semejanza estructural:

A WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Un día
sacó
tu gato
la pata
del canasto de ropa

Y puso
en
el
aire
la sigilosa
alondra
de tu poesía.²⁵⁶

SOMARI

Salvo esta
miga
de tu carne viva
que cuelga
de la noche

²⁵³ En *VCM*, pág. 83.

²⁵⁴ *Ibid.*, pág. 88.

²⁵⁵ Cfr. Samuel Feijoo, *Crítica lírica*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984 págs.. 373-392.

²⁵⁶ En *VCM*, pág. 75.

¿qué hay
más cálido
que
tu cuerpo?²⁵⁷

También la escritura, como oficio, como posibilidad de encuentro en la vida con los estratos superiores del hombre —su sensibilidad, su talento, su alma—, se convierte en motivo que nombra y persigue sus fuentes y sus misterios. El poeta se indaga constantemente con la certeza de que el poema le concilia la vigilia y le hace persistir en su encuentro consigo mismo y con los destinos de sus luchas:

SOMARI DE LA RABIA

Toda rabia es salvaje menos la justa rabia
de los salvajes.²⁵⁸

Y construye una *arte poética* que es ironía y dolorosa realidad de la condición de poeta, su desgarramiento, la pasión que se consume en los sacrificios de un designio tan sublime y paradójicamente incierto:

ARTE POÉTICA

Érase una vez
sobre la mesa
una cuchara amarilla y doblada
Un vaso con agua
y un plato pobre
También érase una soper
con una clara sopa de huesos

Y también una mujer sentada
que tomó sopa con la cuchara amarilla y doblada
que bebió agua del vaso
y fue feliz por un momento²⁵⁹

Si bien la década del sesenta indujo un aliento de derrota en la mayoría de los intelectuales de entonces —no olvidemos que otros se asimilaron al sistema para disfrutar las bondades que éste les brindaba—, la nostalgia a menudo les convoca para alentar un ideal que inspiró y se inspiró del fragor renovador de las fuerzas políticas y sociales, para acudir a la conquista de nuevas fuerzas, de nuevos bríos, para hacer valer la dignidad, la soberanía, la autogestión de los pueblos, la participación sin discriminación elitista, el desafío al poder centralizado, la consolidación de

²⁵⁷ *Ibid*, p. 101.

²⁵⁸ En *La fiesta sigue*, Caracas, Colección de Poesía del PEN Club de Venezuela, No.22, 1991, pág. 81. Citaremos *LFS*.

²⁵⁹ En *LFS*, pág. 9.

instituciones fundamentales para la educación, la cultura y el pensamiento, el derecho al libre albedrío.

SOMARI DE LOS AÑOS SESENTA

A Jesús Sanoja Hernández

En 1963

cuando la policía pateaba nuestras canciones

las muchachas asomadas a las ventanas

nos lanzaban besos furtivos

Han pasado los años

Algún día otros poetas harán versos que jamás pisotearán

ni serán olvidados como los nuestros

así como tampoco aquellas muchachas nos olvidaron.²⁶⁰

Ese mismo contexto, en el acto creador se eleva en canto, en voz viva que a veces repasa las huellas en el espacio exacto de las cicatrices:

SOMARI DE TODAS LAS DERROTAS

Cuando se tienen todas las derrotas del mundo

cada mano es

pequeña victoria

Cada dedo temblor

adicional

y un florecerse diario cada uña²⁶¹

Y otro tipo de valor ideológico específico es el que se polariza y complementa con la identidad colectiva y la identidad propia, el que resiste a la enajenación y la transculturación, el que se derrama como el acero caliente sobre los tentáculos de la manipulación y la negación las raíces históricas; la batalla desigual de la palabra –y el poema y el poeta—contra la hegemonía publicitaria comercial, la llamada basuratura de la TV, la generación robotizada, estupidizada, mancillada en las fuentes mismas de sus valores individuales; valor éste que no escapa al verso que testifica los síntomas del tiempo que nos persigue y nos agobia. En este orden de ideas aparecen los siguientes poemas:

TIEMPOS MODERNOS

²⁶⁰ En *VCM*, pág.54, y *PDB*, pág. 97.

²⁶¹ En *LFS*, pág. 17; y *PDB*, pág. 87.

Esto que recorre el mundo es el Pato Donald
de cuya cola
cuelgan los imbéciles.²⁶²

SOMARI POR TV

Encendió la TV
y oyó este poema en la pantalla
“Tras las ventanas polvorientas
tras los anaqueles sin espíritu
tras los escritorios o los archivos
está una mujer a quien amaría
si ella quisiera dejarse amar”²⁶³

El somari constituye un medio de respuesta profundamente íntimo y personal a la percepción del mundo por parte del poeta, como consecuencia de sus introspecciones y manifestación inequívoca de su alta sensibilidad existencial.

3. Sincretismo y mestizaje

La aparición del somari no se debe a un accidente formal-temático, si no a una bien definida formación intelectual y más clara intención de aprovechar las experiencias formativas en el camino definitivo de una prolífica producción lírica que se enfrentó, a partir del setenta, a nuevas adecuaciones en el proceso de su auto-renovación.

Pereira ha emprendido una amplia y cuidadosa revisión de la poesía de todos los tiempos, de todas las épocas y de todas las culturas durante su larga trayectoria de poeta, por más cincuenta años. En una entrevista que le hice en 1993 me refiere que “la humanidad es una sola y no hay pueblos inferiores”.²⁶⁴ No discrimina, por tanto, su cercanía a las expresiones poéticas de esos pueblos, y por eso su singular somari es la suma de su formación de poeta, la clave definitiva para concebir el poema con rasgo distintivo no por la brevedad, repetimos, puesto que hay toda una tradición del poema breve contemporáneo en Venezuela e Hispanoamérica, si no por el basamento moral, ético, indagatorio y sugestivo que confiere al poema reminiscencia milenaria, poesía de todos los tiempos, síntesis de todos los vientos y de todas las direcciones. Por ello se le reconoce como exégesis del haikú y el tanka de la poesía japonesa.

²⁶² En *EDS*, pág. 52

²⁶³ *Ibid.*, pág. 69.

²⁶⁴ José Pérez, “Gustavo Pereira: la poesía es un despertar del hombre”, pág. 30.

Dice Pereira respecto a los antecedentes del somari, no como explicación forzada, si no como voluntad propia de revelar las fuentes de su formación intelectual:

El espíritu lírico japonés es dado, a semejanza del chino, a la brevedad, a la contemplación reveladora del instante. Esta característica es casi su rasgo definitivo en la poesía asiática, tan distante de los efluvios barrocos de Occidente. La concisión de la poesía clásica china y de la poesía japonesa parecen derivarse, en suma, no sólo de las peculiaridades de la lengua si no de una suerte de voluntad estética por despojar a la sensibilidad de todo efecto melodramático.²⁶⁵

Pereira al buscar ampliar su visión de la poesía universal se interna en las manifestaciones líricas de los pueblos asiáticos y da con Omar Khayyam o Jayyam, de quien lee sus Rubaiyat:

plural de rubai, que significa cuarteto. Esta forma poética consta de cuatro versos de igual metro, todos, excepto el tercero, rimados. La omisión de la rima en el tercer verso da a la del cuarto un énfasis inusitado y, por ello, doblemente eficaz.²⁶⁶

Indudablemente asimila este efecto, y lo ejercita en los somaris. Si bien obvia lo relativo a la rima, el efecto sorpresivo, certero, del poema, exalta la brevedad del mismo. Por otra parte, Pereira dedica a Omar Jayyam, el siguiente texto:

EPÍSTOLA APÓCRIFA DE OMAR JAYYAM AL IMÁN DE NISHAPUR

Los poetas no somos inmutables Amamos
la impura carne
y su licor eterno

No erigimos mezquitas ni verdades

Nada estatuímos
pero morir nos tiene sin cuidado

A nadie despreciamos
excepto a los indignos
(llamados mamacallos)

Por lo demás somos más bien heréticos
y esta sola virtud nos justifica.²⁶⁷

Al opinar acerca de los proverbios y máximas expresa de éstos su gran conquista para manifestar el conocimiento que el hombre tenía del mundo, de las cosas y de sí mismo. “Todos los pueblos de la antigüedad los usaron”, acota y explicita aún más estas formas expresivas:

Reside en el proverbio dos de las condiciones que se exigen al poema, según la conocida definición de Basil Bunting que menciona Ezra Pound: la condensación y la contundencia, es decir, el lenguaje cargado de sentido, o mejor, la menor unidad de lenguaje cargada de sentido.²⁶⁸

²⁶⁵ En *EPOa*, pág. 135.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ En *ODP*, pág. 118.

²⁶⁸ En *EPOa*, pág. 109.

También se adentra Pereira en las indagaciones de la literatura aborígen del continente americano, que sin duda dio muestra de los avances de su sociedad, de la altura lograda por sus espíritus creadores, los dones de su inteligencia, sus tradiciones, mitos, testimonios de fe, así como la medicina y la astrología.

La poesía aborígen americana es comúnmente anónima, como casi todo el arte que hoy conocemos de estos pueblos: sabia demostración de colectivismo, normal a las civilizaciones de la antigüedad pero extraña al habitante de nuestro tiempo. Y por eso poquísimos poemas en lengua náhual, que fue lengua mayoritaria de los pueblos mexicanos, asumieron autoría, aunque cabe suponer que ello fue consecuencia del grado de desarrollo de su sociedad.²⁶⁹

El somari de Gustavo Pereira ha crecido sostenidamente entre 1970 y 2010. Su antología *PDB*, realizada por el autor, contiene al menos cien somaris, y en toda su producción alcanza cerca de cuatrocientos de estos poemas breves. Ninguna otra forma poética similar en Venezuela tiene estas dimensiones.

En *VCM* Pereira dedica un somari al gran poeta japonés Bashō, maestro por excelencia del haikú y explorador exquisito de cuantas formas sensoriales son atribuibles a esta forma expresiva. De Bashō es este haikú:

<i>shizukasa ya</i>	Tanta calma...
<i>iwa ni shimiiru</i>	el chirrido de las cigarras
<i>semi no koe</i>	penetra en las rocas.

De Gustavo Pereira es el siguiente somari:

VARIANTE DE BASHŌ
Canta la cigarra
*Estalla el día*²⁷⁰

Pereira aporta otras tres traducciones castellanas de ese mismo haikú de Bashō:

Qué silencio...
El canto de la cigarra
taladra la roca.
(versión de Manuel Maples Arce)

Inmensa calma.
Sólo penetra las rocas
el grito de las cigarras.
(versión de Jorge Carrera Andrade)

Tregua de vidrio:
el son de la cigarra
taladra las rocas.

²⁶⁹ *Ibid.*, pág. 91.

²⁷⁰ En *VCM*, pág. 57. Ya antes, en 1979, Pereira había publicado un “Somari con variantes” novedoso por su estructura y su significación en *Segundo libro de los somaris*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979, pág. 62. Citaremos *SLDS*.

(versión de Octavio Paz)²⁷¹

Shizukasa	Tanta calma...
iwa ni shimiiru	El chirrido de las cigarras
semi no Koe.	penetra en las rocas.

(traducción de José Z. Tallet)²⁷²

Como los pueblos indígenas, los de Japón y de China tuvieron en la poesía lo que Pereira ha dado en llamar su “liberación legítima del espíritu”.²⁷³ Al respecto, revisamos las características del haikú, expuestas por Donald Keene, estudioso inglés de la poesía japonesa:

En esta lengua todas las sílabas terminan en una sola vocal y no hay grupos consonantes. Así pues, el verso japonés vino a basarse en la cuenta de las sílabas, y los diferentes tipos de poesía se distinguen usualmente por el número de sílabas que contienen. Así el *tanka* es una estrofa de 31 sílabas distribuidas en versos de 5,7,5,7 y 7. El *haikú*, descubrimiento más reciente, contiene 17 sílabas repartidas en tres versos de 5, 7 y 5. Dentro de esas dos formas, o de variantes en ellas basadas, hemos de encontrar casi todo lo que los japoneses consideran como poesía.²⁷⁴

También Pereira refiere los orígenes del haikú y del *tanka* japonés en su libro *EPO*:

Hasta el siglo XIV de nuestra era no apareció el hai-kú, primero como juego artístico, luego independizado como forma literaria, especie de sugerencia condensada sobre la fugacidad del existir.²⁷⁵

Esa brevedad y esas características métricas tienen su aval en la prevalencia de la sencillez en el espíritu chino y el sentido que de lo colectivo tuvo su poesía.

El que los asuntos favoritos de los poetas japoneses sean de índole sencilla fue consecuencia, quizá, de la sencillez de la versificación, o quizá la sencillez de las ideas haya sido lo que contribuyó a dictar la forma (...) En la mayoría de los casos, sin embargo, la forma y el contenido de la poesía japonesa tradicional parecen concordar perfectamente entre sí y corresponder al gusto japonés que se revela en las demás formas artísticas.²⁷⁶

Donald Keene atribuye esto a la falta de poesía narrativa en Japón. Pero existe otro rasgo: “la escasez de poemas de carácter intelectual o no emocional”.²⁷⁷ De igual manera, resultan escasos los poemas japoneses de tipo político.²⁷⁸ Ni siquiera las hazañas bélicas tentaron a la poesía clásica

²⁷¹ En *EPOa*, pág. 140.

²⁷² En Samuel Feijoo, *op.cit.*, p. 177.

²⁷³ Gustavo Pereira, “Ser poeta hoy”, pág. 3. Por otro lado, Donald Keene refiere lo siguiente: “La poesía en Japón es propiedad de todas las clases sociales, y aún hoy casi todos los japoneses son capaces de escribir sin dificultad un poema, aunque, por supuesto, no tenga éste ningún mérito literario”; en: *La literatura japonesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pág.39.

²⁷⁴ *Ibid.*, pág. 40.

²⁷⁵ En *EPOa*, pág. 137.

²⁷⁶ Donald Keene, *op.cit.*, pág. 42.

²⁷⁷ *Ibid.*, pág. 40.

²⁷⁸ “Pocos son los poemas escritos con indignación vehemente, como algunos de la mejor poesía china, pocos los de exaltación religiosa, pocos los que pasan de rozar ligeramente la metafísica o la ética”, *Ibid.*, pág. 41.

japonesa hacia sus arrebatos de glorificación y magnificencia: “En sitio alguno de la gran poesía japonesa la guerra alcanza jerarquía estética”.²⁷⁹

Si bien el haikú tiene en su poder de sugestión y en su brevedad la contundencia de su forma, éste y el tanka no son las únicas formas posibles de poesía tradicional japonesa ni china. Donald Keene refiere igualmente la existencia del renga y el lien-chü. De estas formas, el renga consiste en una estrofa encadenada²⁸⁰. El siguiente es un renga de Minamoto No Toshiyori:

<i>furusato wa</i>	Mi viejo hogar
<i>chiru momijiba ni</i>	bajo dispersas hojas escarlatas
<i>uzumorete</i>	está enterrado ahora.
<i>noki no shinobu ni</i>	A través del helecho del alero
<i>akikaze zo fuku</i>	sopla el viento de otoño. ²⁸¹

Keene menciona al menos dos obras clásicas de la poesía japonesa que recogen los renga: la *Relación de cuestiones antiguas (Kojiki)* del año 712 (“el libro japonés más antiguo que se conserva”) y la *Nueva colección de poesía antigua y moderna (Shin Kokinshü)* de 1205. Sobre los renga, señala:

La estrofa encadenada de carácter sencillo llegó a ser en los siglos XI y XII un pasatiempo favorito de la corte. Una persona componía los tres versos iniciales y los hacía que fuesen tan difíciles de “rematar” como le era posible, y una segunda persona tenía que demostrar su virtuosismo proporcionando, a pesar de las dificultades, los dos versos finales.(...) la estrofa encadenada llegó a ser esencialmente una cuestión de cooperación y como tal gozó de favor entre los soldados, los sacerdotes y los ciudadanos ordinarios tanto como entre los cortesanos, los cuales encontraban que eran veladas muy agradables las dedicadas a componer estrofas encadenadas²⁸²

Los versos de estas estrofas encadenadas o rengas eran de 5, 7 y 5 sílabas en los tres primeros versos; y de 7 y 7 en los dos versos restantes. Por su parte, si bien el lien-chü también representa una suerte de estrofa encadenada en la poesía china, Donald Keene descarta que sea una derivación del renga japonés, y no pasa de apreciar la simple analogía. Ya hacia los siglos XVI y XVIII aparece la estrofa encadenada libre o haikai.²⁸³

En contraste con la estrofa encadenada tradicional, que había estado llena de flores de cerezo, sauces y pálida luz lunar, la estrofa encadenada “libre” se gozó en mencionar cosas tan humildes como los hierbajos, las narices que moquean y hasta los cagajones (...) Hablando estrictamente, haikai era el nombre genérico dado al tipo irregular de poesía que representan Bashô y su escuela; hokku era el nombre de la estrofa inicial de una serie de estrofas

²⁷⁹En *EPOa*, pág. 136.

²⁸⁰ “en un tanka compuesto entre dos personas, es decir que una describe los tres primeros versos y la otra los dos últimos, con lo cual queda hecho un poema normal”, Donald Keene, *op.cit.*, p. 46.

²⁸¹ *Ibid.*, pág. 47.

²⁸² *Ibid.*, pág. 47-48. Pereira refiere igualmente los 4.496 poemas líricos recogidos en los veinte tomos del *Man-yo-shu*, “La más famosa recopilación poética de la antigüedad nipona”. En *EPOa*, pág. 135-136.

²⁸³ Donald Keene, *op.cit.*, pág. 53.

encadenadas, y haiku (un término más moderno), el nombre que se le dio a la estrofa independiente perteneciente a la escuela haikai. Sin embargo, las tres palabras se confunden a menudo.²⁸⁴

Y añade:

La estrofa encadenada es un medio singular de expresión de las imágenes sucesivas evocadas en la mente de varios poetas, una corriente múltiple de conciencia poética, podríamos decir, que produce un efecto semejante a la música.²⁸⁵

Sin embargo, dado que se convirtió en juego de salón, “por cuanto se perdió el arte de ajustar debidamente las estrofas”²⁸⁶, la estrofa encadenada resultó abandonada por los grandes poetas y dio paso al haikú que todos conocemos hoy día, “favorita entre los japoneses”. Keene refiere que en Occidente el haikú resultó muy imitado por la escuela imaginista, “fascinados por las estrofas en miniatura japonesas, con sus penetrantes imágenes evocadoras, aunque ese mismo haikú tenía reglas más profundas que las ya señaladas referidas a la métrica.”²⁸⁷

La siguiente descripción aclara más aún lo relativo al haikú:

El haikú a pesar de su extremada brevedad, debe contener dos elementos, separados comúnmente por un corte marcado por lo que los japoneses denominan una “palabra cortante” (kireji). Uno de esos elementos pueden ser las circunstancias generales —el final del otoño, la quietud de los jardines de los templos, el mar que se oscurece— y el otro, la percepción momentánea. La naturaleza de los elementos varía, pero siempre tendrá que haber esos dos polos eléctricos entre los que salte la chispa, si es que el haikú ha de producir su debido efecto; de otro modo, no pasará de ser una concisa relación.²⁸⁸

Por su parte, Faisal Zeidan, refiere así la simbología del haikú:

Las figuras expresivas son, por lo general, tomadas del entorno natural del Japón: la flor del cerezo (sakura), la tempestad (arashi), el frío viento de Otoño (aki no kase), símbolos de múltiple significación para el alma nipona. El ingenio del hacedor de Jaikus consiste en lograr expresar, con esos símbolos y en ese limitadísimo espacio métrico, el sentimiento de la infinitud, de la precariedad esencial, de lo efímero, bello y fugas del aquí y el ahora.²⁸⁹

Pereira, obviamente, ha sido un buen lector de los haikús y de Bashō (1644-1694), quien además tuvo una legión de discípulos: Kikaku, Kakei, Ichei, Sensui, Tokoku, Yasui. Otro poeta, Sōgi (1421-1502) cultivó acertadamente el haikú, y tuvo sus discípulos en Shōhaku y Sōchō, pero

²⁸⁴ *Ibid.*, pág. 54.

²⁸⁵ *Ibid.*, pág.62-63. Además añade: “El que carezca de la estructura formal de otras especies más convencionales de poesía fue una ayuda para los japoneses, cuyo fuerte en la poesía o en la prosa no ha sido nunca la construcción; además la estrofa encadenada les permitió llevar su lirismo más allá de los límites estrechos de un *tanka* o un *haiku*, sin peligro de caer en lo amorfo”.

²⁸⁶ *Ibid.*, pág. 63.

²⁸⁷ Maiakovski, por ejemplo, aunque reconocía la imagen como *uno de los mejores medios de expresión*, reaccionaba así contra los imaginistas: “La imagen es uno de los más antiguos medios de expresión de la poesía que ha creado en nuestro país, por ejemplo, la corriente así llamada del “imaginismo”, transformándola en el objetivo principal del verso, limitando la esencia del mismo a la elaboración unilateral y casi exclusiva de la imagen, es decir, de uno de los aspectos técnicos de la poesía”. En Samuel Feijoo, *op.cit.*, pág. 67.

²⁸⁸ Donald Keene, *op.cit.*, pág. 57.

²⁸⁹ Faisal Zeidan, “El jaiku: poesía del aquí y del ahora”. *Actual*, n.29, Mérida, 264, mayo-agosto 1994, pág. 264.

igualmente podemos nombrar al poeta Issa (1763-1828), Onitsura (1661-1738), a la princesa Nukada (siglo VII, según Pereira), al emperador Gotoba (1180-1239) y a soldados y campesinos, entre sus cultores.

En *ODP* Pereira publica el siguiente haikú:

HAIKÚ SIN PRECEPTIVA

Salí a ver las estrellas y hallé dos solitarios entretenidos en lanzar piedras al mar
No podía ver sus rostros en medio de las sombras ni las piedras sobre el agua tranquila
Sólo breves chasquidos llenando la noche.²⁹⁰

A continuación algunas versiones de haikús ofrecidas por Zeidan, en forma bilingüe.

Chiru hana o	Va hostigando
oikakete yuku	pétalos de cerezo
arashi kana	la tempestad

Autor: Teika

Koi koi to	¡Ven, Ven –le dije,
iedo, hotaru ga	pero aquella luciérnaga
tonde yuku.	se fue volando

Autor: Onitsura

Furu-ike	Un viejo estanque
kawazu tobikomu	se zambulle una rana
mizu no oto.	y hace el agua chas!

Autor: Bashó

Aki no kase	Viento de otoño
kijiki wa ware o	un mendigo me mira
mi-kuraburu	compasivo.

Autor: Issa

Yo no naka wa	Estoy aquí
jigoku no ue no	encima del infierno
ana-mi kana	viendo las flores.

Autor: Issa²⁹¹

Entre otros poetas clásicos japoneses y chinos están la poetisa Minamoto Sanetomo, Chang-Wong-Kien, Tu Fu, Chan Chao o Chao Yang; los coreanos, Choi Chung, I Chung-Kwi (siglo XVI) y I Yul Kok (1536-1584), considerados por Feijoo receptores de la poesía china y transmisores de

²⁹⁰ Gustavo Pereira, *ODP*, pág. 43 y en *PDB*, pág. 193. Inicialmente este breve poema se titulaba “Haikú”.

²⁹¹ Faisal Zeidan, *art.cit.*, págs.264-266.

ésta a los japoneses,²⁹² o los persas Omar Khayan o Jayyam, Abu-Yschaacq (siglo X), Abu-Said, Hafiz y Xems-ed-din-Mohamed (1398), célebre autor de las casidas y de esta “ética esperanzada”: “Las estrellas escriben con letras de fuego sobre el cielo: <<Nada durará siempre, excepto el acto del justo>>”.²⁹³

El poeta chino, “es naturaleza él mismo”²⁹⁴. Su temática se suma al gozo de los astros, a las estaciones del año, a montañas y valles, aguas y cielos; al rayo de la tempestad, al agitado corazón de los amantes, a la cosecha de los labradores, a la furia de los ciclones, al silencio de su Natura: el canto y las melodías de insectos, aves y ranas, el vaivén del viento y la danza de las mariposas.

Por otra parte, lo árabes no escapan a la *fascinación* producida en el Oriente por tan exquisitas *imágenes*, puesto que “como la fascinación se ejercía en todo el pueblo, todo el pueblo entendía y gozaba de sus poetas”,²⁹⁵ por lo que fueron famosos poetas árabes Sauf al Taliq (963-1009), Minoutchehr y su célebre *Diván*, Ibn Zarah (siglo XIV), Abu Said de Moliné (986-1049) e Ibn Hazan, entre otros. Pero han sido las traducciones del haikús a la lengua castellana lo que ha generado toda suerte de influencias, ampliando así la persistencia de su forma y enriqueciendo la cultura general de los pueblos y sus gentes, más allá de todos los tiempos.

Samuel Feijoo señala que su presencia se puede buscar en la poesía andaluza española (especialmente en Ben Raia y Ben Jaruf), en las folklóricas seguidillas y villancicos del siglo XV, sobre el Siglo de Oro español, sobre las casidas arábico-andalucí, sobre Gustavo Adolfo Bécquer y sus coplas; sobre la canción popular y picaresca medioeval –baste ver el *Cancionero popular*, el *Romancero* (anónimo), el *Cancionero de Upsala*, el *Cancionero medioeval* y los *Villancicos y canciones* (recogidos por Juan Vásquez), el *Romancero General*, (de 1600)—, y autores como Sebastián de Horozco (siglo XVI), Juan de Enzina, el Arcipreste de Hita, el Marqués de Santillana, a Jorge Manrique y los estribillos del teatro de Lope de Vega;²⁹⁶ pero en igual medida, sobre los grandes poetas españoles del Siglo XX, los andaluces Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Juan Rejano, Federico García Lorca y Rafael Alberti y sobre todo el ultraísmo español de los años veinte (en Guillermo de Torre, quien escribió haikús, en J. Rivas Panedas, en José Ciria y Escalante, en Gererado Diego); y por esta vía, su presencia en el chileno Vicente Huidobro, el cubano Nicolás

²⁹² Samuel Feijoo, *op.cit.*, pág. 145.

²⁹³ *Ibid.*, pág. 149.

²⁹⁴ Samuel Feijoo, *op.cit.*, pág.141.

²⁹⁵ *Ibid.*,pág. 151

²⁹⁶ *Ibid.*, págs. 5-20.

Guillén, los mexicanos José Juan Tablada,²⁹⁷ el argentino Leopoldo Lugones,²⁹⁸ Carlos Gutiérrez Cruz y Monteverde García, el salvadoreño Alfredo Espino, el guatemalteco Flavio Herrera, el ecuatoriano Jorge Cabrera Andrade y los cubanos Alfonso Hernández Catá, Eduardo Bonet Castellón, Francisco Echazábal (Frankenstein), Julio Jiménez, Florentino Morales, Luis Suardíaz,²⁹⁹ José Z. Tallet y Samuel Feijoo.

Con gran criterio de síntesis, Feijoo cita del guatemalteco Flavio Herrera esta visión en perspectiva del *hai-kai*, como se conoció durante mucho tiempo el *haikú*:

El alma latina es propicia al gesto ampuloso y al trapillo retórico; pero, dentro de esa perniciosa frondosidad, de tarde en tarde ha llegado, como sopro saludable, la influencia de otras literaturas cuyo ejercicio es provechoso, no para hacer de formas exóticas un calco más o menos servil y, singularizando, del *hai-kai*, por ejemplo; no para hacer *hai-kais* a la manera japonesa porque aquella es poesía japonesa, sino para adquirir el hábito de la sobriedad en la forma y la expresión; sin el perifollo retórico de que está hinchada la poesía tradicional y frente a la cual el *hai-kai* significa una gallarda reacción con sus virtudes de síntesis, matiz y sugerencia.³⁰⁰

Esta misma preocupación se dio también en lenguas como la francesa, y el poeta Paul Valéry vio en el *haikú* “un pensamiento reducido a tan grandiosa simplicidad”, que además “puede confundirse con un temblor, un murmullo o el paso de un aroma en el aire”.³⁰¹

Y bien que la poesía china y japonesa da cuenta de sensaciones, emociones y sugestivas imágenes, también conduce a lo ético, en provecho del pensamiento universal de los hombres. Por eso Pereira ofrenda, en 1979, con este poema a uno de sus cronistas —no muy distantes de la poesía—:

LAS CRÓNICAS DE LE YI WANG

Las crónicas de Le Yi Wang encierran consejos
para quienes vean en ellas sus propias debilidades
pero para los otros sólo contienen porquería.³⁰²

Por su parte Samuel Feijoo cree identificar la presencia del *haikú* en la poesía indígena mesoamericana, y pone como ejemplo la siguiente traducción del quechua de uno de los cantares de los indios peruanos:

²⁹⁷ “Fue Tablada el introductor mayor del *haikú* en la literatura americana. En su visita al Japón (1900) lo hechizaría el diminuto estilo de brevedad profunda, de gravedad leve. A lo mejor le ganaron los posibles servicios buenos que la nipona estrofilla prestaría a la caudalosa lengua americana”, *Ibid.*, pág. 198. Valga este *haikú* de Tablada. “Devuelve a la desnuda rama,/ nocturna mariposa,/ las hojas secas de sus alas”, *Ibid.*, pág. 199.

²⁹⁸ Lugones le incorporó la rima, con gran acierto: “Y la mariposa sentimental/ que de flor en flor lleva su tarjeta postal”, o este otro: “Y el jamelgo que resigna, mohíno/ su fealdad huesuda de santo bizantino”, *Ibid.*, pág. 214.

²⁹⁹ De quien es este *haikú*: “Las garrapatas /móviles/ bancos de sangre”, *Ibid.*, pág. 227.

³⁰⁰ *Ibid.*, págs. 208-209.

³⁰¹ Citado por Feijoo, *Ibid.*, pág. 161.

³⁰² En *SLDS*, pág. 27.

Sobre terso lago
vi una gaviota.
“Memoria –le dije—
de grato recuerdo”³⁰³

Y añade algunas adivinanzas de esta misma cultura, a las que él denomina “genuinos haikús folklóricos latinoamericanos”:

Una viborilla tiesa
que silba cuando la besas
(La flauta)

Una varilla de oro
que brama como un toro
(El trueno)
Un mosquito posadito,
sobre un poste delgadito
(La i, con su punto encima)³⁰⁴

Y fueron estas mismas búsquedas del pensamiento y la dignidad del hombre de todos los tiempos y de todas las culturas las que llevaron a Pereira a toda suerte de fuentes poéticas, como la proveniente de la cultura amerindia, a la cual consagra una sólida y relevante investigación. Por esta vía estudia los areítos o maremares –danzas representadas con recitales— de varias comunidades indígenas venezolanas, principalmente las aún existentes como los kariñas, piapocos, piaroas, waraos, jivis, guajiros, yanomamis, yecuanas, yaruros y pemones, tamanacos y cumanagotos, entre otros, así como los bari de la sierra colombo-venezolana y los guaraní del Paraguay, entre otros; los códices mayas (*Códice de París, Códice de Dresde*),³⁰⁵ el *Libro del Chilam Balam de Chumayel*, el *Popul Vub* o *Libro de los Consejos* del pueblo quiché, en las regiones altas de Guatemala, que contiene poesía salmodiada, narraciones teogónicas y cosmogónicas; las representaciones teatrales y musicales ejecutadas en Yucatán, “acompañadas de danzarinas y orquestas”:

Una danza, el *Pol hoh*, impetuosa y vivaz, se tenía por baile de los novios y los amantes; otro tipo, el *Zayi* o *Tapir*, melancólica y grave, era ejecutada por los viejos, con acompañamiento de orquesta y recitaciones. En realidad, teatro, danza y canto formaban parte sensible de la vida comunal y se sabe que existían en el viejo Yucatán casas o centros de formación de artistas llamados *Popolna*, dirigidos por un personaje denominado *Holpop*, especie de director o maestro de danza y canto...³⁰⁶

³⁰³ Samuel Feijoo, *op.cit.*, pág. 217.

³⁰⁴ *Ibid.*, pág. 217.

³⁰⁵ Aparte de éstos, refiere Pereira que al menos otros cuarenta códices mesoamericanos se encuentran en diversos lugares del mundo: “El destino de los tres códices mayas salvados de las llamas fue curioso y no por casualidad éstos se hallan en ciudades europeas. Cuarenta *códices* mesoamericanos, por lo demás, se encuentran en el extranjero: 15 en París, 4 en Madrid, 6 en Oxford, 4 en el Vaticano, 2 en Florencia y el resto en Liverpool, Dresde, Bologna, Nueva York, Berlín, Nueva Orleans y Basilea”. En *HDPb*, pág. 220-221. .

³⁰⁶ *Ibid.* pág.225.

También hace referencia Pereira en su estudio a los instrumentos de la música incaica: las flautas (*xul*), ocasinas o silbatos (*xexob*), sonajas o maracas (*soot*) y la marimba; y la presencia de una obra de teatro como el *Rabinal Achí*.³⁰⁷

En cuanto a la cultura indígena venezolana, se suma al grupo de investigadores que se han ocupado de esta materia. Así, por ejemplo, en su poesía menciona algunas de las palabras-metáforas pemones, como se evidencia en el siguiente texto:

SOBRE SALVAJES

Los pemones de la Gran Sabana llaman al rocío Chiriké Yetakú, que significa Saliva de las Estrellas; a las lágrimas Enú Parupué, que quiere decir Guarapo de los Ojos, y al corazón Yewám Enapué: Semilla del Vientre. Los waraos del delta del Orinoco dicen Mejokoji (El Sol del Pecho) para nombrar al alma. Para decir amigo dicen Ma Jokaraisa: Mi Otro Corazón. Y Para decir olvidar dicen Emonikitane, que quiere decir perdonar.

Los muy tontos no saben lo que dicen
Para decir tierra dicen madre
Para decir madre dicen ternura
Para decir ternura dicen entrega

Tienen tal confusión de sentimientos
que con toda razón
las buenas gentes que somos
les llamamos salvajes.³⁰⁸

Pereira se refiere igualmente a los *tarén*, especie de invocaciones, con cierto sentido utilitario, aunque él mismo niega que exista un concepto exacto para traducir los *tarén*. Este género literario pemón fue estudiado con interés por Fray Cesáreo de Armellada, determinando su riqueza metafórica, prácticamente transcrita del habla cotidiana:

lleno de juegos de palabras, homófonas o casi homófonas, de atenuaciones, de eufemismos y de todos los artificios lingüísticos que configuran la Retórica.³⁰⁹

³⁰⁷ Traducido al francés en 1862 por el abate Brasseur y después por Georges Raynaud, y que constituye “una obra de teatro del pueblo maya-quiché; única pieza amerindia prehispánica en la que no se observa ”la más mínima traza de una palabra, de una idea, de un hecho, de origen europeo”, *Ibid*, pág. 226.

³⁰⁸ En *EDS*, pág. 23. Por su parte Fray Cesáreo de Armellada aporta estas metáforas pemones: “Traer al ojo” (recordar), “irse del ojo” (olvidar), “proa de las canoas” (la nariz), “los ojos del vestido” (los botones), “una garrapata” (la piedra engastada) , “testuz del mar” (la playa), “hombro de la tierra” (la loma), etc. En su libro *Literaturas indígenas venezolanas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981, pág.53.

³⁰⁹ Citado por Pereira en *HDPb*. pág. 131. Fray Cesáreo de Armellada señala para 1974 un total de aproximado de 125.236 hablantes de lenguas indígenas venezolanos distribuidos en 34 comunidades pertenecientes mayormente a las familias lingüísticas karibe, arawak y chibcha, y otras no clasificadas entonces, ubicadas en los estados Anzoátegui, Bolívar, Sucre, Monagas, Apure, Zulia, Barinas, Territorio Delta Amacuro, Territorio Amazonas y Guayana Esequiba. En *op.cit*, pág.25. Sin embargo, el censo indígena realizado por el gobierno nacional del Presidente Hugo Chávez Frías en 2002, refleja una cifra de 511.408 venezolanos indígenas pertenecientes a 33 etnias o “grupos indígenas”. En *Suplemento Victoria*, Caracas, abril 2004, pág.3.

Por otra parte, menciona el *Jayéechi* de la etnia guajira, “un tipo de canto destinado a narrar los acontecimientos pasados de gran trascendencia” como parte del “rico legado de su literatura oral”.³¹⁰ Sin embargo, la persistencia de estas formas de literatura indígena resulta comprometida por las grandes transformaciones ambientales a que se ven sometidas sus culturas. Precisamente en los testimonios de un investigador y escritor guajiro llamado Ramón Paz Ipuana basa Pereira el siguiente comentario sobre dicha realidad:

Es cierto que cuatro siglos de aculturación y desvalorización de sus tradiciones han introducido cambios significativos en concepciones y creencias, acaso no absolutamente fieles a las ancestrales (cuestión por demás lógica, si no fuese producto de la asimilación forzada). La progresiva sustitución o abandono del idioma nativo por el oficial, la influencia de las modas y costumbres occidentales en desmedro de los usos tradicionales, la sustitución de las faenas agrícolas y pastorales por actividades comerciales, el abandono de la tierra por falta de oportunidades y recursos, la masiva afluencia india hacia los centros urbanos en busca de la subsistencia (lo que conlleva la formación de grandes masas marginales guajiras en los cinturones de miseria metropolitanos) y el progresivo envilecimiento de la antigua dignidad ante las prácticas de la sociedad opresora (de engañosa y ostentosa opulencia usufructuada sólo por una minoría, pero capaz de enceguecer o hipnotizar a las masas desposeídas), han incidido negativamente en el sistema de valores del indio wayúu y han trastocado, finalmente, su concepción del mundo sin que, por otra parte, llegue a compenetrarse del todo con los de la nueva sociedad.³¹¹

Y bien que los cantos indígenas expresen y recojan aclamaciones, juegos, actos de fe, ceremonias paganas, invocaciones, llamadas sobrenaturales, testimonios, elegías, alabanzas, mitos o leyendas, en su sentido más real eran estos cantos sus monumentos culturales vivos, lo que se traducía en una práctica efectiva y perviviente que se acendrabá en su inestimable valor colectivo; razón por la cual se valían de las representaciones teatrales y las escenificaciones, de la música y la danza, del canto y las coplas, y de no pocos rudimentarios instrumentos para producir sonido.

Las naciones ágrafas del Caribe habían concebido este arte de tradición oral como preservación de la memoria y los sueños colectivos. Mitos, cosmogonías, teogonías, leyendas y episodios históricos, cantos rituales y ceremoniales, canciones líricas y profanas eran transmitidos así de los mayores a los niños generación tras generación o emergían recreados por el poder de la fabulación y los sentimientos.³¹²

El verdadero significado de muchos de estos ritos y cantos era del dominio absoluto de los sabios y maestros –auténticos *shamanes*—, como parte de los recursos de su sabiduría, por lo que Pereira establece la trascendencia de los mismos y su permanencia hasta nuestros días mediante dos realidades propias del arte popular actual: su *sincretismo religioso* y el hecho de ser un *arte imbricado en tradiciones multiculturales*.³¹³

³¹⁰ En *HDPb*, pág. 143.

³¹¹ *Ibid.*, págs.143-144.

³¹² En *CI*, pág.35.36

³¹³ *Ibid.*, pág. 37

Como estudioso de los *eremuks* o cantares de la cultura pemón, localizada en la Gran Sabana de la Guayana venezolana, Pereira muestra, en versión bilingüe, algunos de estos cantos en su libro *CI*, muy ricos en cuanto a su sonoridad y el uso de anáforas o repeticiones:

TORONKÁN DAÍ

Toronkán daí
Chintö tesán
Etek n-epuná-san

Sané

Sané
U-n-apömasán yamó

Sörö-warö

Kapüí viyú yaí to etöpö
Sörö daú.

KORÉ-KAÍ

Koré-kaí
Ad-apurö daí tanno pe
Koré-kaí
e-kaicharenkón iná man
Koré-kaí
E'pötö pok iná man

¿Ö-ünnüsé pokoí-pe au chi?

MURUMURUTÁ YENÚ-KAN

Murumurutá yenú-kan
ö-pök iná ichí.

TORONKÁN DAÍ

En tiempos de vientos fuertes
Los que están allá
Los enseñados por la piedra

Ciertamente

A la verdad
Ésos son llamados por mí

Ahora

Se fueron con la luz de la luna
En este día.³¹⁴

KORÉ-KAÍ

De verdad
te amo mucho
De verdad
somos iguales uno al otro
De verdad
nos queremos

¿Por qué estás triste?³¹⁵

MURUMURUTÁ YENÚ-KAN

Como ojos de turpial
Estamos uno contra otro.³¹⁶

Otras formas poéticas indígenas han sido recogidas por otros estudiosos, como los cantos a base de versos breves de los cumanagotos, denominados *empoicam* y los *aremi* o invocaciones

³¹⁴ *Ibid.*, págs.74-75

³¹⁵ *Ibid.*, págs.94-95

³¹⁶ *Ibid.*, págs. 76-77

líricas de tipo mágico-religioso realizados en la Mesa de Guanipa del estado Anzoátegui por los indios kari'ña. Por lo demás, Pereira reconoce en Pedro Mártir de Anglería, en su obra *Décadas del Nuevo Mundo (De Orbe Novo Decades...)*, publicado inicialmente en 1516, “las primeras noticias escritas sobre los cantares de indios venezolanos”, aunque estas referencias se daban sólo a través de las cartas, bitácoras, relaciones y demás documentos a los que se tenía acceso en la época, según fueran las relaciones de los cronistas con la Corona.

Tanto en *CI* como en la voluminosa obra *HDP* Pereira revisa y analiza abundante literatura indígena o sobre el tema indígena, de frailes y cronistas, como *Historia de las Indias de Nueva España* de Fray Diego Durán, la *Relación acerca de las antigüedades de indios* de Fray Ramón Pané, las *Noticias Historiales de Venezuela* (1627) de Fray Pedro Simón, la *Historia de la Nueva Andalucía* de Fray Antonio de Caulín, la *Historia general y natural de las Indias* (1535) de Gonzalo Fernández de Oviedo, la *Historia general de las Indias* (Siglo XVI) de Francisco López de Gómara, el *Ensayo de historia americana* (Siglo XVIII) de Felipe Salvador Gilij, la *Conversión de Píritu* (1690) del padre Matías Ruíz Blanco, y obras de autores contemporáneos como las *Letras precolombinas* de Georges Baudot y de algunos textos de poesía indígena compilados por Jorge Zalamea y Ernesto Cardenal, entre otros.³¹⁷

De todas esas fuentes emerge este canto:

TEOTIHUACÁN

A José Balza

Yo te soñaba como trono

no de poder³¹⁸

sino de poesía

De pronto

Tu flauta me arrastró hasta el risco de la garganta que habíamos olvidado

Y fuiste fosforecer en la zozobra nube de orquídeas en el desierto

bajo la noche³¹⁹

Busqué entre las piedras el pedazo de víscera que me ató

³¹⁷ De manera especial estudia Pereira los aportes de Marc de Civrieux, también los de Basilio M. De Barral, *Guaraoguarata (Lo que cuentan los indios waraúños)*, Esteban Emilio Mosonyi, Johann Wilber y Ramón Paz Ipuana.

³¹⁸ Inicialmente este poema apareció en *LFS*, pág. 43, pero en *PDB* Pereira modifica su estructura y muchos versos del poema, que señalaremos por esta última edición. Este verso decía: “Pero no de poder”.

³¹⁹ Este verso aparecía inicialmente quebrado: “Y fuiste fosforecer en la zozobra nube/ de orquídeas en el desierto/bajo la noche.

para siempre a tus muertos
Pregunté al hacedor de tus golpes de hueso ¿Cómo se nombró tu
intemperie? ¿Quién alumbrará? ¿Quién hará amanecer?³²⁰
¿Tecuciztécatl?
¿Nanahuatzin?

Piedra del sacrificio navaja de obsidiana ¿Quién hizo
que olvidaras el agua de los palacios el sabor de la lluvia en
la frente las cosas del alma?³²¹
¿Quién hizo frágil tu corazón
y bajo el tocado de plumas de garza
cerró tus ojos?³²²

Ni siquiera un dedo de licor amargo conservé en tantos siglos
Ni siquiera un trazo de recuerdo amargo
Ni siquiera el golpe acaso fingido de tu desamparo

Hasta que una mañana entre las piedras secas de tu
esplendor desenterré
mis antiguas sandalias
y conocí
la eternidad
humana
que
tú
eres.

Por eso, de esa vasta revisión y documentación que le ha ocupado décadas de estudio, Pereira deduce lo siguiente:

Al rebasar la simple comunicación, las diversas expresiones literarias indígenas alcanzan categoría estética y se sitúan con justos títulos entre las grandes conquistas del espíritu humano.³²³

³²⁰ Inicialmente estas tres interjecciones formaban versos independientes.

³²¹ Inicialmente este poema aparece en *LFS*, de la siguiente manera: “Piedra del sacrificio/ Navaja de obsidiana/ ¿Quién hizo que olvidaras el agua de los palacios? ¿El sabor/ de la lluvia en la frente?/ ¿Las cosas del alma?/

³²² En *LFS*, pág. 43, el poema terminaba con este verso, pero en *PDB*, pág. 109, el poeta añade los versos que siguen, dando una versión ampliada y corregida de este poema.

³²³ En *CI*, pág.40.

Por lo que considera, además, que esos cúmulos de *símbolos y metáforas* “se engarzan a preocupaciones ontológicas y a estados de éxtasis similares a los de la antigua poesía china y japonesa”,³²⁴ lo que en su momento no advirtieron ni los europeos ni los propios indígenas.

Véase esta riqueza de símbolos en el siguiente poema-homenaje de Pereira al pueblo indígena venezolano warao:

CANCIÓN DEL DOKOTU-GUARAU-TU

Al pueblo Warao

Llámeme usted diaria tororo (temblor de fiebre)

Dígame denokobutu (que pregunta mucho)

Pero no me diga inaguaja (sequía)

Nómbreme domu (pájaro) o akuajabari (fronda de los árboles)

Dígame jarakobe (pulsación) o kojaka (movimiento de una cosa en el aire)

Pero no me llame jani (montaña deshabitada)

Dokotu-roko (cantor) Aroku türu (el deseo de cantar)

Dokotu-guará-tu (cantor)

hasta ver seco mi corazón

Dígame usted torosiru Daitabi (paraulata) dígame

Ojiru Yaba (palmera de moriche)

Nómbreme seoro (mirada escrutadora) o najará

(sol saliendo después de la tormenta)

Llámeme akajebu (imagen reflejada en el espejo) o

simplemente sekesekeima (violín)

Pero no me nombre araguana (pesadumbre)

No me nombre asidaja (desgracia)

No me nombre oko mara (cachicamo comprimido)

Dokotu-roko (cantor) soy

Mare-joa (magia negra de amor) soy

Masisíkiri (pájaro brujo) soy

Tomonojo simo-bak (avispa que lleva miel) soy

Dokotu-guará-tu hasta ver seco mi corazón.³²⁵

Esa preocupación anteriormente señalada del poeta no deja de estar ligada a la realidad actual, pues si bien la literatura indígena cuenta con muchos estudios y revisiones, “el legado de las formas poéticas indígenas americanas apenas comienza a conocerse”.³²⁶ Esto lo atribuye en parte a las estructuras de las lenguas indígenas, en su mayoría ajenas al castellano, y en parte al desinterés general y el desconocimiento que se tiene acerca de estas expresiones orales o escritas.³²⁷

³²⁴ *Ibid.*, pág.37.

³²⁵ Gustavo Pereira, *Sentimentario*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004, pág.60. Citaremos S.

³²⁶ En *CI*, pág.40.

³²⁷ Además se queja del olvido o la indiferencia que existe hacia el reconocimiento de nuestro pasado como fuente originaria de nuestra identidad. Algo de esto refleja su poema “Cholula 1519”: “Sollozo raspadura/ torvo/ riachuelo

De ahí que la cosmovisión del somari de Gustavo Pereira esté ligada íntimamente o internamente a este proceso de búsquedas y revisiones, toda vez que su desarrollo se da de manera paralela al de sus estudios de las formas poéticas indígenas americanas, así como de la tradición china y japonesa, muy particularmente de los tanka, haikú y renga.

Si bien el universo temático de los somaris resulta amplio dentro de un corpus poético dinámico, construido mediante una sólida revelación estructural y formal que trasciende cualquier semejanza dentro del espectro de la poesía nacional o hecha en Venezuela, ofreceremos una propuesta de ordenación alfabética, agrupandolos en atención a sus núcleos de referencia expresiva para facilitar la comprensión de su campo de visión. Esto permite inferir sus contenidos y motivos.

Igualmente hay que señalar que un grupo considerable de somaris se denominan de manera simple “somaris”, sin especificar ningún campo semántico-temático particular.

SOMARI	OBRA
Somari antidoaléctico	<i>EQ</i>
Somari antiproverbio I	<i>ODP</i>
Somari antiproverbio II	<i>ODP</i>
Somari antiproverbio III	<i>ODP</i>
Somari automático para una sueca	<i>EDS</i>
Somari con blanco fijo	<i>S</i>
Somari con buen día	<i>EQ</i>
Somari con censura	<i>EQ</i>
Somari con corbata	<i>ODP</i>
Somari con cuerda de mandolina	<i>ODP</i>
Somari con desilusiones	<i>EDS</i>
Somari con dialéctica	<i>LFS</i>
Somari con equívocos	<i>EQ</i>
Somari con galeones	<i>EDS</i>
Somari con gran peso	<i>ODP</i>
Somari con humo y utopía	<i>EQ</i>
Somari con mariposas amarillas	<i>S</i>
Somari con pastilla efervescente	<i>EDS</i>
Somari con pellejo y pantuflas	<i>EDS</i>
Somari con pez y pájaro	<i>S</i>
Somari con remordimientos	<i>S</i>
Somari con sordina	<i>VCM</i>
Somari con todas las dudas del mundo	<i>EQ</i>
Somari con variaciones	<i>SLDS</i>
Somari contra el otro	<i>EQ</i>
Somari de Alfa del Centauro con diez copas	<i>S</i>

dentro del alma Garra del otro lado/ del océano/Eso quedó en la calle rastros apenas de anatema escombros/ de dura sangre/ costra sagrada que pisaron todos/ no tienen nombres pero lloran/ por ellos cuantos/ padecen de ternura/ ¿Quién los adiestra más allá del trono/ celeste del Metzcalli?/ Como pólvora en la llama extinguida del/ ocaso pasaron// Como jirones de tormenta pasaron/ Se extinguieron.”. En *ODP*, pág. 115.

Somari de ayer	<i>ODP</i>
Somari de 1905	<i>ODP</i>
Somari desde otrora	<i>EQ</i>
Somari de otro amanecer	<i>S</i>
Somari de Giordano Bruno	<i>SLDS</i>
Somari de pies y gatos	<i>EDS</i>
Somari de otoño en primavera	<i>ODP</i>
Somari de todas las derrotas	<i>LFS</i>
Somari de tu cuerpo desnudo	<i>EDS</i>
Somari del ahogado	<i>TO,TS</i>
Somari del abandonado	<i>EQ</i>
Somari del abandono	<i>EDS</i>
Somari del almuerzo	<i>SLDS</i>
Somari del almuerzo humilde	<i>EDS</i>
Somari del arzobispo de Constantinopla	<i>S</i>
Somari del baile de ranas	<i>LFS</i>
Somari del barco lejano	<i>DDM</i>
Somari del bastón con mango nuevo	<i>ODP</i>
Somari del calendario	<i>ODP</i>
Somari del canto de la piedra	<i>TO,TS/DDM</i>
Somari del cercano oriente	<i>EDS</i>
Somari del color del agua	<i>EDS</i>
Somari del comienzo	<i>ODP</i>
Somari del comportamiento del perro	<i>LDS</i>
Somari del corazón alado	<i>TO,TS</i>
Somari del cuerpo y de las sombras	<i>SLDS</i>
Somari del desamor	<i>EDS</i>
Somari del desesperado que cruza el océano	<i>TO,TS</i>
Somari del desnudo por completo	<i>SLDS</i>
Somari del discernimiento	<i>ODP</i>
Somari del extraño	<i>LFS</i>
Somari del extravío	<i>ODP</i>
Somari del gran solitario	<i>EQ</i>
Somari del Guayamurí	<i>EQ</i>
Somari del hastío	<i>VCM</i>
Somari del hombre de mar	<i>EDS</i>
Somari del insurrecto	<i>ODP</i>
Somari del inútil	<i>VCM</i>
Somari del lugar común	<i>EQ</i>
Somari del mago de circo	<i>S</i>
Somari del mismo croxo	<i>LFS</i>
Somari del muérdago	<i>ODP</i>
Somari del otro papel olvidado	<i>S</i>
Somari del otoño en primavera	<i>ODP</i>
Somari del pájaro errabundo	<i>VCM</i>
Somari del papel en la puerta	<i>LDS</i>
Somari del paso de los años	<i>EQ</i>
Somari del pedazo de hojalata	<i>LFS</i>
Somari del periódico	<i>S</i>
Somari del peregrino	<i>VCM</i>

Somari del poema que huye	<i>EDS</i>
Somari del poeta al final del camino	<i>S</i>
Somari del que nada comprende	<i>LFS</i>
Somari del reparto equitativo	<i>ODP</i>
Somari del retrato	<i>CT</i>
Somari del retrato perdido	<i>SLDS</i>
Somari del rincón razonable	<i>ODP</i>
Somari del salitre amargo	<i>DDM/LFS</i>
Somari del salvaje	<i>LFS</i>
Somari del sentido de la vida	<i>S</i>
Somari del siempre y el jamás	<i>ODP</i>
Somari del sombrero que el mago dejó	<i>SLDS</i>
Somari del sombrero que jamás usé	<i>EDS</i>
Somari del suicida	<i>LDS</i>
Somari del temblor de otros días	<i>EQ</i>
Somari del tiempo implacable	<i>ODP</i>
Somari del tiempo restituido	<i>ODP</i>
Somari del tiempo que se echa sobre uno	<i>ODP</i>
Somari del ulular del viento	<i>LFS</i>
Somari del viaje de regreso	<i>S</i>
Somari del vulnerable	<i>EQ</i>
Somari de la amistad	<i>SLDS</i>
Somari de la brasa dormida	<i>LFS</i>
Somari de la buena nueva	<i>S</i>
Somari de la calamidad	<i>ODP</i>
Somari de la calle de Londres	<i>EQ</i>
Somari de la confusión	<i>S</i>
Somari de la desamada	<i>LFS</i>
Somari de la desconocida	<i>LFS</i>
Somari de la despedida	<i>TO,TS</i>
Somari de la ebriedad inútil	<i>LFS</i>
Somari de la efímera	<i>TO,TS</i>
Somari de la efímera	<i>TO,TS</i>
Somari de la entrega	<i>ODP</i>
Somari de la escalera	<i>EQ</i>
Somari de la esperanza	<i>VCM</i>
Somari de la eternidad	<i>LFS</i>
Somari de la flor de engaño	<i>S</i>
Somari de la frustración	<i>ODP</i>
Somari de la hoja de cebolla	<i>ODP</i>
Somari de la humildad	<i>EDS</i>
Somari de la imposibilidad de tus ojos	<i>S</i>
Somari de la inalcanzable	<i>ODP</i>
Somari de la incandescencia	<i>S</i>
Somari de la llave	<i>S</i>
Somari de la mano del pobre	<i>VCM</i>
Somari de la máscara	<i>LFS</i>
Somari de la nada	<i>EQ</i>
Somari de la náusea	<i>VCM</i>
Somari de la nostalgia y el olvido	<i>ODP</i>

Somari de la página en blanco	<i>LDS</i>
Somari de la persa triste	<i>S</i>
Somari de la piedra del fondo	<i>S</i>
Somari de la piedra solitaria	<i>VCM</i>
Somari de la pleamar y el pájaro	<i>DDM</i>
Somari de la primera vez	<i>ODP</i>
Somari de la rótula que se vuelve linterna	<i>ODP</i>
Somari de la rabia	<i>ODP</i>
Somari de la reincidencia	<i>S</i>
Somari de la rosa y el cadáver	<i>LFS</i>
Somari de la rótula que se vuelve linterna	<i>ODP</i>
Somari de la razón perdida	<i>ODP</i>
Somari de la reina o el golpe debelado	<i>EQ</i>
Somari de la travesía	<i>ODP</i>
Somari de la única certidumbre	<i>EQ</i>
Somari de la única opción	<i>SLDS</i>
Somari de la vida que se escurre	<i>S</i>
Somari de las aguas del Tao	<i>LFS</i>
Somari de las altas brumas	<i>LFS</i>
Somari de las cosas en su sitio	<i>EQ</i>
Somari de las crines del trópico	<i>DDM/LFS</i>
Somari de las dudas	<i>LFS</i>
Somari de las musas	<i>S</i>
Somari de las noches de amor	<i>EQ</i>
Somari de las rosas despilfarradas	<i>ODP</i>
Somari de las tentaciones	<i>EQ</i>
Somari de las tres luciérnagas	<i>S</i>
Somari de lo invulnerable	<i>ODP</i>
Somari de lo concreto	<i>ODP</i>
Somari de lo perdido	<i>ODP</i>
Somari de los años locos	<i>SLDS</i>
Somari de los años recobrados	<i>EQ</i>
Somari de los años sesenta	<i>VCM</i>
Somari de los 34 años	<i>SLDS</i>
Somari de los 90 años	<i>SLDS</i>
Somari de los bárbaros	<i>EQ</i>
Somari de los barrotes	<i>LDS</i>
Somari de los compañeros	<i>S</i>
Somari de los cuantas	<i>VCM</i>
Somari de los escaparates	<i>ODP</i>
Somari de los huevos de paloma	<i>ODP</i>
Somari de los imposibles	<i>ODP</i>
Somari de los planes	<i>ODP</i>
Somari de los puentes de París	<i>EQ</i>
Somari de los resplandores	<i>ODP</i>
Somari de los soñadores	<i>LFS</i>
Somari de los tacones	<i>ODP</i>
Somari en tono de elegía	<i>ODP</i>
Somari en el cielo de un cisne	<i>EQ</i>
Somari malgre tout	<i>LFS</i>

Somari paleontográfico	ODP
Somari para alabar la alegría de Pedro	EQ
Somari para Carlos Drummond de Andrade	EQ
Somari para burlar la muerte	EQ
Somari para espantar fantasmas	EQ
Somari para celebrar el fluir del mundo	EQ
Somari para crédulos	ODP
Somari para gente triste	ODP
Somari para pactar con la vida	EQ
Somari para voltear la vida	ODP
Somari para Gladys Meneses	LFS
Somari para obtener la santidad	EQ
Somari para pragmáticos	LFS
Somari para sentirse inexpugnable	S
Somari por TV.	EDS
Somari sobre el misterio de la muerte	ODP
Somari sobre un poema de Abou'l Atahiva	EQ

La sola lectura de estos textos nos revela una belleza singular y nos permite percibir el cuidadoso tono interior que guía el reconocimiento de la cultura oriental y amerindia en Pereira, no sólo bajo el esquema somarítico si no con la soltura, elegancia y contundencia del verso hilvanado para celebrar la metáfora abierta de impecable factura, también con un tono narrativo-descriptivo, como en este intimista encuentro con el poeta Li Po en el desolvido, embriagado por la majestuosa cultura china:

CON LI PO EN EL FESTIVAL DE LA LUNA DE OCTUBRE

(Melancolía en erre)

Con el correr del tiempo, los emperadores chinos, antaño poderosísimos príncipes, bajaron al fondo de la historia y fueron pasto del olvido.

Porque temieron conocer el rostro de la verdadera soledad, se hicieron enterrar con sus ejércitos y sus sirvientes, pero todo fue inútil.

¿Quién recuerda aquéllos que tal vez se nombraron Fuxi, Shennong, Yandi, Huang Di y otros de la era de los Tres Soberanos y los Cinco Emperadores?

¿Quién recuerda a Qi y a su padre Yu que dicen gobernaban durante la dinastía Xia? ¿Y a Ying Zheng, que acabó con los principados y se llamó Primer Emperador de la dinastía Qin?

¿Y a los del período de los Reinos Combatientes? ¿Quién lanza una flor de loto a las aguas en su memoria?

Una escultura de jade, un farol palaciego orlado en oro, una taza de marfil, un bajorrelieve con dragones, la cabeza de un Buda o un fénix de bronce sobrevivieron sin embargo al polvo y a las sombras, como Li Po al olvido.

Ebrio de vino y poesía, irremediable como la mañana, él emerge de la página del libro como otrora de las aguas del lago Tung-t'ing, alza su copa rebosada y nos convoca al Festival de la Luna de Octubre.

¿Recuerdas cómo en Lo-yang hace tiempo

Tung Tsao-ch'in nos hizo una torre para ir a beber

al sur del Puente de T'ien-ching?

Con oro amarillo y trozos de blanco jade compramos canciones y risas y ebrios meses y meses nos burlamos de reyes y príncipes.³²⁸

³²⁸ En EDS, pág.37 y en PDB, pág. 150.

CAPÍTULO V

NÚCLEOS TEMÁTICOS DE LOS SOMARIS

1. La poesía del somari

En uno de sus libros más cuidados, *PDB* Pereira vuelve a reflexionar acerca de los fines de la poesía,³³⁰ y con gran madurez establece una síntesis de su propia poética:

La poesía ha sido un largo camino hacia la otra conciencia, allí donde la existencia humana se descubre, redescubre y arriesga a plenitud. Hacia el ser y no hacia el parecer.

Ninguna uniformidad, ningún bajo fondo mercenario, ninguna disociación —excepto la de los sentidos—le son consustanciales.

Acaso su misión, si es que alguna tiene, sea únicamente avivar, nutrir, enaltecer, no dejar morir las fibras sensibles de lo humano.

Propiciar en definitiva el despertar contra el letargo, el misterio contra la ordinariez, el portento contra la postración, la inteligencia contra la estupidez, el vivir contra el morir.

Porque la poesía no es sólo una referencia estética sino también una fuerza moral.³³¹

³³⁰ El poeta Pereira nos ha cedido en 2011 varios textos inéditos de su libro de notas y breves ensayos en preparación, titulado “La poesía es un caballo luminoso”.

³³¹ En *PDB*, pág. 25.

De ahí que el somari se corresponda sustancialmente con sus principios sobre la poesía y la vida. Si bien Pereira atribuye a su somari una aparición espontánea devenida de su búsqueda de cierta “comodidad” para la elaboración del poema, dada su brevedad, sabemos que no resulta tan gratuito ni casuístico su posterior desarrollo.³³²

El antecedente del somari aparece en la tercera parte de *PDV*, en 1964. La sección del poemario titulada “POEMAS BREVES” muestra seis “poemitas” cuya temática es la brevedad del amor, en el primero, la alegoría a la muerte, como en el pasaje bíblico de Jesús y Lázaro, aunque irónicamente:

LEVÁNTATE, mi amigo, mi hermano cadáver!,
que vas a caminar conmigo
las calles de esta gran felicidad,³³³

la gran interrogante acerca del ser del hombre en la tierra, en el tercero, la denuncia social, en el cuarto, la paradoja del tiempo inútil para la esperanza frente al desamparo, en el quinto; y la voz solidaria del poeta como redención para la humildad, en el sexto.

Estas son sin duda las claves para la poética posterior del somari.

El primer somari es de 1970 y aparece al final del poemario *PDQ*, acompañado de un epígrafe de Li T'ai Po:

SOMARI
Las cosas de arriba
parecen caer
Y las de abajo subir.
“Dime: ¿Cómo es

³³² Un testigo de ello, el poeta José Canache La Rosa establece al menos cuatro nexos relativos al somari, presentes en la estética taoísta, lo que nos permite establecer después un registro cronológico y temático del mismo como técnica para validar su importancia en el espacio general de la poesía nacional.

1. “La creación en el espectador de una identificación emocional instantánea del ‘yo’ con la obra de arte”, pues una característica taoísta es “la comunicación a nivel de vibraciones” (...) a través de imágenes alusivas, sensitivas, imprecisas, flotantes, que son empleadas como signos distintivos de algo que pueden ser nociones abstractas intelectuales o emotivas.
2. Otra característica de la estética de los somaris —continúa señalando Canache La Rosa— es la referida al *ritmo vital*, es decir, comunicar a través del poema las vibraciones o la energía que emanan de las formas y las atmósferas del mundo concreto y objetivo...
3. Igualmente podría señalarse en los somaris otro umbral del arte taoísta, el cual sería aprensible bajo la paradoja del “decir sin decir” que es referido a la reticencia y la sugestión...
4. (Y) Finalmente habría que señalar otro aspecto del arte taoísta en los somaris; el referido a la “soledad sonora”, que es decir ese punto donde el silencio genera la palabra, donde el vacío genera la forma...³³² José Canache La Rosa, *art.cit.*, pág.21. Las citas que éste realiza las hemos identificado en cursivas para su distinción y corresponden a la obra *Textos de estética taoísta*, España, Barral Editores (Ediciones de Bolsillo, 404), 1975, selección y prólogo de Luís Racioero, págs.. 35,39 y 56.

³³³ En *PDV*, pág. 51.

*que has adelgazado tanto?
Sufres acaso de poesía? ”.*³³⁴

LI T'AI PO.

Ramón Ordaz ha hecho la observación de que en el poema XXX de *Los cuatro horizontes del cielo* (1973) se encuentra manifiesta “la cadencia, serenidad y reflexión” que inspiran al somari:

XXX
EL ESPEJISMO que cruza la orilla conoce
otra realidad
Día y noche imagino esas luces difíciles
que comienzan a despojarse de espasmos
El golpe
 de un remo alado
que acaso impulsa gotas de agua arriba
o naves doradas que temen bajar.³³⁵

Devenido en interior expresión de su culto a la poesía, en propuesta estética, en celebración y desgarramiento, el somari de Pereira abarca concomitantes dualidades entre arte y vida, vida y poesía, hombre y cultura, cultura e historia.

El texto fundacional de la poesía del somari aparece en 1973 con *LDS*. Sus articulaciones son múltiples por lo filosófico y el plano simbólico del lenguaje, y muestra parte de la tradición del Budismo Zen y del haikú japonés. Además señala la pertinencia de una conciencia libre a través de la palabra que sugiere y también la que nombra y dice. Definitivamente el somari se interna en la obra como un valor constitutivo en el que lo reflexivo y transtextual se conjugan y compenetran.

DICE A SU MUJER

En helicóptero por Venezuela
Bajo nubes entre montañas
Rockfeller dice a su mujer ¿te gusta mi hacienda?³³⁶

EL DINERO AYUDA

El dinero ayuda
 a mantener cierto equilibrio
 entre los grandes imbéciles
 y los grandes carajos.³³⁷

³³⁴ En *Poesía de qué*, ³³⁴Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, Cuadernos de la Joven Poesía, 1970, s/p. Citaremos *PDQ*

³³⁵ En *Los cuatro horizontes del cielo*, Cumaná, Ediciones de la Universidad de Oriente, 1973, pág. 65. Citaremos *LCHC*. Sin embargo, la nominación somari no aparece en ningún poema de esta obra.

³³⁶ En *LDS*, pág. 46. *LDS* aparece estructurada en cinco partes intitoladas "Cantar como un demonio" (con 37 poemas breves, somaríticos), "Cuaderno de la calle" (conformada por 18 poemas brevísimos), "Somari del perdido entre las nubes" (con 14 poemas), "Esto es un canto de flores rojas" (contiene 10 textos numerados arábicamente y sin título alguno, todos breves) y "Diario de mar" (con 21 poemas); para un total de cien poemas.

³³⁷ En *LDS*, pág.46.

También el valor simbólico, nada alegórico, del lenguaje se presta a la ironía, al humor y a la irreverencia con brutal contundencia:

LA GALLINA SENTADA EN LO ALTO

La gallina sentada en lo alto mira pasar la gente
Si fuese fusil dispararía.³³⁸

La siguiente nota, aparecida en la contratapa de *SLDS* en 1979, establece una acertada visión de esta poesía incipiente del somari:

La riqueza indiscutible de su ámbito poético abarca desde la denuncia feroz de la alienación y de la explotación del hombre por el hombre, pasando por vertiginosas formas exasperadas de introspección, deliberados prosaísmos y tremendismo, juegos surrealistas y desbordes expresionistas, hasta la concisión sentenciosa o *reflexiva* (subrayado nuestro) de los “somaris”, breves poemas cuya estructura se inspira en las formas de la poesía oriental, de la cual es buen lector y conocedor Gustavo Pereira. Los “Somaris” --neologismo inventado por él-- recuerdan a veces a los aforismos y en otras ocasiones tienen la precisión distante, misteriosa, el poder de sugerencia de los haikú y otras creaciones del espíritu religioso persa, hindú y árabe. Con ellos Pereira da la medida de su variado y amplio registro poético, fruto de un admirable fervor por la poesía y de un don real de creatividad.³³⁹

Curiosamente Gustavo Pereira tiene dos grandes intervalos de silencio entre las publicaciones de sus libros posteriores al año 1970. El primero abarca entre 1973 y 1980, es decir, después y hasta la publicación de sus poemarios *SLDS* y *TO, TS*. El segundo comprende de 1980 a 1988, en el lapso que abarca entre la aparición de *SDS* y *VCM*. Este último, sin duda, puede ser catalogado como un libro de gran difusión y aceptación por parte de la crítica joven del país y por los poetas de generaciones recientes. En el itinerario de Gustavo Pereira constituye una suerte de lirismo de sus vivencias, de repaso de sus lecturas, de gratitud hacia los afectos solidarios de la intelectualidad identificada con su causa. Un libro articulado coherentemente para dar cuenta del oficio consumado con la sabiduría y madurez creativa.

A partir de la aparición de *VCM* se le rinden homenajes entusiastas al poeta con valiosos materiales que intentan crear un cuerpo crítico espontáneo de su obra,³⁴⁰ muchos de los cuales citados ya en esta tesis de doctorado.

³³⁸ *Ibid.*, pág. 52,

³³⁹ En *SLDS*, contraportada. Según Gustavo Pereira, esta nota de presentación corresponde a Juan Liscano, aunque no aparece su autoría. *SLDS* aparece compuesto por 49 poemas, divididos en tres secciones sin título. Cien poemas breves aparecen compilados en 1980 en *SDS*.

³⁴⁰ Algunas sedes fueron el Ateneo de El Tigre y el Núcleo Anzoátegui de la Universidad de Oriente en el estado Anzoátegui; y la Casa de la Poesía “José Antonio Pérez Bonalde”, conjuntamente con la Fundación Centro Cultural Consolidado, de Caracas. Se le expresan manifestaciones personales de respeto y admiración, pues se entiende definitivamente que Gustavo Pereira es un poeta de sólida verticalidad ideológica e incansable oficiante de su arte. Se le

La crisis moral que estremece al país en los ochenta a partir del uso cuestionable que hace la dirigencia política de la renta petrolera, deviene en 1983 en una gran crisis fiscal y sucesivo crecimiento de la deuda externa y la pobreza extrema. Reafirma entonces Pereira los sentimientos de patriotismo, de resistencia, de humildad, de discreción, de honestidad y probidad en *VCM*. Esta obra alude a una actitud constructiva que saluda la vida, que la soporta, que la valida sobre cualquier pretensión antitética, aunque al poeta le acechan “invisibles derrotas no sumadas al alma”.³⁴¹

El primer poema de este libro representa su síntesis. Toma la acepción de una carta-manifiesto y se corresponde con la actitud madura y la experiencia de quien sabe los misterios de la poesía y el poder con que convoca a las transformaciones. No es cuestión de derrotas o lamentos. Los hombres no se doblegan ante la adversidad y cualquier noble y sincera persistencia se erige en símbolo de la resistencia:

NO ES CUESTIÓN DE TRISTEZAS
No es cuestión de tristezas Es la más
prolongada escalada del alma hasta su hueso
Es cuestión de esperanza de sed o brasa viva
 que brota de lo largo de la calle
 de las mesas
 de adentro
 de donde se cocinan las miserias
 y las mil soledades
Es cuestión de vivir contra morir.³⁴²

DDM comprende una idea renovada del poeta Pereira para fundar definitivamente el territorio marino de su poética. La obra recoge textos aparecidos en poemarios anteriores y algunos de factura reciente para la fecha de publicación. Conforman este singular poemario 58 poemas escritos en un lapso de catorce años, comprendidos entre 1968 y 1982, ilustrado con diez fotografías a color de obras representativas del reconocido artista plástico margariteño Ramón Vásquez Brito, Premio Nacional de Pintura. Sin embargo, el tiraje de esta obra apenas alcanza los quinientos ejemplares. Por esta razón, su circulación resulta restringida.

reconoce como herencia cultural de la dignidad e identidad nacional, lo que pone de manifiesto en 1999 como legislador redactor del Preámbulo de la Constitución Nacional venezolana.

³⁴¹ En *VCM*, pág. 69. Particularmente nos llama la atención el conjunto de amigos e intelectuales a quienes Pereira dedica el libro, como en una reafirmación –con el tiempo y las luchas mantenidas– de su *doctrina* estética, si vale el término para referir su postura: Argenis Daza Guevara, Pepe Barroeta, Chevige (Guayke) y Yubana, Salvador Tenreiro, Héctor Mujica, Jesús Sanoja Hernández, Gladys Meneses, Luis Camilo Guevara, Enrique Barrios, José Antonio Silva, Efraín Subero, Juan Calzadilla, Ángel Félix Gómez, Ulises Hernández, Ramón Palomares, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Benito Yrady, Ramón Ordaz y José Ramón Medina. Todos ellos con participación amplia en la actividad cultural y docente del país, aunque algunos con actitudes muy características y personales.

³⁴² En *VCM*, pág. 11.

En *DDM* Pereira recrea la génesis de la existencia de los seres vivos desde la esencia absoluta de las aguas, en un sentido mítico, especialmente en el poema inicial, titulado “Océano humano”:

(fragmento)
Nos creaste de musgo sideral recogido
en tu carne cuando todo
desamparo resplandecía y en tus
orillas agonizaban
los últimos glaciales³⁴³

Del magma que funda la materia de los cuerpos que respiran nace también la voz que reconoce, a través de la palabra, el diseño de sus misterios. A ese mar profundamente infinito, acaso la más exacta metáfora del tiempo, Pereira le dice: “y tienes tanta falta de luz como nuestros destinos”.³⁴⁴ También le canta y lo celebra como metáfora de la vida, como consuelo de sacrificios.

No olvides a los desamparados de la tierra
A sus costados prende tu alimento
y en su alma tu bondad que es mansa y fiera³⁴⁵

Pero el mar esconde y concede la muerte y en él el azar abre brechas, por eso el verso se cuele como un símbolo “para las orillas donde se besan los ahogados”.³⁴⁶ Por otra parte, este libro del mar o para el mar es prédica y nostalgia. Pereira intenta aprehender la naturaleza de sus sentimientos y sus conocimientos por medio de la poesía. Dentro de su arte poética, *DDM* aprovecha la libertad interior para moldear una búsqueda constante del motivo marino. De ahí que el poema “Océano humano” concluya alegóricamente remitiendo a este deseo: el deseo de que el poemario simbolice un mar abierto a sí mismo.

Esto es todo por hoy Mañana despertaré como tú
y soltaré mis ranas cantoras en el jardín y abriré un libro
mientras a lo lejos tal vez tiendas al sol tu traje de peregrino
y vuelvas a ser.³⁴⁷

El mar, como en la pintura de Vásquez Brito, se expresa ante el ojo desde una doble perspectiva: la inmediata, en que el movimiento constante desafía los impulsos de la propia

³⁴³ En *DDM*, pág. 10

³⁴⁴ *Ibid.* pág. 10.

³⁴⁵ *Ibid.*, pág. 11.

³⁴⁶ *Ibidem.*

³⁴⁷ *Ibid.*, pág. 11.

vitalidad como una energía suprema que no cesa, en su eterno círculo de fuerzas; y una remota, que invita al sosiego, a la fuga hacia el horizonte, hacia la línea de lo eterno. Cualquier huella en medio de estas dos direcciones, duales y unívocas, conduce al intento de vaciarla sobre la tela o el papel, como en el siguiente somari:

SOMARI

Hay una página
en que nada está escrito
En que todo ha sido liberado a la vida
Hay un mar
que se navega en la muerte
hacia el principio o hacia el fin.³⁴⁸

Pereira recrea sus más logradas imágenes expresionistas a través de metáforas luminosas, como en el poema “Isla de pájaros”.

*Manchas blancas sobre grandes piedras a las que azota
el viento*
(...)
*La fotografía amarilla deshecha ya en la página
de un barco sepultado*
Botellas vacías
y tesoros
*y todas las alas del mundo para soltar el alma!*³⁴⁹

Este poema, además, alude al vuelo del pájaro y a la liberación del alma, en un sentido, indudablemente, mítico y fundacional.

EDS, publicado en 1993, comprende 56 poemas estructurados en seis partes. Esta obra complementa y desarrolla a profundidad la permanencia de Gustavo Pereira en la indagación de sus fuentes creativas, formativas y existenciales. Ya en *VCM* había dejado constancia de esa intencionalidad. Los poemas de motivaciones indígenas, por ejemplo, intentan manifestar el mensaje de la redención, la libertad acallada por fuerzas avasalladoras en su desarrollo nefasto, la pureza de la imagen en su transparencia y el deseo de atraparlas a través de la palabra.

Gustavo Pereira se pregunta e indaga por el destino de los pueblos. Los que fueron y los que son. En tono reflexivo intenta explorar retrospectivamente la naturaleza de los hombres: su magia primitiva, las fuentes de su fe y creencias, los horrores de la guerra, la paradoja eterna de la paz, el

³⁴⁸ *Ibid.*, pág. 13.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.19. Subrayados nuestros.

amor como fórmula incuestionable para aceptar la vida, el canto que se erige en protesta ante la misma absurdidad.

¿Por qué *Escrito de salvaje*? Alude el poeta, en su simbolismo, al poder expresivo de los impulsos que trascienden la palabra. La escritura, como la rabia, libera los ardores. Cuánto del silencio vivencial de Pereira hay en este poemario. Y cuánto de su propia voz nos concede tras las líneas. Como el salvaje, él se interna en la hondura de su mundo. Como el salvaje, manifiesta sus desgarramientos. Al igual que en *VCM* prologa con un poema significativo la obra. En *EDS* se trata del texto “*Jokoyakore Naruae Anayakore Yarote*”, canción warao sobre el camino que siguen los hombres cada día sin más arte que el de su subsistencia, en tono de reconocimiento: “...*nosotros mismos en nosotros mismos*”.³⁵⁰

En un sentido global, *EDS* representa un canto a los valores ancestrales (orientales, indígenas, remotos) frente al aniquilamiento que impone la dinámica del mundo moderno, su execrable potencia tecnológica y su poder avasallador que enajena nuestras identidades individuales y colectivas, aislándolas de lo memorioso y lo trascendente. De ahí que la palabra poética irrumpa como salvaje manifestación de denuncia y cuestionamiento a lo real.

El poemario *LFS* muestra un curioso poema inicial titulado “Arte Poética”, que juega al simbolismo mallarmeano y al teatro del absurdo pero atrapa el acto cotidiano de las miserias del pobre para recrear la paradoja de la efímera felicidad.

ARTE POÉTICA

Erase una vez
sobre una mesa
una cuchara amarilla y doblada
Un vaso con agua
y un plato pobre
También erase una sopera
con una clara sopa de huesos

Y también una mujer sentada
que tomó sopa con la cuchara amarilla y doblada
que bebió el agua del vaso
y fue feliz por un momento.³⁵¹

Nuevamente Pereira juega a la identificación de sus poemarios a partir de las nominaciones interiores del corpus poético progresivo de su creación lírica. La poesía la asume con toda su pasión. Construye y deshecha. Inconforme, no descansa en el ejercicio. *LFS* recoge, precisamente, cinco conjuntos armónicos de textos en que la voz interior destila pesares, encuentros y

³⁵⁰ En *EDS*, pág. 7.

³⁵¹ En *LFS*, pág. 9.

desencuentros amorosos, la posibilidad de convertir la palabra en canción, la soledad --ya no como quejumbre sino como arte del encuentro consigo mismo--, las posibilidades de ofrendar con versos a tantos afectos personales pero sin desmesura, ratificando el cariño más por gesto que por la expresión literal de lo que se dice; y, desde luego, persisten en este poemario las motivaciones del somari y la reflexividad profunda:

*Los rumbos de la pasión son como el polvo
Los de la razón viajan serenos.*³⁵²

ODP insiste en el mito del eterno retorno propiciado desde los misterios y los enigmas más profundos de la poesía: su carta abierta y desnuda, su secreta esencia para lo urgente, para la sombra misma de la vida, tanto como en *PDV*.³⁵³ Obra de gran madurez y organicidad, así como de soltura en sus textos, los cuales Pereira escribió entre 1992 y 1994. Está epigrafiada en sus partes constitutivas por Ovidio, Gutierre de Cetina, Colón (fragmento de Carta de 1502 a los Reyes Católicos) y dos veces por Juan de Enzina. Hallamos en esta nueva obra el canto a los océanos, particularmente en los poemas “Sobre caballeros de la mar océano” y “Sobre navegantes solitarios”; el itinerario fragmentario hacia lo memorioso ancestral, apreciable en los poemas “Cenizas del camino”, “Sobre descubrimientos”, y de manera especial, en “Colinas de Andalucía”:

De Córdoba a Granada son púrpura
o arrullo las colinas
de Andalucía
Entre la transparencia beben
o se desnudan en el aire
¿Qué se fizieron sus señores y sus ángeles de cuyo pendón
bronce colgaba
de yertas campanas?
¿Qué se fizieron
las hijas del emir que en altas torres
resignaban las llamas de la Alhambra?
¿Partieron retornaron se rindieron ceniza a ceniza?

Colinas Colinas
Colinas de Andalucía
Murallas desdecidas por el luto o el llanto Almenas
pespunteadas de sangre e impiedad Ungidos
pechos de doncella sacrificada y despedazada Poderes donde
no hubo mano que no clavara víscera o beso Cuestas al fin
desprendidas de las espaldas de aquellos que también
buscaron
lo eterno vanamente

³⁵² *Ibid.*, pág. 12.

³⁵³ El jurado conformado por Tomás Segovia, Reynaldo Pérez –So y Salvador Tenreiro concedió a *ODP* el premio de la XII Bienal Literaria José Antonio Ramos Sucre en noviembre de 1997.

Colinas Colinas

Colinas de Andalucía

Mientras el auto avanza quedan atrás como amantes
abandonados a su suerte
sin cortejos y sin trivialidades
Con su puro esplendor
Quedan atrás como sus historias y sus pájaros agoreros
como sus aceites y sus talismanes
Quedan atrás como quienes en la tristeza de los amores
imposibles
no hallan un solo almíbar para atreverse ni para resignarse
Quedan atrás en la urdimbre de sus pasiones y sus oros
de nuevo cimbreados bajo guitarras o cinturas

Colinas Colinas

Colinas de Andalucía

Colinas donde los galeones de ultramar abrieron
sus bodegas para que volviera el esplendor.³⁵⁴

También revela su vivencia en el trópico (“No puedo remediar mi mal del trópico”)³⁵⁵, su sentir profundo del mestizaje americano, la identidad personal con el puerto urbano y la mar vacía, la sabia comunión de la nostalgia con la tristeza cuando la vida —en su fugacidad— señala sus derroteros, señala sus huellas, fijando pasares y pesares.

SOMARI DE LA VIDA QUE SE ESCURRE

Nótese cómo la vida se escurre
Cómo entre nada y todo Entre estar y no estar En subir y bajar
naufrajan viejos sueños proyectos insensatos amores en
cuyo temblor no viviremos
Un almendro sin sombra
queda apenas de aquello que construimos Una mano de
pliegues ajenos
o la impiedad de cuanto se extinguió
La cáscara seca del fruto que comimos
se deshace y lo que era cercano es remoto
y todo parece ayer
y hoy es tan breve como un sello.³⁵⁶

Por eso en otro poema insiste en que “Siempre hubo un siempre un pacto un no me olvides (...) Siempre un jamás de los jamases un dardo frío (...) Siempre el callar cuando pudo decirse”...³⁵⁷ Quizás por eso lo deshecho, lo rehecho y lo hecho marcan un punto de juntura, una tríada que el ayer deja escurrir dentro de sí con cierta melancolía, a la vez que con cierta *urgencia*.

³⁵⁴ En *ODP*, págs. 113-114.

³⁵⁵ *Ibid.* pág. 77.

³⁵⁶ *Ibid.* pág. 13.

³⁵⁷ *Ibid.* pág. 16.

SOMARI DE LA FRUSTRACIÓN

Hice deshice rehice
Dije desdije
Maldije.³⁵⁸

La vida –en su percepción más existencialista– se escurre, es un paso ataviado de incertezas, en ese, su movimiento hacia el regreso. Por lo demás, los sueños naufragan puesto que “la eternidad aburre/ tanto como los prodigios”, como se entrevé en el poema

CONDICIÓN PRIMARIA

La condición primaria es descreernos
y encontrar en los sueños
 chatarra idéntica a sí misma Rieles donde algunos
buscaron enseres
 que resultaron ser sus huesos La provisión
del alma es la tormenta y nada de aquello que se añora es tierra
 de esplendor
 ni melodía
 eterna

Por lo demás la eternidad aburre
 tanto como los prodigios
Todo fulgor lo es porque la noche sustancia dioses que lo nutren
del mismo modo que todo pesar rompe a batir cuando la razón
 de la alegría es apenas inútil recuerdo

Estar en medio no remedia nada Escondidos bajo techo o en
alta mar alguna
 brizna vendrá a caer a nuestros pies para
cruzarlos nuestras filiaciones
como una bofetada
y su aparición nos hará desgraciados como otrora nos hizo
inmortales.³⁵⁹

La vida, cruzada por tantos avatares, se inmola en el tiempo. Cenizas y ruinas, polvos y olvidos, conjugan su pasta postrera. Dura certeza para quien aguarda el partir, el nunca jamás. Veámoslo estos tres somaris.

SOMARI DE LA NOSTALGIA Y EL OLVIDO

Toda nostalgia es como la ceniza
 Queda en el fondo y luego se termina

El olvido es en cambio inescrutable
 Nunca se sabe si es de muerte o qué.³⁶⁰

³⁵⁸ *Ibid.* pág. 50.

³⁵⁹ *Ibid.* pág. 14.

³⁶⁰ En *ODP*, pág. 30.

pero sólo vi en ellos rotos corazones

El olor familiar de los zaguanes me regaló aromas
de erizo
de los que una antigua sabiduría era devota

Una lata vacía reunió para mí lo que ninguna calesa
pudo
darme nunca

Por su fiesta me hice este peregrinar.³⁶⁴

Persiste Pereira en el nombramiento de su isla natal, la isla de Margarita, el puerto de su infancia, Punta de Piedras, lugar de encuentro con el terruño insular, tributándole la nostalgia, navegante él mismo en sus costas infinitas. Son emotivas esas acechanzas del espíritu y la poesía la sirve en plenitud: “El olor familiar de los zaguanes me regaló aromas de erizo”. Sus abuelos y sus padres fueron gente de mar y de su peregrinar hacia otras costas edifica el poeta sus señas de identidad.

También tiene un hondo tono afectivo el poema final de *S*, por cuanto a expresa a la hija, a quien antes hizo una canción en *VCM* que fue musicalizada por el maestro mandolinista margariteño Alberto “Beto” Valderrama Patiño, palabras de amor y ternura en incierta hora de desasosiego:

CANCIÓN DE CUNA PARA MI HIJA

Para que no estés triste voy a traerte azules
y secretos colores
y ágatas y amarillos y naranjas
y una botella llena de piedras blancas
y el lado oscuro de la luna donde se esconde la poesía

Para que no estés triste voy a organizar los rumbos
del cielo
para que el luyo sea el de los prodigios
y te depare los gallos del amanecer
y una luciérnaga ebria

Para que no estés triste me ceñiré a las alas
del ángel de las penas y los derribaré
y recobraré el tiempo pasado
para abolir el instante que causó tu tristeza.

*PD. Esta canción de cuna la escribí para darte la pequeña
certeza
de que siempre recobra
jardines la alegría
y para que tu senda sea apacible
como en la noche del puerto la música de las constelaciones.*³⁶⁵

³⁶⁴ En *S*, pág. 28.

³⁶⁵ En *S*, pág. 103.

En la trayectoria de Pereira ha tenido especial relevancia la amistad del gran poeta venezolano Ramón Palomares. Amigo desde sus estudios en la Universidad Central de Venezuela a comienzo de los años sesenta, es también compañero de viaje en la poesía y han asistido a festivales nacionales e internacionales, así como a recitales y foros, convocados por la poesía, como dueto singular. La admiración mutua es evidente y manifiesta. Tiene Palomares una de las más altas voces líricas de la poesía hispanoamericana.

Como en la tradición garcíaamarquiana, hay en Palomares un apego a lo americano, a su magia natural, a esos personajes y creencias que pertenecen a su espacio.³⁶⁶ Por esos tonos conversacionales, orales y plurales se distingue a Palomares como poeta cultor del realismo mágico en la poesía americana. Conjuga su palabra el canto, la celebración, el reino de este mundo, pero también el dolor y el destierro de esta tierra ancha y lejana, en medio de una realidad que resulta transformada líricamente y líricamente vive transformándose en sí misma. Su poema “Pequeña colina” tiene de ese candor y esas resonancias.

PEQUEÑA COLINA

Pequeña flor blanca eres,
así te llamaría quien va a casarse.
Pequeña colina eres,
así te nombraría quien caza perdices.
Pequeña taza de oro eres,
así te llamaría quien beba licor.
Pequeña corriente de leche eres,
así te diría quien lave su cabeza bajo el sol.

Pequeña colina que duerme.
Pequeña colina echada como una gallina.
Pequeña colina como una cabeza de plata.
Pequeña colina como una fruta que orea.

Ponte cinco flores en el cabello:
Flor roja para tu alegría, para sonreír.
Flor azul para tu amor, para abrirte los senos y darlos.
Flor morada para llorar como una llovizna triste.

³⁶⁶ Sara Rojas establece además cierta correspondencia temática en cuanto a la historicidad, con Rubén Darío, Lugones, Neruda, Cardenal y Nicolás Guillén. En “La poesía dispersa de Ramón Palomares”, *Solar*, n.12, Mérida, julio-septiembre, 1992, pág. 7.

Flor amarilla para cantar con la luz.
Flor blanca, flor blanca, flor blanca,
esta última para que una ilusión ande en ti como la nube.

No hables de tristeza tú, pequeño malabar,
oye la luna comer maíz,
oye las estrellas picar las hojas de guamo.
No bebas la leche de un árbol triste,
mira correr los perros de caza,
bebe agua en el arroyo, lejos, donde van los perros de caza.

Pequeña, como las piedras de los ríos tú eres;
tú pintas el poblado de rojo pequeña colina,
tú eres como un ave para enjaular,
tú cantas y tu boca brilla por tu canto pequeña colina.

Como el manto de la serpiente coral
así de bella eres.
Así como el vestido de la orquídea blanca
tú eres de amorosa pequeña colina.

Y te llamarán como una pequeña loma
y en ti pondrán una bandera dulce y tierna.³⁶⁷

De las características atribuidas a Palomares, ninguna ha despertado más interés que la del tratamiento del lenguaje. En él se vierten vida, muerte, tiempo, hombre, eternidad, historia y poesía de manera coexistente, inseparable, a menudo narrados desde la oralidad. De ahí que el orbe poético de Palomares esté nutrido en lo infinito de su mundo particular, edificando imágenes que se entrelazan constantemente con elementos de magia, de fábulas, de mitos, de religión, de muerte y esperanza, pero con gran cuidado en la invención de los tonos y matices que le dan el grado de pertenencia con su medio andino. También lo familiar, en su estado puro y en su pureza humana, tiene un valor capital para el poeta.

Por medio de la mitificación del paisaje Palomares logra la recreación de los sentidos, lo que le sirve de instrumento para mostrar al hombre, con ese lenguaje franco, espontáneo, como actos

³⁶⁷ Ramón Palomares, *Poesía*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985, págs. 259-260.

sinceros de su mundo. También es característico de su poesía el uso pronominal del plural, con recurrencia al *nosotros* logrando así penetrar el eje de lo colectivo.

JUAN LEÓN

(Fragmento)

Metete vos en el caldo, Juan León,

Juan León

que no hay nadita qué comer,

que descasea la carne y la yuca y las alverjas,

metete en la olla y hacete humo

aunque sólo tengás huesos y pellejo y dos dientes de abajo

Juan León.

Olleta, cocélo bien,

cocélo que ya le vamos a echar sal,

con la candela sale el humito, por la boca

sale el humito.

—”Juan León:

Acordate cuando estabas por el monte

que cortates hojas de bijao,

que te metites por los zanjones,

ay Juan,

te picó la mapanar,

no te pudiste parar más”.

Andate por las montañas, humo,

por la cuesta de las canciones, humo,

por el cielo azulito.³⁶⁸

Palomares hace uso de consejos y leyendas, de creencias mágicas, del lenguaje coloquial, de arcaísmos, expresiones populares, transcripciones fonéticas y nombra la flora y la fauna andina mediante el empleo de diminutivos. Y fueron estos matices lo que sorprendieron a la poesía nacional de los años sesenta y setenta, valiéndole a Palomares el Premio Nacional de Literatura en 1974.

Gustavo Pereira conoce muy bien esta poesía y su simbolismo, por ello le rinde homenaje en *S. Estudiosos* ambos de la literatura precolombina, docentes de literatura hispanoamericana en las universidades de Los Andes y Oriente respectivamente, humboldtianos y consecuentes con el tema

³⁶⁸ Ramón Palomares, *op.cit.*, págs.96-97.

de la identidad nacional, se rinden tributo mutuamente, con gran respeto e inteligencia. En *S* Pereira dedica a Palomares este singular poema:

CON RAMÓN PALOMARES EN EL CAMINO DE
HUMBOLDT CERCA DE UNA ALDEA EN UNA COLINA

Cuando resplandecieron las margaritas (en el tiempo
en que las
margaritas resplandecían)
y la vida era otra vez sensata

Cuando estallaban las margaritas (digo) (porque tal
vez no eran
verdaderos destellos sus destellos)

Cuando estallaban las margaritas y el sol languidecía
(no como un sol
cualquiera sino como suntuoso rastro en nuestro
vaso) mientras
su luz nos ataviaba

Cuando estallaban las margaritas y el sol se disolvía
y apenas despuntaba
la noche (porque la noche aguardaba el tiempo
propicio para dejar atrás lo andado)

Cuando estallaban las margaritas y el sol se
abandonaba y apenas
desembozábbase alrededor la oscuridad
te escribí estas palabras
para recordar aquel poema tuyo
olvidado
que siempre nos perseguirá.³⁶⁹

En 2007 publica Pereira su poemario *EQ* manifestando así que las huellas del varón de Humboldt andan territorio adentro de su poesía. Corresponde por ello a Palomares el poema-prólogo de *EQ*, indudablemente producto de sus estudios comunes de Humboldt:

A GUSTAVO PEREIRA

He aquí al poeta que recibe en su casa el propio mar
y recuerda con alborozo el caos del azul
Qué alegría su lenguaje en paisaje de sal
y su melodía de magnolia entre huesos de arena
Sus ojos se visten de rigor
pero es la bondad quien los levanta
Él mismo se dibuja en la noche
y se vuelve sombra y silueta y aparece y desaparece
en el bullicio de obsesivas fragatas
Cómo levanta su soledad y orgullo
-Alma curtida en luz, el sol e su primer augur
Y uno se siente fresco y saludable

³⁶⁹ En *S*, pág. 62

al volar en sus ondulantes Somaris,
ya dando vueltas a las rocas
o yendo a pico sobre la cresta efervescente.

Versos dorados,
saben a pulpa de naranja.
En todo
el vino inquieto
de una textura decantada y sublime.

1996-2006
RAMÓN PALOMARES³⁷⁰

La temática de *EQ* es recurrente de los demás poemarios del somari. Las acechanzas existenciales y las del sueño, las del amor y las del mar del trópico³⁷¹ llenan páginas con lo memorioso, con la búsqueda del pasado, con la explicación de lo ido y el tono que dice de lo que alguna vez fue. Es un libro escrito hacia atrás, hacia los rumbos que pasaron. Y si la vida es sueño, como en la obra de Calderón de la Barca, este somari la escruta desde ahí:

SOMARI DEL PASO DE LOS AÑOS
Si al paso de los años se comprende
que la vida es sueño
cuando todo termine nada se habrá perdido
salvo el sueño.³⁷²

Producto de ese viaje interior humboldtiano ligado a las andanzas de Pereira en los años setenta y ochenta, en su etapa de formación y búsquedas de aprendizajes surge en lo memorioso la vieja Europa, en tres textos capitales: “Somari de la calle de Londres”,³⁷³ “Moscú en una hoja de invierno”³⁷⁴ y “Somari de los puentes de París”:

Bajo letargo y hambre el tiempo pasa
para quienes los puentes
de París son irreales
Unos callan por ellos mientras comen
Otros por ellos suben cuando bajan

Otros como nosotros
bebemos cerveza y nos abrazamos a fantasmas.³⁷⁵

³⁷⁰ En *EQ*, pág. 5.

³⁷¹ Como en este “Somari del gran solitario”: el mar no tiene compañero/ Sólo en veces/ un soñador lo mete en su bolsillo/ y sale con él a emborracharse/ de destierros. En *EQ*, pág. 45.

³⁷² En *EQ*, pág. 83.

³⁷³ Una calle de Londres oscura como todas en la niebla de Londres el frío/ espantoso de Londres/ oculta una mujer”... En *EQ*, pág. 63.

³⁷⁴ Hay en Moscú sobre la helada/ un arte de nacer/ Nacen las noches de sí mismas el río de su cauce congelado... *Ibid.*, pág. 65.

³⁷⁵ *Ibid.*, pág. 85.

Más de noventa poemas dan cuenta del amor, de las ideas políticas, de las memorias, de la intimidad y el apego al mar, del orientalismo y la visión filosófica de la vida en *EQ*. Este libro es suma de visiones y recreación de motivos con lenguaje propio. La figura de la mujer se erige monumental y como en Bécquer, la ve poesía: “Buscamos la poesía como se busca el cuerpo/ de la amante en las sombras/ y la encontramos en el cuerpo de la amante en las sombras”.³⁷⁶ También la casa es referencia, es nostalgia y es infancia: “En mis naves serenas en vez de partir vuelvo/ Vuelvo a la misma tierra de mis muertos”.³⁷⁷ Lo vital, lo desnudo del existir matiza el contenido total de *EQ*, en tono elegíaco:

SOBRE LA PIEDRA

De niño me propuse alcanzar la sabiduría y ser sabio entre lo sabios.

No sabio real, porque el sabio real expía la aventura de ser hombre, sino sabio ideal, como el imaginado, porque sólo lo imaginado es perfecto.

Puesto que lo humano me era ajeno viví en serenidad, sin sufrir ni padecer como mortal.

Pasé por imperturbable por haber adquirido la disciplina del prudente, aunque mis silencios eran también un lenguaje y una máscara.

Más que del más idiota de los hombres aprendí de la piedra el inescrutable vicio de callar. Mi mutismo fue a la vez razón de ser y razón de estar.

Fui piedra y no árbol. Nada disputé, nada entregué, nada compartí.

Y finalmente nada alcancé, salvo cascajos.³⁷⁸

Poesía de mar, poesía vital, poesía filosófica, memoriosa, reflexiva y de hondas búsquedas, tal es la poesía del somari. Desde *LDS* de 1974 hasta *EQ* de 2008. El hombre moderno, fraguado de dudas y cambios, el misterio de la poesía desde sus fuentes ancestrales diversas y la necesidad de expresar una voz interior que es suma y síntesis de visiones cósmicas, conforman la esencia temática del somari como poética. Tal es su amplitud y riqueza.

2. Temas del somari

³⁷⁶ *Ibid.*, pág. 26.

³⁷⁷ *Ibid.*, pág. 50.

³⁷⁸ En *EQ*, pág. 49.

La lectura de los somaris, como se desprende del cuadro que mostramos al final del Capítulo IV, refleja una temática amplia, cuidada y sostenida. Bajo una estructura coherente caracterizada por la brevedad y el ejercicio inteligente del lenguaje. Éstos orientan su sentido hacia cuatro planos precisos y contundentes: el tema amoroso, el tema político, el tema relativo al mar y el tema ético-filosófico. A menudo el humor, la ironía, cierta acritud y no escasas paradojas bruñen estas categorías temáticas. Nuestro interés reside en mostrar esa variedad como consecuencias del amplio ejercicio de escritura que supone la particular forma poética somari.

2.1. Somari amoroso

Si asumimos el somari como canto celebratorio de la brevedad del instante, también el amor —lo amoroso— aspira al equilibrio, se sumerge en la *textura* y emana de la reflexiva hondura del poeta, en su peculiar vitalidad.

La amada tiene presencia en la poesía universal por encima de estilos, corrientes, ismos y épocas. Su presencia atañe a la poesía como la imagen, como la figura, la metáfora y el sentido. No requiere de tratados, el poeta la trata.³⁷⁹ El somari no la define, la encuentra.

SOMARI

Si ando perdido entre nubes es porque me has abandonado
en medio de mi propia consumición

Cuando caiga

Mis brasas llegarán al pie de tu cama.³⁸⁰

SOMARI

Hay un poco de mí en ti
Pero es mucho más que lo poco de ti que hay en mí

Mi orgullo está en

saber que esta vez
he dado más de lo que recibo.³⁸¹

SOMARI

Sólo tú y yo

³⁷⁹ Víctor Bravo lo rastrea así: “Como celebración y como desgarramiento la poesía es una forma de la intensidad, de allí que de Vico y Rousseau a Nietzsche, fue considerada como el lenguaje de las pasiones. El poeta y el enamorado comparten una zona de intensidad y de vuelo, como el albatros baudelaireano, que no se ajusta completamente al discurrir previsible de lo cotidiano, de allí que, por ejemplo, para Novalis, el poema, como el amor, es una reiteración infinita, y “el amor es, por sí mismo, mudo, y sólo la poesía puede hablar por él”. Fernando Pessoa también ha intuido ese ámbito compartido entre interioridad amorosa y expresión poética: “Como todos los grandes enamorados, me gusta la delicia de la pérdida de mí mismo, en la que el gozo de la entrega se sufre completamente. Y, así, muchas veces, escribo sin querer pensar, en un devaneo exterior, dejando que las palabras me hagan fiestas, niño pequeño en su regazo”. En *Ironía de la literatura*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1993, pág. 74.

³⁸⁰ En *LDS*, pág. 62. Esta obra, *LDS* introduce el tratamiento que hará Gustavo Pereira del amor en sus somaris, de manera invariable hasta *EQ*, en 2007.

³⁸¹ *Ibid.*, pág. 63.

sabemos
qué significa esta caricia discreta.³⁸²

SOMARI

Cuando duermes

todas las redes
se abren en ti

Al despertar

eres rosa
desnuda o rocío.³⁸³

Pereira ha sido consecuente con el tema de amor. Con humor y ternura, con interrogantes y dudas es una constante en su poesía a partir de 1970. Lo íntimo le seduce y el poeta la aduce en variadas visiones:

DESGRACIADO DE AQUEL QUE ANTE LOS MUSLOS

Desgraciado de aquel que ante los muslos desnudos
de la amante en el lecho
es capaz de mandarse un discurso.³⁸⁴

SOMARI

Eres hermosa

como

una botella
llena de piedras blancas
y redondas en la arena.³⁸⁵

SOMARI DE PAPEL EN LA PUERTA

Dejó un papel en la puerta

“Te amo”

no puso firma no hacía falta

¿Pero a quién pertenece esta letra?³⁸⁶

EN EJERCICIO DEL AMOR

Para Carla y Vicente

En ejercicio del amor

las aguas del océano se cantan a sí mismas
se nutren se reclinan se recobran
fulguran condescienden se balbucen
parten hacia centros de lo humano

³⁸² *Ibid.*, pág. 65.

³⁸³ *Ibid.*, pág. 68.

³⁸⁴ En *Dama de niebla*, Valencia, Fondo Editorial Predios, 1999, pág. 69. Citaremos *DDN*.

³⁸⁵ En *LDS*, pág. 69.

³⁸⁶ En *Ibid.*, pág. 72.

En ejercicio del amor

una mujer y un hombre son la gloria
que la orilla festeja
para que la inclemencia se deshaga

Sobre toda tristeza

las piedras y la arena fosforecen
y los puertos se nutren de resinas
y es purpúreo el abismo
y breve el tiempo
e inútil la cordura

En ejercicio del amor

retornan del naufragio los galeones perdidos
y lentos pasajeros de la nada aparecen
cargados de violines y botellas

Todo por el arrullo y el hechizo

Todo por la certeza de encontrarse

Todo por avivar en la garganta

la resonancia pura o la ebriedad
de las luciérnagas desesperadas

todo por volver a su sitio el compartirse

el darse
el predecirse

Todo por recobrar la insensatez

que no contraviene los sueños

Todo en fin por decir lo necesario

sin que ninguna palabra lo exprese

En ejercicio del amor

se extraen de los huesos penumbras
donde únicamente
es eterno el instante compartido

En ejercicio del amor

los dioses conocen de torpezas
y apuran su vino eternamente
y son humanas sus carencias
y es de zozobra su equilibrio
y es humareda su perfección
y es como un espejo la transparencia

En ejercicio del amor

nada concluye todo recomienza.³⁸⁷

En *DDN* Pereira compila 83 poemas de amor que abarcan prácticamente toda su obra. En el prólogo, titulado “Para celebrar todo amor”, cita como referentes –antecedentes— remotos de la poesía erótica, un *óstraka* existente en el Museo de El Cairo, de autor desconocido, que data de hace 3.500 años, mucho antes del Nuevo Imperio Egipcio y del *Cantar de los Cantares* aparecido bajo el amparo, “el nombre y la tolerancia del rey Salomón”.³⁸⁸ También cita un fragmento del papiro Harris 500 que expresa la protesta de una mujer enamorada hacia su amado: “Yo no dejaré tu amor, aunque me peguen hasta Palestina con palo y porras...”³⁸⁹ Por esta misma vía cita a Propertio, a Aristóteles (por lo del amor platónico –Platón fue maestro de Aristóteles—), a Ovidio y Catulo; a una poetisa indígena araucana, a algunos tankas del *Kokinshû* (siglo X) de la poesía japonesa y a Pessoa; esto dentro de una gran economía documental para exponer:

Las viejas artes del amor y su expresión poética han seguido este tortuoso e ininterrumpido itinerario de encuentros y desencuentros, dramas y melodramas, plenitudes y desencantos atiborrados de lugares comunes siempre venerados y renovados a lo largo de la existencia humana. ¿Cuántas formas, modos, mañas y maneras han adoptado la palabra y el entendimiento sensorial en el afecto inmortal de hacer brotar chispas de la carne hechizada y trozos de ceniza del corazón herido?³⁹⁰

Ese efecto sensorial que señala el poeta es sustancial en el somari. Lo menudo, lo suave, lo sublime es imagen, es metáfora del amor. Sin necesidad de los artificios retóricos formales de la metáfora, ésta fluye compuesta en la semántica del tema:

SOMARI DE LA EFÍMERA

TÚ

Mi polvo de ala de libélula.³⁹¹

Al somari amoroso de la libélula y el ala de seda como metáforas para identificar a la amada, por ejemplo, contrapone el “poema ridículo” en nombre de la señora (de sociedad); a la derrota y al pesimismo, la ternura y la redención, así sucesivamente. Sin embargo, ¿no tiene esto, acaso, su

³⁸⁷ En *DDN*, págs. 49-50.

³⁸⁸ *Ibid.*, pág. 5.

³⁸⁹ *Ibidem.*

³⁹⁰ *Ibid.*, pág. 6-7.

³⁹¹ En *TO, TS*, pág. 25 y *DDN*, pág. 94. Por otro lado, Feijoo cita el siguiente haikú de Bashô, para expresar la fugacidad de lo bello: “Una libélula gigante:/ por aquí, por allá, por aquí, aquí:/ y se va”, en *op.cit.*, pág. 164.

explicación en nuestras culturas antiguas, en que la dualidad sol-luna, noche-día, tierra-cielo, vida-muerte, sueño-vigilia, el bien-el mal, etc., tiene su razón de ser como justo equilibrio para la existencia?

SOMARI

Los mayas conocieron las estrellas
Los incas el camino del mar
Yo conozco tu cuerpo y he venido del desierto
Sé que hay una calle allí por la que me iré y me perderé.³⁹²

SOMARI

Como un makiritare en la terraza de un pent-house sobre la
gran noche de la ciudad
Como último viaje de un tren destartado
Como la carreta abandonada junto a la pista de los jets
Atónito y perdido
estoy ante ti
mi ala de seda.³⁹³

SOMARI

UN ridículo poema en tu nombre señora
Una taza levantada en tu nombre señora
La última cerveza en el último bar en tu nombre señora
Todos los sueños ¿adónde escaparon? Aquello que brilló ¿fueron
tus ojos alguna vez?
Déjame extraer la última
moneda de mi manga
por ti señora
La última moneda de sol
Un pájaro a lo lejos Tal vez el mar
Parroquianos fumando
y este ridículo poema en tu nombre
amor mío amor mío.³⁹⁴

El cuerpo y sus partes, cabeza, brazos, piernas, manos, ojos, lengua, pies y cabellos así como la tersura de la piel, la caricia de la voz, la seducción de las miradas entre otros juegos de sensualidad aparecen en el somari conformando un corpus amoroso muy rico en cuanto a imágenes sensoriales. El poeta demuestra gran destreza en este logro estético. Bien que el amor sea ceremonioso o visto con sarcasmo, dotado de belleza o desparpajo, es consustancial con lo lúdico y no pocas veces con lo irreverente.

SOMARI

La solitaria cabeza que en las noches
recorría tu cuerpo

³⁹² En *SLDS*, pág. 24.

³⁹³ *Ibid.*, pág. 25.

³⁹⁴ En *TO,TS*, pág. 35.

antes, y medida y desmedida atañen al amor como la incordura atañe al acto del amor. Veamos esto en los siguientes poemas.

SOMARI CON CENSURA

El amor

(enemigo de ceremonias como

diría Quevedo en su mazmorra de artimañas)

tocó a este hombre por aquélla

vació de contenido su expresión

de inconsecuente (sólo apegado al néctar)

y finalmente sonó a rebato

a locura

a llamas atormentadas

a manos que no hallaron qué hacer

ante tanta carne

y a sus lobos

Así pasó lo que pasó

Fue lo que se supuso que sería.⁴⁰⁰

PARA DESNUDAR A UNA MUJER

Para desnudar a una mujer no hace falta penumbra

ni pericia ni astucia

De nada valen erudición destreza brusquedad

Ni siquiera sabiduría

Para amanecer a su lado

poco importa el arrojío el valor

la treta o la artimaña

De nada sirven apostura o tenacidad

No hay método ni sapiencia ni sistema que puedan vencer su resolución

o su medida

Para desnudar a una mujer toda presunción es inútil

toda voracidad resulta amarga

todo discernimiento se vuelve melancólica penuria

Para desnudar a una mujer basta el instante

en que el ciego misterio la envuelva y la estremezca

y restaure en su pecho la incordura

y sepulte su cuerpo en nuestros brazos.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pág. 106.

⁴⁰¹ En *EQ*, pág. 97. También tiene gracia, fresca, fino humor este “Somari de las noches de amor”: Toda noche de amor es filantrópica/ (si no fuera por las mordeduras)/ Todo comienzo fruto de agua clara/ Y el final agua oscura/ Las despedidas surten los desastres/ y las punzadas a los solitarios. *Ibid.*, pág. 116.

Como constante temática, como ejercicio de búsqueda y como posibilidad de expresión en su poética, el amor es en Pereira y en el somari fuente de visiones íntimas que recrean lo vital de su poesía. Como aspecto inorgánico y metafísico, como elemento carnal o mental, como símbolo o desgarradura interior, el poeta lo hace motivo y reflejo de su cuidado arte. No tiene que ser, precisamente, una vivencia la que justifique el poema amoroso, pero no otra cosa que el amor debe ser su razón de ser en el poema.

SOMARI DE LA EFÍMERA

COMO la cola de humo que el jet deja en el crepúsculo bajo la
estrella solitaria
y se disuelve en el polvo del cielo

fui yo para ti
y tú para mi corazón.⁴⁰²

SOMARI

ME sé perdido en ti Me sé envuelto en tu madeja
No puedo saber cómo zafarme de tu abrazo
¿Cómo diablos zafarme de tu abrazo?
Esta desconocida substancia de desdichas
me lleva hasta tu vientre
y desde allí puedo ver cómo la mañana penetra en ti
Tu risa es para mí
la puerta abierta del tiempo que vendrá
Y en tus brazos
soy muelle con barcos y sueños.⁴⁰³

SOMARI DEL DESESPERADO QUE CRUZA EL OCÉANO

TENGO la edad de la ceniza que sube La edad de la humildad
Mi vuelo no pasa del simple deshacerse de un imperceptible polvo
Quien me ha conocido podrá decir
que pertencí a la estirpe de las alas desgarradas
Las mujeres que me amaron qué guardan de mí
sino simples evanescencias?
Palabras palabras!
Así construí mi conocimiento del mundo
Y ahora soy esta viruta
apagada cuyo cuerpo
pertenece al vacío.⁴⁰⁴

ROSA DEL AGUA

a Carol

*Dime rosa del agua cuánto blanco te queda
Cuánto blanco te queda en el hueso cuánto en el alma dime qué nube
te da rocío rosa del agua dime qué vuela entre ti*

⁴⁰² En *TO, TS*, pág. 23.

⁴⁰³ *Ibid.*, pág. 40. Es frecuente la relación que hace Pereira del amor y el mundo marino

⁴⁰⁴ *Ibid.*, pág. 44.

*rosa del agua dime qué barcos te crearon.*⁴⁰⁵

SOMARI
Cruzar la calle significa encontrarse
Volverse es sepultarse

Cruzo

Pero sé que me ahogaré en tus brazos.⁴⁰⁶

SOMARI
Salvo esta
 miga
 de carne viva
 que cuelga
 de la noche
¿qué hay
 más cálido
 que
 tu
 cuerpo?⁴⁰⁷

El poeta también exalta el amor de su compañera, de su esposa Mauren Pacheco de Pereira, y el mundo marino que le es común, se hace explícito en el texto. Desposada con la vida, iluminada por el sol, el amor de la compañera es un canto a la vida:

SOMARI
 Para Mauren

Ella entra en el reino del agua
Molusco invisible se hace su cuerpo
Lengua de plancton desnuda

Compañera desposada con la vida
Iluminada por el sol
 como una máscara de vidrio.⁴⁰⁸

Esta muestra de somaris amorosos tiene como fin reconocer las variantes que del tema hace el poeta, mostrándolo con matices reflexivos, humorísticos y ambientalistas hacia el Caribe pero siempre íntimos, sorprendentes y agradables.

SOMARI DE LAS CRINES DEL TRÓPICO
Presa del sol Presa de las crines del trópico Presa de
este tambor cuya sustancia invade el alma con sus cardos
Presa de no saber cómo se bate
 su doble dos dormido

⁴⁰⁵ En *VCM*, pág. 94.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pág. 98.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, pág. 101.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, pág. 102.

SOMARI PARA PRAGMÁTICOS
Yo también puedo escribir poemas de amor
¿Pero qué voy a hacer con poemas de amor?
Yo necesito tu amor.⁴¹⁴

2.2. Somaris políticos

El somari de tendencia política tiene sus antecedentes en *PDV* de 1964. Éste le permite al poeta sojuzgar la realidad alienante y el contexto socio-político según su credo ideológico. Por eso lo dota de mordacidad, de reflexiva crítica, de inteligentes cuestionamientos. Critica a los poderosos y usureros, a los vejadores y corruptos. También denuncia la pobreza y se solidariza con los desposeídos y los trabajadores. Su canto es reconocible en el ideal de la justicia social, la igualdad, la solidaridad y de paz como derechos irrenunciables para garantizar la vida. Esto bajo el presupuesto de que el hombre es un animal político, en el sentido aristotélico. Por ello en su poemario *Cuaderno terrestre* (1999), aclara el concepto de lo político en su poesía:

Políticos en el sentido aristotélico, pero también políticos como ejercicios imperiosos, aunque no siempre evidentes, de la conciencia sensible, doliente y rebelada. Me inscribo entre quienes creen que no es la conciencia la que determina la vida, sino ésta la que determina la conciencia. No en vano ni impunemente se está inmerso en una realidad omnímoda y terrestre.⁴¹⁵

Este tipo de somari es un canto al hombre, a su condición humana y al ejercicio de su dignidad y de sus ideas. Poesía para el reclamo, para la develación y la nunca terminada batalla contra las fuerzas opresoras que el mismo hombre crea a imagen y semejanza de su propia destrucción. Por eso en toda su poesía lo político es lenguaje expreso, evidente, incluso, en similares formas a las del somari, es decir, mediante su contundencia y sentenciosidad:

ESTO ES UN CANTO DE FLORES ROJAS
7.
Marx no quiso
 decir que la historia
 resultara tan la misma!⁴¹⁶

⁴¹³ *Ibid.*, pág. 63.

⁴¹⁴ *Ibid.*, pág. 86.

⁴¹⁵ En *Cuaderno terrestre*. Valencia, Ediciones Poesía, 1999, pág.3. Citaremos *CT*. Esta obra reúne la mayor compilación de poemas políticos de Pereira.

⁴¹⁶ En *LDS*, pág. 84.

EL PODER FATAL

En mi país
 los imbéciles
 hacen carrera
 sin necesidad de otro atributo.⁴¹⁷

EL EJÉRCITO Y SU EDUCACIÓN

El ejército educado para defender la soberanía
 no sabe dónde hallarla
La muy p... se esconde
¡SOBERANÍA! ¡SOBERANÍA!⁴¹⁸

La autocrítica y la visión que se expresa de lo nacional es de un peso ideológico preciso, definido. El poder es fatal. La soberanía está perdida en la conciencia de quienes tienen el deber aparente de resguardarla. La imbecilidad gobierna al Estado sin necesidad de otras virtudes ciudadanas. Es el caos. Esa es la crítica y ahí reside lo político.

SOMARI

Mientras haya amos
 no habrá poesía.⁴¹⁹

SOMARI DE LOS BARROTES

Si los barrotes pudieran atrapar también los deseos de libertad
No servirían de nada.⁴²⁰

Un rasgo de identidad en la poética de Pereira, y de manera particular en el somari, es la asociación pragmática que establece el poeta entre la poesía y la libertad, pues más que arte recreativo la poesía libera, transforma al hombre, le hace conciencia sensible y le ayuda a vencer la opresión de la ignorancia y del poder. Al menos su poesía, y también la de Víctor “el chino” Valera Mora, la de Lira Sosa, William Osuna y Julio Valderrey, es voz que se alza para increpar a las tiranías (del tipo que sean: políticas, económicas, culturales), a los villanos, al cruel, al déspota, al asesino, al hambreador, al castrador de pueblos.

⁴¹⁷ *Ibid.*, pág. 37

⁴¹⁸ En *LDS*, pág. 55.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pág. 42.

⁴²⁰ En *SDS*, pág. 76.

NOS DAN...
 Pero aquí resistimos
 La revoltosa sangre nos remueve
 El hambre nos infecta La sed de los infiernos nos posee
 Con tal de no quedarnos ciegos sordos
 estúpidos llagados miserables trastiendas de
 borrachos Con tal de desenfrenar los pantalones
 Irse a la misma mierda Tropezar y caerse
 y levantarse O sentirse
 dueños de nada señores del vacío
 ¡qué buen trago de nube nos tomamos!
 ¡Qué escapada fortuita a nuestros montes!
 Y salir barnizados después
 de onoto y tierra y risa...
 Armar el arco viejo y la macana...⁴²¹

Sin ventilar odio ni rencor, su rabiosa ternura sale colada en palabra ventajosa, esto es, en poesía humana y existencial canto a la esperanza; bien por la dignidad de su oficio, bien por el tiempo de sus huellas o por esas comarcas dulces multiplicadas en el mundo de los pobres y los dolidos.

Desde su infancia Pereira percibe el país entre dictaduras y guerrillas, rupturas y derrotas, fracasos y traiciones a la verdadera democracia. Pero la sabe también cuna de valientes y cultos poetas. Su temprana conciencia política y artística le permitió conjugar un corpus poético de gran sentido político en los años sesenta, de innegable tendencia a la izquierda revolucionaria y con un tono desenfadado que ya se mostró anteriormente en esta tesis de doctorado.

SOMARI DE TODAS LAS DERROTAS
 Cuando se tienen todas las derrotas del mundo
 cada mano es
 pequeña victoria
 Cada dedo temblor
 adicional
 y un florecerse diario cada uña.⁴²²

SOMARI DEL RETRATO
 Colgó el retrato de la Thatcher en la pared del cuarto
 y se dijo:
 “Cuando empiece a gustarme me suicido”.⁴²³

⁴²¹ En *VCM*, pág. 31.

⁴²² En *LFS*, pág. 17.

⁴²³ En *PDB* se titula “Somari del retrato”, pág. 113; más en *LFS* se titula simplemente “El retrato”, pág. 79.

El somari posibilita esa hondura reflexiva por la contundencia en la forma de decir en poesía la contemporaneidad existencial, la presencia tácita del yo como sujeto demandante del ser social, el reclamo a la justicia colectiva, los derechos de los desposeídos, la desacralización de ciertas “verdades”, el humor cáustico, la irreverencia, la increpación a la realidad histórico-política de Venezuela y del mundo; su objetivísima visión de la injusticia.

SOMARI DEL ALMUERZO

Cuando mastico el almuerzo no alcanzo
a comprender de qué me sirve hacerlo
Si al fin de cuentas la comida y yo
formamos parte de este gran estómago
que por siempre se nutre de nosotros!⁴²⁴

También la televisión, en tanto que instrumento alienante y castrador del poder creador del colectivo, enajenador de la realidad, creadora de mundos alternos y falsos, resulta increpada por Pereira desde una visión política:

MIRANDO EN CASA LA T.V.

Por lo que se ve
los herederos del Mayflower
recién inventaron la muerte
¿Será que no la conocían?
¿Será que no recuerdan la semántica?
¿Será que olvidaron Wounded Knee?

No hay minuto
en que no organicen la muerte
en que no acopien la muerte
en que no bruñan la muerte
en que no siembren la muerte
en que no agasajen la muerte
en que no adiestren la muerte
en que no alimenten la muerte
en que no destilen la muerte
en que no repartan la muerte

¡Extraños labradores!⁴²⁵

La inercia y la inanición en el hombre contemporáneo constituyen igualmente preocupaciones latentes en Pereira. Él se sitúa frente a una sociedad salvajemente embrutecida y descuidada hacia la que extraña un ideal redentorio.

⁴²⁴En *SDLS*, pág. 33.

⁴²⁵ En *CT*, pág. 94.

SOMARI DEL QUE NADA COMPRENDE

A Juan Liscano.

Y cómo comprender estas miserias
este darse a los diablos
esta especial manera de cortarse
de amarrarse en pedazos
Y entregar por entrañas las migajas

Yo no comprendo nada

Nada

Excepto que lo humano es la perpleja
Condición del misterio.⁴²⁶

SOMARI DE LOS SOÑADORES

Si no fuera por los soñadores
el mundo
sería una basura
y caverna lóbrega nuestro lecho

Si no fuera por los soñadores
¿qué sentido
tendría
todo esto?

Los búhos serían amos del día
y los garrotes terminarían por escribir las únicas palabras.⁴²⁷

En la poesía de Pereira el don de percepción y expresionismo comprende un conjunto de imágenes muy ricas en sugerencias. Por ello el humor, la ironía, el juego corporal, el tuteo con un receptor que parece detenido en el tiempo, a menudo la negatividad ante el ser mismo, entre otros signos expresivos, tienen cabida en este tipo de somaris.

SOMARI

Un timorato cualquiera tirado en su cama pensando
en qué motor saldrá del reino de las dudas
Una alegre muchacha bajo el sol de marzo
Una plazuela de pueblo
Una pequeña paloma que baja blanca o gris.⁴²⁸

⁴²⁶ En *LFS*, pág. 10.

⁴²⁷ En *LFS*, pág. 11.

SOMARI

El humo que me ahoga es de mi
propia hoguera.⁴²⁹

SOMARI

El inútil intento de acercarse a la verdad
conduce a otros intentos...⁴³⁰

El poeta persistirá en toda su obra en sus lucubraciones en torno a la poesía, la que admite no sólo como *referencia estética*, sino –y fundamentalmente— como *fuerza moral*.⁴³¹

SOMARI

A diez millas de la costa qué importan las ciudades
los giros por pagar las noticias del día
Qué más da que a lo lejos se mezclen los chasquidos
de los pobres con el polvo

Trazo en el agua con el dedo la señal
mientras la embarcación sigue su curso invariable.⁴³²

SOMARI DE LA RABIA

Toda rabia es salvaje menos la justa rabia
de los salvajes.⁴³³

Este poema paradójal acerca de la vida y la muerte, la guerra y la poesía, la paz y el amor, tiene una profunda orientación filosófica y reflexiva.

LOS HORRORES DE LA GUERRA

En el templo de Zeus, en el Olimpo, Herodoto pronuncia un discurso sobre los horrores de la guerra. La guerra –dice, y esto ha sobrevivido a los siglos porque por vez primera la razón pragmática rinde tributo a la poesía–, la guerra altera la lógica misma de la existencia humana: en la paz, los hijos sepultan a sus padres, en aquélla los padres entierran a sus hijos.

⁴²⁸ En *LDS*, pág. 6.

⁴²⁹ *Ibid.*, pág. 8

⁴³⁰ En *SLDS*, pág. 42.

⁴³¹ En *PDB*, pág. 25.

⁴³² En *DDM*, pág. 23.

⁴³³ En *LFS*, pág. 81.

Dos mil años más tarde, Kant añade esta acápite inmortal: si los hombres no construyen una vida sin guerras, la técnica de exterminio les dará finalmente una paz imperturbable: la del cementerio.⁴³⁴

2.3. Somaris del mar

Quizás en el somari del mar esté condensada la naturaleza más auténtica de Gustavo Pereira a partir de los años setenta. Todos los rumbos y todas las búsquedas de su palabra respiran el aliento del mar. La metáfora y la vivencia, la imagen y el vuelo de los pájaros, la casa de playa y la página solitaria; el instante de la espuma, el arco mismo –también efímero para la vida—del sol que sale y el sol que entra en los bordes opuestos del océano, conjugan motivaciones diversas que dan cabida a la nostalgia, a la libertad interior y a la libertad plena –la que parece no ocurrir ni existir nunca--, al baño de luz del trópico y del Caribe, la manera sutil en que se manifiesta la comarca y el color local, la contemplación del paisaje y la memoria que lo desanda somari tras somari, como el hombre que se busca solitario en el único sueño posible de la vigilia.⁴³⁵

Pereira impregna de mar lo amoroso, lo ecológico, lo reflexivo de su poesía. Esto se aprecia en *DDM* aunque la idea ya se perfilaba como tentativa definitoria en *LDS* por cuanto Pereira titula la última parte del mismo “Diario de mar”, como referimos antetteriormente. Después, en *TO, TS* intitula también la parte final del libro “Diario de mar”. Sin embargo, en libros posteriores el mar ha sido una constante y tiene sus profundas articulaciones a partir de *PDQ* de 1970.

El somari del mar comprende un encuentro múltiple del *yo* poético con sus motivaciones. Es el punto de equilibrio en el que a menudo se refresca la memoria, suelta riendas la ternura, el poeta transmuta gestos solidarios con la Natura y suelta su voz a la rosa de los vientos.

LA PRIMAVERA ES FALSA
Los poetas del trópico soñábamos con la primavera
Con la primavera absoluta y pelirroja
de puertas y ventanas abiertas al technicolor
y doncellas y hadas
y un camaleón dorado sobre la rosa de una iglesia
Yo soñé con tu cuerpo en primavera
y lo encontré aterido y húmedo
como bajo el rocío la penumbra
Hallé también el hosco alero de tu soledad
la desesperanza que me rodeaba en tu nombre
rostros vacíos y distantes
a las puertas del cine y en los museos y en los parques y en las librerías
Supe así que la primavera no existía.⁴³⁶

⁴³⁴ En *ES*, pág. 31.

⁴³⁵ En el Estado de la cuestión establecimos la relación vital de Pereira con el mar.

⁴³⁶ En *VCM*, pág. 97.

SOMARI

Hoy amaneció claro como el agua
Mañana tal vez no haya sol

Debo aprender del tiempo
que es salvaje y como un jardín.⁴³⁷

Esa identificación ambiental, esa comunión climática, esa identidad telúrica con el Caribe, con el trópico, tiene en los siguientes textos una voz que les anuncia, no sin humor e ironía:

COMO AQUÍ TODO ES SIEMPRE PRIMAVERA

A Ramón Ordaz

Como aquí no tenemos primavera O por
Mejor decir como aquí todo es siempre primavera
No hay modo de escaparse
de la vida coloreada
y esas otras cosas.⁴³⁸

SOMARI DE OTOÑO EN PRIMAVERA

Presentable

decente ciudadano
de corbata y juanete bien provisto
como toda ambición que se respete
Guarda la distinción del huracán
El porte de don nadie transmigrado
y un aire bizco de humildad cristiana
bajo la lengua

¿Qué asuntos sabe hablar? Los de
costumbre
¿Qué argucias nuevas? Las de siempre

Dígalo usted
El porvenir es deslumbrante.⁴³⁹

En muchos somaris se da esa manifiesta caribeñidad, imbricada de vientos, barcos abandonados, vuelos de la memoria y de comunión con el pasado histórico del Caribe, que como en Derek Walcott o Joseph Brodsky, tiene cierta visión épica, aunque devenga en mundo interior, más allá de la visión que transportan del Caribe los viajeros, del panfleto turístico que nos etiqueta, de la tristeza que nos arrostra en los mares y más allá también del clima, de nuestras nociones de ciudad, de Estados y de países. Expresión, pues, del legado artístico múltiple que nos corresponde de hecho y

⁴³⁷ En *VCM*, pág. 109.

⁴³⁸ En *CT*, pág. 81.

⁴³⁹ *Ibid.*, pág. 93.

de derecho respecto al resto del mundo y de otras culturas, ante muchos ojos diverso e incomprendido.

POR LOS CERROS SECOS VENÍAN DEL MAR

Montado en un sueño vago por los cerros secos la soledad arde en los cactus
y sacude en mí los lejanos fantasmas el estrépito de los vientos
y aquella mujer que repartía rosas de agua
Las aguas de mi pueblo venían del mar y los peces se repartían
Entonces aquí el yodo
no hacía más que llover llover y la bruma lo invadía todo y el desierto
Renacía cada día.⁴⁴⁰

SOMARI DE LA DESPEDIDA

EN esta orilla termina mi reinado
Traspuesto el límite
nada pido al corazón
Las incandescencias de la noche me devolverán a otros puertos
igual que antes lo hacían las alas de mi cabeza
Por ahora
debo sumergirme
y ser musgo errante
Mano que dice adiós desde algún muelle en sombras.⁴⁴¹

Como Perse quien es de Guadalupe, Walcott de Trinidad, Aimé Césaire de Martinica, del Whitman enamorado del Caribe y del Neruda del Sur, muchos poetas venezolanos tienen una poesía de primera factura dedicada al tema de caribeñidad. Cada uno de ellos matizando sus visiones de manera muy personal, como ocurre con otros autores de este ámbito geopolítico.⁴⁴²

SOMARI DEL AHOGADO

EN el fondo Bajo el dominio de la arena deseo hallar
mi remoto regreso
Entre la oscura noche del océano bajo el légamo
y las fosforescencias
deseo conocer de qué extraña materia saqué
mis alas qué nos hizo arrastrarnos
y volar
Loca sed de amor echó allí
sus redes invisibles
y el resplandor fue al fin más fuerte
que nuestra voluntad
Así nos hicimos

⁴⁴⁰ En *PDQ*, s/p.

⁴⁴¹ En *TO, TS*, pág. 71.

⁴⁴² Walcott, por ejemplo, señala las diferencias de percepción entre Saint-John Perse y Césaire: “hombres de diferente raza y extracción social, uno patricio y otro conservador, uno proletario y otro revolucionario, uno clásico y otro romántico, Próspero y Calibán, opuestos que encuentran fácilmente equilibrio, pero sobre el eje de una sensibilidad compartida que, poseedora de la presencia de una tradición visible o privada de ella, es la sensibilidad del viaje hacia el Nuevo Mundo. Perse encuentra en este Nuevo Mundo vestigios del Viejo, de su orden y de su jerarquía; Césaire ve en él la evidencia de humillaciones pasadas y la necesidad de un orden nuevo, pero la verdad esencial es que ambos poetas perciben este Nuevo Mundo a través del misterio. Su lenguaje nos induce permanentemente a la cita; hay momentos en los que uno oye la voz de los dos poetas al mismo tiempo, hasta que el tono es el de una sola voz procedente de dos hombres diferentes”. En Derek Walcott, *Ob.cit.*, p. 73.

Y yo deseo volver a mi principio
para tratar de hallar el secreto de

los hechos y la poesía.⁴⁴³

SOMARI

OTRO rinde tributo a olas

Abre las alas y ve

ciudades perderse

lejos

en el resplandor

Y niños tras las luces

Y un perro que cruza el canal

Salgo de las profundidades

con erizos entre las manos.⁴⁴⁴

SOMARI

LA solitaria cresta del mar

Apura su último sorbo de sol.⁴⁴⁵

SOMARI

CUANTO traes viento de la tarde es campana

solitaria de algún barco lejano

Susurros ecos

de tripulaciones

Anclas que se echan

al fondo

y la fría niebla invisible del invierno marino.⁴⁴⁶

El tono familiar con que el poeta trata el ambiente marino acentúa su intimidad con este tipo de tema. Con gran sencillez refleja la faena de mar, la realidad del pescador, la silenciosa comunión de los antepasados del poeta con las aguas del trópico.

OTRA VEZ LOS PÓMULOS DEL ABUELO

Otra vez los pómulos del abuelo salían a buscarme

cuando me reconfortaban sus cuentos de mar

y sus manos inacabables sobre el tejido del chinchorro y

aquel sombrero

que no largaba

Y otra vez la travesía a la minúscula estrella caída

a mis pies de tarde en tarde cuando como un hachazo todo volvía

a ser real⁴⁴⁷

EL MAR ME DA UNA PARROQUIA DULCE

EL mar me da una parroquia dulce para habitarla

Sus habitantes y yo somos los vientos de Enero

Pasamos tornamos y así hasta el final

Levantamos la arena

y dejamos nuevas arenas

Así hasta siempre.⁴⁴⁸

⁴⁴³ En *TO, TS*, pág. 73.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, pág. 77.

⁴⁴⁵ En *DDM*, pág. 21.

⁴⁴⁶ En *TO, TS*, pág. 82.

⁴⁴⁷ En *DDM*, pág. 46.

SOMARI

SOBRE crestas de olas la frágil barca que me conduce me sube
a la hermosa mañana de hoy en que
un ala es todo!⁴⁴⁹

SOMARI DEL CANTO DE LA PIEDRA

UNA piedra no cesa de cantar toda la noche
Su canto deja todo lo demás en silencio
Sobre el peñón rocoso los cangrejos apuntan sus ojos
hacia donde estamos nosotros
detenidos en la penumbra
La piedra suelta sus hilos de agua
y la noche la baña toda a ella.⁴⁵⁰

A menudo ese mar es distancia y extrañamiento, es ausencia y nostalgia. Es el territorio lejano que la distancia señala. La poesía lo dibuja con pájaros, con olas, con rocas y espumas, y la mirada lo descubre cubierto de soles y soledades. Hay un auto reconocimiento tácito envuelto en sus misterios. Se percibe al niño que no logra escapar o que no quiere escapar del mar, que se siente atado a sus parroquias costeras y puertos y que de alguna manera tiene en ellas una ventana para viajar hacia el tiempo y los horizontes. Por eso el desdoblamiento interior: “si parto es otro quien parte”. El quedarse y el irse del mismo sujeto es como el vaivén de la ola que golpea la orilla. Tal es su enigma.

SOMARI

Si parto
es otro quien parte
Sigo de pie sobre estas rocas El mismo hastío me sacude
Son mis manos aquellas que agitan el agua en que escapas
Es mía la tregua que los vientos de diciembre dejan
sobre nuestro tejado
Las huellas que la pleamar poseyó y borró fueron
las de mis viejas sandalias
Y el pájaro que solitario subió hasta perderse
fue mi corazón que te buscaba.⁴⁵¹

SOMARI

Hay una página
en que nada está escrito
En que todo ha sido librado a la vida
Hay un mar
que se navega en la muerte
hacia el principio o hacia el fin.⁴⁵²

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pág. 84, y *DDM*, pág. 22.

⁴⁴⁹ En *TO, TS*, pág. 85.

⁴⁵⁰ En *TO, TS*, pág. 91.

⁴⁵¹ *Ibid.*, pág. 93.

⁴⁵² En *DDM*, pág. 13.

SOMARI DEL SALITRE AMARGO

Mis tunas tienen rojas plumas
Mis cactus alma

Tras cada espina piel verde
Yerma rótula

No bajes más a mis papeles
Salitre amargo
No hagas de mis huesos nublado triste

Porque la vida es clara
con costillas
y marcas

Y uno
no está solo.⁴⁵³

SOMARI DEL BARCO LEJANO

Cuanto traes viento de la tarde es campana
solitaria de algún barco lejano
Susurros ecos

de tripulaciones
Anclas que se echan
al fondo
y la fría niebla invisible del invierno marino.⁴⁵⁴

A VECES OCURRE QUE ALGÚN MADERO

Cuando la orilla se abandona en mi casa vienen restos
de la noche anterior

Ramas troncos latas vacías
Cuanto el mar desprecia lo arroja en mi ventana Lo deposita
en mi puerta

A veces ocurre que algún madero
se aleja entre la noche

Entonces corro a echar mis viejas velas
Y navego tras él
Y reaparezco cuando las aves
anuncian las tormentas y las rosas
se baten contra el viento.⁴⁵⁵

SOMARI

Otro rinde tributo a las olas
Abre las alas y ve
ciudades perderse
lejos
en el resplandor

Y niños tras las luces
Y un perro que cruza el canal

Salgo de las profundidades
Con erizos entre las manos.⁴⁵⁶

⁴⁵³ En *DDM*, pág. 15.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pág. 16.

⁴⁵⁵ En *DDM*, pág. 18.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, pág. 20.

ESCRITO EN LA ARENA
Única misión
dejar rastros...⁴⁵⁷

Es notable la relación del poeta con los pájaros del mar. Son una constante en su poesía y se da un vínculo humanizado, hasta de entendimiento, entre éstos y el poeta. Su observancia, su comprensión y su contemplación parecen tener recompensa en el propio comportamiento de las aves. En su cabaña de acampar, ubicada en la isla Telésforo, frente a las costas del estado Anzoátegui y a pocos minutos de su casa familiar, el poeta Pereira vive esa relación con los pájaros de mar de la manera expresa en que lo manifiesta en su poesía.

EL PÁJARO POSADO EN LA BOYA
El pájaro posado en la boya otea el agua
con una inclinación de cabeza
Sé que me ve cuando me acerco a nado
Silencioso bate las alas y se aleja.⁴⁵⁸

SE METIERON EN LA CASA
Llegaron las gaviotas se metieron en la casa
Vaciaron sus viejas historias
Por todas partes brotaron alas
y alas...⁴⁵⁹

A LA CABAÑA DE LA PLAYA LLEGAN LOS PÁJAROS
A la cabaña de la playa
llegan los pájaros al amanecer
Todo el día
se lanzan al agua
En el crepúsculo levantan vuelo
y ni una gota chorrea de sus alas.⁴⁶⁰

NADIE HA VENIDO
Nadie ha venido hoy a la casa de la playa
Sin una voz humana las piedras son más piedras
más sombras las sombras

Hay fantasmas nocturnos
entre los ruidos del viento
Fantasmas entre nosotros mismos
que acuden al llamado o se marchan tranquilos.⁴⁶¹

LAS LLUVIAS LLENAN TODO DE SOLEDAD

⁴⁵⁷ En *DDM*, pág. 29.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, pág. 30.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pág. 30.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pág. 32.

⁴⁶¹ *Ibid.*, pág. 34.

Mi cabaña de la playa es asediada por los vientos del norte
De noviembre a mayo es la temporada de los grandes vientos
Pero después vienen las lluvias
y llenan todo de soledad
En los rincones húmedos buscan refugio las alimañas y las
arañas
Se esconden de los truenos
Y de las furias del cielo
El piso de madera se llena de manchas como países
y yo me lleno de temores y presentimientos.⁴⁶²

En su obra de investigación y en su poesía, el mar es objetivo central en Pereira. Sus antepasados guaiquerí, por la vía materna, y los emigrantes italianos, por la vía paterna, así como su infancia y el desarrollo vital de sus hijos y su familia está indefectiblemente ligado al mar Caribe, al trópico venezolano. Su natal isla de Margarita y el morro de Lecherías en el estado Anzoátegui, donde desarrolla toda su actividad profesional y escribe toda su obra literaria, son consustanciales en esa relación. De modo que conoce bien ese ámbito y el de los hombres de mar. Su poesía es reflejo de ese ámbito.

SOMARI DEL HOMBRE DE MAR

"Strange is the seaman's heart"
Robert Louis Stevenson

Extraño es el corazón del marino
Duendes insaciables y crueles sus espejismos
Sus ansias
inmortales

¿Ignora que todo lugar
bajo el cielo
es siempre el mismo
y sólo son otros en el sueño y la imaginación?⁴⁶³

SOMARI CON GALEONES

Recostado en la barra frente al mar
mientras apuro una cerveza
veo los antiguos barcos que retornan
Tripulaciones de lenguas extrañas
vueltas bruma y oquedad
y roncós ijares de anclas chorreando verdes ramas
mientras las velas se iluminan en el horizonte

Si fondearon o no pocos lo saben
Sus sigilosas quillas y sus jarcias
ambulan por las sombras
de esta taberna mientras

⁴⁶² *Ibid.*, pág. 35.

⁴⁶³ En *EDS*, pág. 16.

lejanas voces farfullan en la borda
donde nadie puede oírlas
porque son parte de la noche inmensa y de mí mismo.⁴⁶⁴

SOMARI DEL COLOR DEL AGUA
No sé cuál es el color del agua lejos de aquí
Pero cerca de aquí tampoco sé.⁴⁶⁵

2.4. Somaris ético-filosóficos

En no pocos somaris se manifiestan las indagaciones del ser, la memoria y lo memorioso como reflejos de estados interiores que buscan su expresión y el cuestionamiento al poder desde la actitud personal que a menudo alude a la propia vivencia existencial como conciencia del espacio-tiempo del vivir histórico. La edad aparece así señala explícitamente en determinadas épocas como un modo de revelarse evolutivamente, a la par de su poesía. Así manifiesta Pereira sus indagaciones ontológicas, su canto saludando la esperanza, los valores éticos y morales del hombre, pequeñas y contundentes expresiones de humildad y esa identidad que trata de sumar para el bien común. El somari contiene un repertorio abundante de dualidades que tienen que ver —ya por la vía filosófica o existencial— con preocupaciones, inquietudes e interrogantes del hombre común y ciudadano; lo consuetudinario.

SOMARI
EN mi infancia no tuve más que cielos abiertos

Después me llené de calles y papeles
y me bastó la soledad

Pero entonces dejé la vida
inundarme

Y no me arrepiento.⁴⁶⁶

SOMARI DE LOS 34 AÑOS
Un cielo enorme para verme adentro
de qué me sirve si ando ciego en medio
de terribles tormentas
Si a los 34 años de mi edad cada vez estoy más
cerca del comienzo.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ En *EDS*, pág. 18.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, pág. 51.

⁴⁶⁶ En *TO, TS*, pág. 39.

⁴⁶⁷ En *SLDS*, pág. 15.

Aparte del tiempo de existir importa el tiempo de la palabra, de la poesía, de la conciencia y su trascendencia hacia los otros. La juventud y la madurez, las vivencias y las utopías no se repliegan sino que se expresan a través del somari como huellas, como rastros “de una enfebrecida cabeza”, ayuda a vencer la desesperanza y moldea esos escapes de la memoria hacia lo distante, lo doliente.

SOMARI DE LOS AÑOS LOCOS

En las altas brumas de mi cabeza
Dudando entre salir o escapar
cada vez más hacia el final
Están los años locos que viví
llenos de mí presos de mí.⁴⁶⁸

SOMARI

Puede ser que estos versos
sean pasto del olvido
como serán sin duda las locas cenizas de mi cigarro
Pero algún día
de algún fondo oscuro
de una enfebrecida cabeza
brotarán otros versos
como éstos
contra los que el tiempo nada podrá.⁴⁶⁹

SOMARI

Si aprendí a sonreír fue porque entre la podredumbre hallé alas
Si aprendí a golpear fue para devolver los golpes que año tras año me daban⁴⁷⁰

SOMARI DE LOS AÑOS SESENTA

En 1963
cuando la policía pateaba nuestras canciones
las muchachas asomadas a las ventanas
nos lanzaban besos furtivos
Han pasado los años
Algún día otros poetas harán versos que jamás pisotearán
ni serán olvidados como los nuestros
así como tampoco aquellas muchachas nos olvidaron.⁴⁷¹

Pereira antepone a todo desamparo, la infinitud del amor, su ala ancestral, su entrega a él desde los signos poéticos y su desgarramiento interior. Su apego a lo vital deviene en apego a lo ético, a lo moral y a lo correcto en el ámbito civil. Si bien su poética cuestiona y denuncia anti valores, es porque pretende edificar profundas reflexiones sobre el acto mismo de vivir, exaltando valores como la serenidad, la ternura, el amor y la esperanza, además del respeto y la valoración de la naturaleza. En contraparte, cuando refiere la muerte la ironiza mediante metáforas y juegos de

⁴⁶⁸ *Ibid*, pág. 21.

⁴⁶⁹ En *TO, TS*, pág. 21.

⁴⁷⁰ En *SDS*, pág. 67.

⁴⁷¹ En *VCM*, pág. 4.

sentido inteligentes, o la convierte en motivo elegíaco para exaltar afectos fallecidos. La vida misma es un rayo fugaz y luminoso, demasiado efímero para atraparlo entre palabras.

SOMARI SOBRE EL MISTERIO DE LA MUERTE
Si los cementerios pudieran devolverse a salas de parto
el misterio
de la muerte sería
simple juego de niños.⁴⁷²

SOMARI DE LA ROSA Y EL CADÁVER
Hay una rosa echada a los pies de un cadáver
Y es tan hermosa
Que el cadáver se yergue para olerla
por última vez.⁴⁷³

Pereira atenúa con la ternura, el amor y el humor, con el verbo fulgurante y la inmensurable solidaridad, todo vestigio de tristeza devenido de los estertores mortuorios. La muerte no la concibe ni como polvo y menos como viaje infinito, ni despedida o desasosiego, cuando al alma la acompañan las viejas copas de los afectos, los amigos, los compañeros del verbo, la palabra y el empeño prestos al servicio de la dignidad, la lealtad y las luchas comunes. Esto se evidencia en los poemas “Entremos en materia”⁴⁷⁴, dedicado a su amigo José Lira Sosa, en la “Elegía a Víctor Salazar”⁴⁷⁵ y el la “Elegía por Alfredo Maneiro”, entre otras.

ELEGÍA POR ALFREDO MANEIRO
Yo tenía un amigo llamado aventura
Pero su nombre era fulgor

Yo tenía un amigo llamado torrente de arena disparo y osadía
Pero su nombre era reflexión

Yo tenía un amigo llamado suprema inteligencia
o más bien destello del pensamiento
o acaso aguacero sobre los techos de zinc de
mi ciudad
Pero debe decir que su nombre verdadero era sabiduría

⁴⁷² En *PDB*, pág. 84.

⁴⁷³ En *ODP*, pág. 95.

⁴⁷⁴ En *ODP*, pág. 46.

⁴⁷⁵ En *EDS*, págs.42-43.

Yo tenía un amigo llamado lealtad
También nombrado duda y estratagema

Su única embriaguez era la de la vida

Yo le decía cántaro inagotable
o desasosiego
y el sonreía como hilo de guitarra
que apenas puede oírse
entre el ulular del viento

Ahora que se hace nombrar viaje infinito
despedida
o simplemente polvo
todos sabemos que su nombre es aventura
fulgor
torrente de arena
disparo
osadía
reflexión

Y también suprema inteligencia
destello del pensamiento
aguacero sobre los techos de zinc de la ciudad

Y también sabiduría
y lealtad
y duda y estratagema
y cántaro inagotable

Y nunca viaje infinito

Y nunca despedida

Y nunca simplemente polvo.⁴⁷⁶

Exalta así Pereira los atributos del amigo y del político, “torrente y disparo”, “suprema inteligencia, “llamado lealtad”, Alfredo Maneiro. Una profunda visión cósmica de la vida y del ser se expresa en este largo poema. Es la suma de varios somaris discurridos en las venas del sentimiento solidario del afecto.

⁴⁷⁶ En *LFS*, pág.38-39.

Y no son pocas las elegías que dedica Pereira en su poética. De éstas, la siguiente representa una especie de máxima para el mundo, pues aunque griegos y latinos utilizaron las elegías para lamentar la muerte, no siempre fue así. También se utilizó para celebrar asuntos placenteros —¿y por qué no, la vida?—, aunque en aquellos tiempos las elegías fueron compuestas mayormente en hexámetros y pentámetros más que en verso libre:

SOMARI EN TONO DE ELEGÍA

No serás lo que el polvo feroz desestremece
No la nada
No el olvido sin tasa
No en el aire del mundo descubijo
 ni la ceniza
 ni más allá
 ni desdecido paso
 ni hueco
 ni desierto
 ni rama seca
 ni sombrío despojo
Serás un camino tembloroso Una calma
 en perpetuo transgresión de sí misma.⁴⁷⁷

Fino humor y gracia tiene el tuteo con los difuntos, a los que Pereira percibe condescendientes habitantes de estas miserias terrestres, por lo que les increpa este “reclamo”:

LOS FIELES DIFUNTOS

¿Qué clase de gente son ustedes
que ven al mundo
 doblar y gritar
 y sólo se ocupan de sus asuntos?⁴⁷⁸

Otra idea humorística reescrita por el poeta, dotándola de gracia paradójica, es la relativa al suicidio o a los suicidas. Esta determinación trágica no tiene alegatos morales en el somari, ni religiosos, ni místicos. Sólo el humor se las arregla con los suicidas.

SOMARI DEL SUICIDA

Quien entra hace las mismas preguntas
(Ninguna tendrá respuestas jamás).⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ En *CT*, pág. 18.

⁴⁷⁸ En *LFS*, pág. 82.

⁴⁷⁹ En *LDS*, pág. 15.

CONCLUSIONES

Leer y estudiar la poesía de Gustavo Pereira (Isla de Margarita, Venezuela, 1940) durante más de veinticinco años, apoyado en el respeto, la admiración y la amistad representa un proceso de aprendizajes, de encuentros, de descubrimientos y develaciones que me permiten una mirada a fondo en su poética. Su trabajo creador ha sido intenso. Poesía y ensayo, investigación y análisis de la realidad socio-política venezolana y latinoamericana han ocupado su tiempo vital, su pensamiento crítico-reflexivo y sus búsquedas formales.

Pereira ha sido catedrático de literatura hispanoamericana y nacional en la Universidad de Oriente hasta su jubilación en 1993. Su formación es sólida y amplia. Conoce bien el proceso de formación y desarrollo de las letras del país antes y durante todo el siglo veinte y desde finales de la década del cincuenta incorpora su propia obra de manera evidente. Sus estudios de leyes⁴⁸¹ durante los sesenta en la Universidad Central de Venezuela en Caracas le une a intelectuales jóvenes y mayores (poetas, narradores, pintores y escultores principalmente) quienes han acudido a la capital bien por estudio o trabajo, bien para ganar mayores espacios para el arte, toda vez que Venezuela inicia apenas en 1958 el proceso democrático vigente, luego de diez años de dictadura continua y las provincias ofrecen pocas oportunidades para el desarrollo personal.

La nación tampoco tiene en esa época las grandes ventajas que produce la renta petrolera en las décadas setenta y ochenta. Por el contrario, se establecen luchas políticas e ideológicas extremas entre la derecha gobernante, contra la que se señalan cuestionamientos y protestas por diversos medios impresos, representativos, culturales, de opinión y de acción, y los grupos de oposición izquierdistas, generándose enfrentamientos, encarcelamientos, desapariciones forzadas y rupturas de toda índole. Los partidos políticos no tienen suficiente garantía institucional para salvaguardar el juego democrático naciente. Las guerrillas urbanas y rurales, las protestas formales a través del arte y el pensamiento crítico a la par del espíritu de renovación que recorre el mundo conjugan un escenario de inquietudes y no poca zozobra.

Pereira logra plasmar en sus primeros poemarios una visión estremecedora de esa década. Su curso existencial oscila entre los veinte y treinta años de edad, y no sólo lo testimonia sino que se convierte en protagonista de ese proceso histórico desde el ámbito literario. La crítica de entonces advierte rápidamente el impulso creador del joven poeta, quien además gana los más relevantes concursos de poesía del país de esos años ante jurados de comprobada solvencia moral y profesional. En lo sucesivo, entre 1970 y 2010 Pereira consagra cuarenta años de creación a nutrir, enriquecer y sostener su poética personal, individual, así como su irrenunciable convicción política de izquierda. Esto último tiene dos circunstancias determinantes. La primera es de orden estético: logra crear un neologismo que sustentará su poética de manera coherente, novedosa, original, en permanente renovación. Se trata del somari o poema breve, de tipo reflexivo, sentencioso, agudo, de fina armadura en lo formal, en lo estético.⁴⁸² La segunda es de orden político: tiene protagonismo

⁴⁸¹ Pereira ejerce de abogado y de juez provisional en la década del sesenta, antes de matricularse como docente universitario.

⁴⁸² Pereira logra introducir el somari a partir de dos obras fundacionales: *LDS* (1974) y *SLDS* (1979). De manera inmediata aparece *SDS* (1980), una muestra antológica de los mismos.

como legislador durante la Asamblea Nacional Constituyente de 1999, logrando redactar el Preámbulo de la misma.⁴⁸³

La profunda crisis social y económica venezolana posterior a 1983, terminada la bonanza petrolera que se había iniciado en 1974, acentúa las desigualdades colectivas, la crisis fiscal, el endeudamiento externo y la pobreza extrema, básicamente por los cuestionamientos existentes contra la dirigencia política que de manera bipartidista se turna el poder pese a graves y comunes acusaciones de corrupción administrativa e ineficiencia administrativa. La cultura en general también se resiente. Valores como la probidad, la honestidad y la humildad resultan esenciales en los intelectuales. Sin embargo, muchos se doblegan a una suerte de derrota moral y se ajustan a instituciones y cargos de conveniencia. El sentido de patriotismo se hace imperioso y el país espera de sus poetas y artistas un aliento razonable de esperanza ante la vida y la historia. Pereira entiende muy bien estos cambios y mantiene con gran sensibilidad la observancia de este contexto. Su lucidez, su irreverencia y su inteligencia producen dos obras de gran interés para el público venezolano: *Vivir contra morir*, en 1988 y *Escrito de salvaje*, en 1993. El somari gana de manera definitiva su propio espacio en la literatura nacional. En lo sucesivo tres obras más refuerzan esta huella particular: *Oficio de partir* (1999), *Sentimentario* (2004) y *Equinoccial* (2007).

La visión por décadas de la historia venezolana desde 1920 hasta 2010 permite recorrer el proceso de formación de la literatura moderna en Venezuela. Esto resulta útil como marco referencial para conocer la poética del autor. En tal sentido, consideramos oportuno ofrecer una visión de la vanguardia a partir de los presupuestos de Peter Bürger y estudiosos venezolanos de la modernidad como Víctor Bravo y Luís Britto García, aunque sin asumir posturas particulares y absolutas. Con ello constatamos que las nociones de reflexividad, identidad y desidentidad en Pereira devienen de su posición personal ante el curso histórico de los acontecimientos políticos, sociales y culturales del país, los cuales estudia sensiblemente y de algún modo revela. Su compromiso es ante todo moral y ético, y su arte es la vía que expresa ese compromiso. Ni la opresión, el mancillamiento, el miedo, los vejámenes o la ignominia le son indiferentes, y contrapone a toda fuerza explotadora el sentido de la solidaridad y la justicia. Su yo objetivado es revelador en esas visiones. Su identificación con las luchas sociales le hace protagónico y ejemplar. Su obra es un legado estético para recorrer y reconocer cuánto ha podido expresar en más de cincuenta años de hacer poesía y vivir la historia.

⁴⁸³ El Estado distribuye gratuitamente diez mil ejemplares de la Constitución y en televisión, radio, prensa y foros de toda índole se le reconoce a Pereira la autoría del Preámbulo. Esto despierta el interés por el poeta y numerosas entrevistas surgen en torno a su obra y su pensamiento político.

Esto permite comprender la recepción crítica de su obra en los años sesenta, con prevalencia del texto poético de compromiso o comprometido, detallado en el capítulo III de esta tesis doctoral, en sintonía con otros poetas comprometidos como José Lira Sosa, Víctor Valera Mora y posteriormente William Osuna. Del setenta a 1999 la recepción crítica en torno a Pereira se centró en el somari y su novedad. Se le celebra y se le trata de explicar. Se lee, se compila y difunde. Pereira se dedica a fortalecer la poética del somari y a ahondar en sus estudios de la poesía japonesa, china, árabe e indígena americana. Culmina su doctorado en letras en La Sorbona de París en 1982 de la mano de Saúl Yurkievich con un amplio estudio dedicado al Caribe precolombino, titulado *Historias del paraíso*. Este revela que el fracaso de los conquistadores en su afán por el oro y el saqueo que se hace en el llamado Nuevo Mundo para satisfacer las apetencias imperiales no sólo oculta los valores culturales de la América india y cimarrona sino que extermina al ser natal, local, originario, o lo esclaviza y domina mediante el expolio y toda forma imaginable de injusticia y vejámenes. La historia falseada o negada es revelada a partir de documentos y acuciosas lecturas a las que Pereira dedica al menos veinte años. Sin embargo, la publicación orgánica de ese texto también se tarda un par de décadas aunque el poeta fue persistente el revelar su contenido en cátedras de literatura, congresos, conferencias y folletos para darlo a conocer de manera parcial.⁴⁸⁴

El somari se nutre conceptualmente de ese voluminoso estudio histórico y político, y de toda la formación ganada por Pereira a través de sus lecturas de tankas y haikú, traducción y escritura de cantos y poemas indígenas pemones, kariñas y waraos, entre otras. Por ello la tesis doctoral en el capítulo IV devela la cosmovisión del somari desde esas fuentes. Por otro lado, su conocimiento de los clásicos occidentales, la poesía escrita en lengua castellana en toda época, los movimientos de vanguardia europea e hispanoamericana del siglo veinte así como su relación inicial con autores predilectos como Huidobro, Vallejo y Neruda, entre otros, sedimentan el proceso formativo que deviene en somari: suma de búsquedas, recurso propio para revelar el poema.

El Caribe o la caribeñidad constituyen una constante en la poesía de Pereira. En “Señas de identidad” revela esa pertenencia física, carnal, vital, nostálgica y estética: “Yo nací en una isla a la que el océano dio ternura”.⁴⁸⁵ Océano éste capaz de transmitir ternura y ser compañero de vigilia y

⁴⁸⁴ Después varios intentos fallidos y hasta pérdida de algunas versiones del texto original en imprentas públicas, *HDP* se publica por primera vez en 1997, en tres tomos. En 2007 el Estado venezolano lanza una reedición de cincuenta mil ejemplares de los mismos a través de la Biblioteca Popular para los Consejos Comunales. De esas publicaciones parciales surgen *El diario de a bordo de Colón o la primera proclama del colonialismo en el Caribe* (1987), *El pensamiento anticolonialista de los libertadores* (1992) y *Los blancos hijos del cielo* (1998). De igual modo tiene soporte ideológico en Pereira sus estudios dedicados a Simón Bolívar (documentos, cartas, pensamiento principalmente) a partir de sus siguientes publicaciones: *El juramento de Monte Sacro* (2005), *Simón Bolívar, escritos anticolonialistas* (2007) y *El joven Bolívar* (2007)

⁴⁸⁵ En *S.*, pág. 28.

derroteros, como en el poema “Océano”: “Tus asuntos me envuelven desde el amanecer cuando/ abro las ventanas”,⁴⁸⁶ o causar desajustes con su impetuosidad como en “Furia de océano”: “mientras afuera bate el mar con furia las tablas del corredor/ crujen y todo alrededor/ parece hecho a la diablo”.⁴⁸⁷ Este mar y este océano son cuerpo común, son piel y sol propios, génesis y creación, por tanto vida y esperanza. Es “Océano humano”: “Nos creaste de musgo sideral recogido/ en tu carne cuando todo/ desamparo resplandecía y en tus/ orillas agonizaban/ los últimos glaciales”.⁴⁸⁸ Por eso no le es ajeno y la relación mar-hombre, mar-poesía resulta consuetudinaria, como suele ser esta relación en todo el Caribe americano: “Cuanto el mar desprecia lo arroja en mi ventana Lo deposita/ en mi puerta”.⁴⁸⁹ También la magia de la noche y los placeres están manifiestos en esta íntima relación: “Recostado en la barra frente al mar/ mientras apuro una cerveza/ veo los antiguos barcos que retornan”,⁴⁹⁰ a menudo con gran colorido y sugestivas metáforas: “La hermosa noche del puerto con olas como/ calles blancas sobre las que andan descalzas monjas”.⁴⁹¹ Por eso el mar, el trópico y el Caribe son pasado y presente en la poética de Pereira.

El mar de la infancia y los puertos invisibles de la memoria y la utopía encuentran en el somari un medio de expresión. Por ello se trasvierte en una especie de diario poético largamente moldeado, reescrito, proyectado hacia el sentir social y la inteligencia sensible del ser, del hombre contemporáneo, tan sometido a los vaivenes de la modernidad, del desarrollismo, las tecnologías y toda alienación y formas directas e indirectas de dominación. Desde los erizos cercanos en la niñez y los zaguanes de los juegos infinitos de la infancia hasta la voz del indio que en la selva ignota clama se le reconozca su identidad, o la basuratura de la TV que diezma las verdaderas libertades en aras del consumismo y la homogeneización, el poeta Pereira recoge y cincela artesanalmente cada somari dentro de una temática amplia, abierta, universal y actual que lo hace no sólo eficaz sino efectivo. Diversas páginas de la web en internet dan cuenta de ello, así como las antologías existentes en torno al somari.

La base moral, ética y de compromiso con la justicia, el bien común, la paz y la solidaridad entre los pueblos resulta esencial en la comprensión de la poética del somari. Más allá del poema de circunstancia durante la juventud, se revela una nueva forma responsable de hacer poesía. De ahí la

⁴⁸⁶ En *VCM*, pág. 95.

⁴⁸⁷ En *ODP*, pág. 157.

⁴⁸⁸ En *DDM*, pág.10. También señala: “El mar me da una parroquia dulce para habitarla”. *Ibid.*, pág. 22. “Suelto mi corazón como vela y navego por entre las islas”. *Ibid.*, pág. 28.

⁴⁸⁹ En *TO, TS*, pág. 75.

⁴⁹⁰ “Somari con galeones”, en *EDS*, pág. 18.

⁴⁹¹ En *EPE*, pág. 27.

riqueza expresiva y temática que le caracteriza. Y ha sido a partir de ese pensamiento y ese trabajo intelectual de Gustavo Pereira que hemos enfocado la metodología de estudio, por cuanto aporta elementos conceptuales aplicables a su poética. Por eso nuestra visión y análisis no sigue una teoría específica sino que describe desde el sedimento socio-histórico las variantes y particularidades del somari, y su aporte a la modernidad literaria venezolana contemporánea.

Un nuevo aporte acompaña al somari durante los ochenta y noventa: el elemento indígena expreso. Pereira utiliza símbolos y metáforas de la poesía indígena como un medio de rescate de sus voces y como reafirmación interior de esa otra identidad presente en el proceso de mestizaje americano. Se evidencia un interesante sincretismo mediante una visión cósmica y universal del hombre, también de la poesía como forma superior de expresión.⁴⁹²

El panorama general de la poética de Gustavo Pereira, tanto en su primera etapa del sesenta como la posterior a 1970 revelan un extenso canto nutrido de referentes diversos de la cultura universal desde América hasta Europa, de Asia hasta África. A un poema en lengua pemón o warao (“Sobre salvajes”, “Jokoyakore Naruae Anayakore Yarote” y “Canción del Dokotu-guará-tu”) atañe un homenaje a Omar Jayyâm, un epigrama a Catulo, refiere los horrores de la guerra a Zeus y Herodoto o escribe un canto a las colinas de Andalucía o las calles de París, Londres y Rusia. A los Bakuba, Mayongue y Bakongo de Zimbabwé o los Makonde de Bostwana o los Bapende de Ruanda; a los Batelele de Tanzania y Los Ibo de Nigeria o los Balubas camerunenses⁴⁹³ corresponden en igual exaltación el imaginario encuentro con Li Po en un festival de la luna en el mes de octubre, un haikú a las cigarras, o un “retrato” de Tu Fu, una variante de Basho o parodias a los sermones de Ti Pei Ku.

Esta visión universal, pensada y singular del somari es lo que permite a Pereira ser uno de los grandes poetas venezolanos contemporáneos, al lado de Ana Enriqueta Terán (1919), Ramón Palomares (1935), Juan Calzadilla (1930), Eugenio Montejo (1938) y Luis Alberto Crespo (1941) o José Lira Sosa (1930-1995) y Víctor Valera Mora (1935-1984).⁴⁹⁴ Su obra lírica ofrece un corpus amplio el cual ya hemos analizado y referido. Tenemos así siete poemarios durante los años sesenta, doce poemarios más entre 1970 y 2010 con la presencia del somari, nueve antologías en español y una en inglés⁴⁹⁵ además del volumen, en prensa, *Poesía Selecta* (2011) de la prestigiosa Biblioteca

⁴⁹² Esto lo sustenta además con sus libros de notas y reflexiones *CI* (2001) y *ELI* (2004), en los que traduce poesía indígena y escribe textos en esas lenguas, además de escudriñar en sus ancestros guaiquerí (nativos de la isla de Margarita) las raíces de su propio mestizaje.

⁴⁹³ Su poema “Cenizas del camino” del libro *ODP* (1997) es sentido homenaje a todos estos pueblos

⁴⁹⁴ Estos dos últimos poetas de marcada tendencia izquierdista, ya fallecidos.

⁴⁹⁵ *The arrival of the Orchestra* (Antology), London, Smokestack Books, 2010, traducción de John Green, Michal Boncza y Eduardo Embry.

Ayacucho, con estudio preliminar de José Balza, y bibliografía y cronología de José Pérez.⁴⁹⁶ De igual modo desarrolla Pereira una amplia obra ensayística compuesta por catorce títulos, en la que aparecen sus estudios sobre el Caribe y la cultura prehispánica, reflexiones, artículos de prensa, notas diversas, compilaciones de documentos sobre El Libertador Simón Bolívar, conferencias y discursos.

Ha sido el objetivo central de nuestra investigación estudiar la totalidad poética de Pereira en el panorama de la literatura moderna venezolana contemporánea y precisar en ese ámbito la actualidad, vigencia y novedad del somari como instrumento poético original del autor, que no sólo renueva la poesía nacional, sino que demuestra una fuerza de voluntad creadora basada en sus profundas convicciones éticas y políticas mediante el basamento reflexivo crítico y el sincretismo cultural de valor universal.

⁴⁹⁶ Esta responsabilidad en armar la bibliografía y la cronología de Gustavo Pereira me fue muy útil para la redacción final esta tesis de doctorado por cuanto pude trabajar varias horas en casa del poeta actualizando datos.

BIBLIOGRAFÍA

1.- Bibliografía de Gustavo Pereira

El rumor de la luz (poemas de infancia y adolescencia), Barcelona, Impresos Corito, 1957; citamos *ERDL*.

Reseñas:

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano, "Gustavo Pereira: El rumor de la luz", *Revista Nacional de Cultura*, n.121, Caracas, julio-agosto 1957; *Revista Nacional de Cultura*, Año LXX, n.336, Caracas, enero-junio, 2008, págs. 238-240.

DORANTE, Carlos, "El rumor de la luz", *El Nacional*, Caracas, agosto, 1957.

Los tambores de la aurora (poemas de adolescencia), Caracas, Editorial Doric, 1961, ilustraciones de Alirio Palacios; citamos *LTDA*.

Reseñas

SALAZAR, Víctor, "Los tambores de la aurora", *La Esfera*, Caracas, 23 de abril, 1961.

SUBERO, Efraín, "Los tambores de la aurora: ¿podrá sobrevivir la poesía pura?", *Antorcha*, El Tigre, 22 de junio de 1961 y 29 de junio, 1961.

Preparativos de viaje (poemas), Barcelona, Tipografía Anzoátegui, Ediciones *Trópico Uno*, 1964, ilustraciones de Carlos Hernández-Guerra; citamos *PDV*.

Reseñas

ACOSTA BELLO, Arnaldo. "Poesía 64", *En Letra Roja*, n.10, Caracas, segunda quincena, febrero, 1965.

"Ambiente de fiesta" (poema del libro *Preparativos de viaje*), *Siglo 1 Poesía*, n.9, México, julio, 1965.

BARROETA, Pedro, "Todos somos inéditos", *La República*, Caracas, 22 de junio, 1964.

CASTILLO, Aníbal, "Preparativos de viaje", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 5 de julio, 1965.

DAZA GUEVARA, Argenis, "Preparativos de viaje", *En Letra Roja*, n.9, Caracas, enero, 1965.

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano, "Preparativos de viaje", *El Nacional*, Caracas, 19 de febrero, 1965.

_____, "Preparativos de viaje", *Kena*, Caracas, 31 de enero, 1965.

LEVEL Andrés (seud. de Adriano González León), "Preparativos de viaje", *El Nacional*, Caracas, 19 febrero, 1965.

"Preparativos de viaje", *El Siglo*, Caracas, 01 de febrero, 1965.

SALAZAR MARTINEZ, Francisco, "Preparativos de viaje", *El Nacional*, Caracas, 15 de febrero, 1965.

SALAZAR, Víctor, "Preparativos de viaje", *Cal*, n.40, Caracas, 27 de marzo, 1965.

SILVA, Ludovico, "Preparativos de viaje", *El Nacional*, Caracas, 15 de enero, 1965.

YÁNEZ, Ramón, "Preparativos de viaje", *El Tiempo*, Puerto La Cruz, 24 de diciembre, 1964.

Bajo la refriega (poemas), (coautores Rita Valdivia, Eduardo Lezama, Luís José Bonilla), Barcelona, Tipografía Anzoátegui, Ediciones Ariosto, 1964, ilustración de Carlos Hernández Guerra, prólogo de Luís Luksic; citamos *BLR*.

Reseñas

ANONIMO, "Bajo la refriega", Semanario *Qué pasa en Venezuela*, Caracas, 31 de julio, 1964.

SALAZAR, Víctor, "Pereira, Valdivia, Lezama y Bonilla: Bajo lo refriega", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, mayo-junio, 1964.

En plena estación (poemas), Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, Colección "Letras de Venezuela", 1966 (Premio Joven Poesía 1965); citamos *EPE*.

Reseñas

PALOMARES, Ramón, "En plena estación", *Cultura Universitaria*, n.92, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966.

SALAZAR, Víctor, "La plena estación de Gustavo Pereira", *La Esfera*, Caracas, 02 de abril, 1966.

SASSONE, Helena, "En plena estación", *Recensiones*, n.2-3, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1966.

SERRA, Jesús, "En plena estación de Gustavo Pereira", *Diario Crítica*, Maracaibo, 30 de abril, 1966.

SUBERO, Efraín, "En plena estación", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 26 de junio, 1966.

ZAMBRANO COLMENARES, Eduardo, "Gustavo Pereira: En plena estación", *Cultura Universitaria* n.92, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966.

Hasta reventar (poemas), Maracaibo, Ediciones de la Universidad del Zulia, 1966 (Segundo Premio del IV Concurso de Poesía de la Universidad del Zulia); citamos *HR*.

Reseñas

ANONIMO, "Hasta reventar", *Zona Franca*, n.40, Caracas, diciembre, 1966

ANONIMO, "Hasta reventar", *Café al mar*, n.2, Maracaibo, noviembre-diciembre, 1966.

CASTILLO, Aníbal, "Hasta reventar", *Revista Nacional de Cultura* n.178, Caracas, noviembre-diciembre, 1966.

MUÑOS, Rabel José, "Hasta reventar", *El Universal*, Caracas, 11 de diciembre, 1966.

OSSES, Esther María, "Hasta reventar", *Recensiones*, n.2-3, Maracaibo, Ediciones de la Universidad del Zulia, 1966.

SALAZAR, Víctor, “Hasta reventar”, *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 04 de diciembre, 1966.

SILVA, Luduvico, “Hasta reventar”, *El Nacional*, Caracas, 19 de octubre, 1966.

El interior de las sombras (poemas), Maracaibo, Ediciones de la Universidad del Zulia, Maracaibo, 1968 (Primer Premio del VI Concurso de Poesía de la Universidad del Zulia); citamos *EIDS*.

Reseñas

ANONIMO, “El interior de las sombras”, *Semana*, n.22, Caracas, 2 al 9 de agosto, 1968.

SALAZAR, Víctor, “La confesión ante los seres y las cosas (sobre la poesía de Gustavo Pereira)”, *Imagen* n.35, Caracas, 15 al 30 octubre, 1968.

Poesía de qué (poemas), Caracas,. Ediciones del Ministerio de Educación, Cuadernos de la Joven Poesía, 1970; citamos *PDQ*.

Reseñas:

BERMUDEZ, Luís Julio, “Poesía de qué”, *Revista Nacional de Cultura* n.196, Caracas, enero-marzo, 1971.

_____, “Poesía de qué”, *Imagen*, n.94, Caracas, abril, 1971.

Los cuatro horizontes del cielo (poemas), Caracas, *Imagen*, n.73, 1970; Cumaná, Ediciones de la Universidad de Oriente, 1973 (Premio Único del Primer Concurso Latinoamericano de Poesía de la Revista *Imagen* del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, INCIBA); citamos *LCHC*.

Reseñas

CRESPO, Luís Alberto, “Los cuatro horizontes del cielo”, *Crítica Literaria El Nacional*, Caracas, 29 de junio, 1970.

Libro de los somaris (poemas), Caracas, Ediciones del Concejo Municipal del Distrito Simón Rodríguez del Estado Anzoátegui, 1974 (Premio Alarico Gómez 1973), ilustraciones de Jorge Pizani, diagramación de Manuel Espinosa; citamos *LDS*.

Reseñas

ANÓNIMO, “El libro de los somaris”, *Diario de Oriente*, Barcelona, 25 de abril, 1974.

ANÓNIMO, “Esto llamado somaris”, *Letra Meridiano, El Meridiano*, Caracas, 20 de octubre, 1971.

AVILA, Juana de, “El libro de los somaris”, *Élite*, Caracas, 28 de junio, 1974.

BEDOYA, Luís Octavio, “El libro de los somaris”, *Antorcha*, El Tigre, 05 de mayo, 1985.

GONZÁLEZ, Ignacio, “Rayuela: el libro de los somaris”, *El Nacional*, Caracas, 06 de junio, 1974.

LÓPEZ, Santos, “El libro de los somaris”, *Génesis*, n.3, Mérida, diciembre, 1975.

SILVA, Ludovico, "El libro de los somaris", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 25 de julio, 1974.

Segundo libro de los somaris (poemas), Caracas, Monte Ávila Editores, 1979; citamos *SLDS*.

Reseñas

PRIVITERA, Rodolfo, "Segundo libro de los somaris", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 13 de mayo, 1979.

GUAYKE, Chevige, "Segundo libro de los somaris", *Diario del Caribe*, Porlamar, 08 de noviembre, 1982.

RODRIGUEZ, Argenis, "El poder fatal (Sobre El libro de los somaris)", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 25 de julio, 1974.

Poemas de Gustavo Pereira, Grabados de Gladys Meneses, Lechería, Estado Anzoátegui, (Edición de lujo fuera de comercio), 1979; citamos *PDGP, GGM*.

Reseñas

D'AMICO, Margarita, "El espacio y su memoria: 10 grabados de Gladys Meneses, 10 poemas de Gustavo Pereira", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 01 de agosto, 1978.

Antología poética, Caracas, Cuadernos "Playas" del Concejo Municipal del Distrito Marcano del Estado Nueva Esparta, 1979, Selección y prólogo de Chevige Guayke; citamos *APa*.

Sumario de somaris (antología de los somaris), Caracas, Fundarte, Colección "Delta" No.5, 1980; citamos *SDS*.

Reseñas

CARRERA, Liduvina, "Una lectura visual a Sumario de somaris", en: *De narradores y poetas*, Caracas, Ediciones de la Casa de Asterión, 2000.

GRAMCKO, Ida, "Sumario de somaris", *Elite*, Caracas, 1982; y en *Poesía*, n.107, Valencia, diciembre, 1995, págs.44-46.

GUAYKE, Chevige, "Sumario de somaris", *Diario de Oriente*, Barcelona, 28 de diciembre, 1980.

VULCANO (seud.), "Sumario de somaris", *Suplemento Cultural Ultimas Noticias*, Caracas, 21 de diciembre, 1980.

Tiempos oscuros, tiempos de sol (poemas), Cumaná, Ediciones de la Universidad de Oriente, 1981 (Mención del Concurso Ramos Sucre), portada e ilustraciones de Gladys Meneses; citamos *TO, TS*.

Reseñas

VALDERREY, Angélica, "La vida, la imagen (sobre "Tiempos oscuros, tiempos de sol")", *El Nacional*, Caracas, 26 de enero, 1983.

El diario de a bordo de Colón o la primera proclama del colonialismo en el Caribe (capítulo del libro *Historias del paraíso*), Puerto La Cruz, Ediciones del Centro de Investigaciones Socio-Humanísticas de la Universidad de Oriente, Núcleo de Anzoátegui, 1987, portada de Pablo Ramírez y Violeta Poyer; citamos *DDAC*.

Reseñas

ANONIMO, "Diario de a bordo de Colón", *Imagen*, n.100-54, Caracas, junio, 1989.

CANACHE LA ROSA, José, "La primera proclama del colonialismo en el Caribe, *La espada rota*, n.20, Caracas, agosto-septiembre, 1990.

La niebla antigua y amarilla (notas sobre poesía clásica china), Caracas, Ediciones La Espada Rota, 1988; citamos *LNAA*.

Vivir contra morir (poemas), Caracas, Fundarte, Colección "Delta" No.20, 1988 (Premio Municipal de Poesía de Caracas); citamos *VCM*.

Reseñas

ANONIMO, "Vivir contra morir, de Gustavo Pereira", *Actual*, n.24-25, tercera época, Mérida, noviembre 1992-marzo 1993, págs. 229-236.

ANONIMO, "Vivir contra morir", *El Universal*, Caracas, 09 de febrero, 1989.

M.A.B., "Vivir contra morir", *Diario de Caracas*, Caracas, 09 de noviembre, 1988.

SALAS, Irma, "Vivir contra morir", *Imagen*, n.100-50-51, Caracas, febrero-marzo, 1989.

SAN DIEGO, Carlos, "Vivir contra morir y la edificación del hombre latinoamericano", *Antorcha*, El Tigre, 08 de enero, 1990.

TENREIRO, Salvador, "Vivir contra morir", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 16 de octubre, 1988.

VELASQUEZ GAGO, José Gregorio, "Gustavo Pereira: vivir contra morir", *El Impulso*, Barquisimeto, 18 de marzo, 1990.

El peor de los oficios (prosa), Caracas, Academia Nacional de la Historia (Colección El Libro Menor), 1991; citamos *EPOa*. Segunda edición, Cuba, Editorial Arte y Literatura, Instituto Cubano del Libro, 2004, prólogo de Norberto Codina; citamos *EPOb*.

Diario de mar (poemas), Caracas, Ediciones de Fundaconferry, Editorial Arte, 1992, ilustraciones de Ramón Vásquez Brito; Citamos *DDM*.

La fiesta sigue (poemas), Caracas, Colección de poesía del PEN Club de Venezuela, No. 22, 1992; citamos *LFS*.

El pensamiento anticolonialista de los libertadores (Ensayo), Ediciones del Centro de Investigaciones Socio-Humanísticas de la Universidad de Oriente, Núcleo de Anzoátegui. Puerto La Cruz, 1992; citamos *EPADLL*.

Antología compartida (antología poética), Caracas, Ediciones de Fondo Editorial del Caribe, Impresos Omar, 1993, selección de estudios preliminares de Fidel Flores, Ramón Ordaz, José Canache La Rosa y Salvador Tenreiro; citamos *AC*.

Escrito de salvaje (poemas), Caracas, Fondo Editorial Fundarte, Colección "Delta" No. 31, 1993 (Mención al Premio Internacional Pérez Bonalde de Poesía. Premio Fundarte de Poesía); citamos *EDS*.

Reseñas

CRESPO, Luís Alberto, "Los llamamos salvajes", En: *El país ausente*, Puerto La Cruz, Fondo Editorial del Caribe, 2004, págs..439-440.

Antología poética (poemas), Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, prólogo de Juan Liscano; Citamos *APb*.

Adagio de la desconocida (poemas), Maracay, Ediciones La Liebre Libre, 1994; citamos *ADD*.

Historias del paraíso (prosa), Caracas, Ediciones del Fondo Editorial del Estado Nueva Esparta, Imprenta Municipal, (3 volúmenes), 1997; citamos *HDPa*, *HDPb* y *HDPc*.

Reseñas

BORGES, Trino, "El reverso del Paraíso o el revés de algunas hojas (sobre Historias del paraíso)", *Actual*, n.41, Mérida, 1999.

CRESPO, Luís Alberto, "Desde Colón al colonialismo: El paraíso perdido de Gustavo Pereira", En: *El país ausente*, Puerto La Cruz, Fondo Editorial del Caribe, 2004, págs..486-490.

Los blancos hijos del cielo (prosa), Cumaná, Ediciones Comisión Regional "Macuro 500 Años", Gobernación del estado Sucre, Cuaderno N° 2, 1998; citamos *LBHC*.

Dama de niebla (poemas), Valencia, Fondo Editorial Predios, 1999; citamos *DDN*.

Cuaderno terrestre (poemas), Valencia, Ediciones Poesía, 1999; citamos *CT*.

Reseñas

BALZA, José, "El alma terrestre", *El Nacional*, Caracas, 01 de noviembre, 1999, pág. A-4.

Oficio de partir (poemas), , Caracas, Ediciones de la Casa Ramos Sucre, 1999 (Premio Bial Ramos Sucre); citamos *ODP*.

Reseñas

PÉREZ, José. "El oficio de partir y otros oficios", *Mundo Oriental*, El Tigre, 8 de julio, 2003, pág.4.

Costado indio (prosa), Caracas, Ediciones de la Biblioteca Ayacucho, Colección "Paralelos", 2001, prólogo de Maritza Jiménez; citamos *CI*.

Reseñas

BRICEÑO Rojo, Matilde, "Gustavo Pereira y el costado indio de todo venezolano", en: *La palabra como hoguera*, Mérida, Imprenta de Mérida, 2007.

Poesía de bolsillo (antología), Caracas, Fondo Editorial del Caribe, Impresos Omar, 2002, prólogo de José Balza; citamos *PDB*.

Sentimentario (poesía), Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004; citamos *S*.

El legado indígena, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, Biblioteca Básica Temática, 2004; citamos *ELI*.

Poesía selecta (antología), Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004, prólogo de José Balza; citamos *PS*.

Todos los viajes, todos los faroles (prosa), Caracas, Fundación Provincial, 2005, ilustraciones de Rosana Faría, presentación de Rosario Anzola; citamos *TLV, TLF*.

El juramento de Monte Sacro (prosa), Caracas, Fundación Defensoría del Pueblo, 2005, presentación Germán Mundaraín Hernández; citamos *EJMS*.

Simón Bolívar, escritos anticolonialistas (prosa), Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Cultura Consejo Nacional de la Cultura, 2005, Introducción, notas y selección de Gustavo Pereira, primera reimpresión, 2007; citamos *SB, EA*.

Los seres invisibles (prosa), Caracas, Editorial El Perro y la Rana, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2006; citamos *LSI*.

Somari nuestro de cada día (antología), Barcelona, Fondo Editorial del Consejo Legislativo del estado Anzoátegui, 2007, prólogo de Fidel Flores y notas críticas de Ramón Palomares, Argenis Daza Guevara, Héctor Mujica, José Pérez y otros; citamos *SNCD*.

Cuentas (prosa), Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2007; citamos *C*.

Sobre salvajes (antología), La Habana, Fondo Editorial Casas de Las Américas, 2007, prólogo de Norberto Codina; Citamos *SS*.

Aprender a ser (prosa), Barcelona, Gobernación del estado Anzoátegui, Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2007 (discurso con motivo de la instalación de las jornadas de formación de los brigadistas del estado Anzoátegui); citamos *AAS*.

Equinoccial (poesía), Caracas, Editorial El Perro y la Rana, Ministerio del Poder Popular para la cultura, 2007; citamos *EQ*.

Reseñas

CRESPO, Luis Alberto, “Ética y práctica del somari”, en: *La Lectura Común*, Caracas, Editorial el Perro y la Rana, 2010, págs. 189-191.

The arrival of the Orchestra (Antology), London, Smokestack Books, 2010, traducción de John Green, Michal Boncza y Eduardo Embry.

1.1.- Antologías

Antología del 5to Festival Mundial de Poesía 2008, Homenaje a Gustavo Pereira, Caracas, Fundación Casa de Las Letras Andrés Bello, 2009, presentación de Farruco Sesto, págs. 249-258.

“24 poetas venezolanos contemporáneos”, *Pájaro cascabel*, Época 2, n.1, México, mayo, 1966.

BARROS, Daniel, *Antología básica contemporánea de la poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.

Cadáver dichoso, Profils poétiques des Pays Latins, Niza, Francia, 1968.

CASTAÑÓN, José Manuel, *El amor en la poesía venezolana*, Barcelona, Editorial Plaza y Yáñez (Colección Rotativa), 1971; Caracas, Editorial Casuz, 1970.

CHACÓN, Alfredo, *La izquierda cultural venezolana (1958-1968)*, Caracas, Editorial Domingo Fuentes, 1970.

ESCALONA ESCALONA, J. A., *Antología actual de la poesía venezolana (1950-1980)*, Madrid, Editorial Mediterráneo, (Volumen II), 1981, pág. 45-47.

FERRERO, MARY, “Antología de poetas venezolanos contemporáneos”, *Actual*, n.7, Mérida, Universidad de Los Andes, 1970.

IBARGOYEN, Saúl y Jorge Boccanera, *Poesía rebelde de América*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1978.

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel, *Mares, el mar como tema en la literatura y la plástica venezolana*, Caracas, Grupo Unión, Proyecto Editorial Ateneo de Caracas, 1990.

La flor imaginaria (antología), Caracas, Ediciones del Ateneo de Caracas, 1989.

LASARTE VARCARCEL, Javier, *Joyas de la literatura venezolana (poesía venezolana)*, Caracas, Circulo de Lectores, 1983.

LEZAMA, Carlos, *Por la ruta de Humboldt*, Maturín, Colección de Temas y Autores Monaguenses, 1985.

LIRA SOSA, José, “Poetas margariteños hoy”, *Cuaderna*, Porlamar, diciembre, 1980.

Los poetas en el corazón de Venezuela, Caracas, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2007, Antología del 4to. Festival Mundial de Poesía, homenaje a Ana Enriqueta Terán, Venezuela, 21 al 27 de mayo de 2007, pág.317.

MANTERO, Manuel, *Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea*, Madrid, Editorial Gredos, 1973.

“Muestra poética”, Paris, *Style* (Boletín Cultural del Dpto. de Español de La Sorbona), enero 1981.

Panorama histórico-literario de Nuestra América (1844-1970), La Habana, Casa de Las Américas, 1982.

Poesía Compartida, Caracas, Editorial El Perro y la Rana, 2008, antologista y editor Rodolfo Rodríguez, Antología de Poetas Participantes en el V Festival Mundial de Poesía en Nueva Esparta, págs. 33-44.

“Poetas latinoamericanos”, *Poesía*, n.66, Valencia, Universidad de Carabobo, 1987.

“Poetas venezolanos”, *Puertas de Agua*, n.1, Maracaibo, abril-junio, 1990.

PALMA, Douglas, *Antología de la poesía venezolana*, Caracas, Editorial Panapo, 1987.

RUANO, Manuel, *Poesía nueva latinoamericana*, Lima, Ediciones El Gallinazo, 1981.

SUBERO, Efraín, *Poesía margariteña*, La Asunción, Ediciones del Ejecutivo del Estado Nueva Esparta, 1967, págs. 361-364.

_____, *El mar en la poesía venezolana*, Caracas, Ediciones del Congreso de la República, 1975.

TELLO, Jaime, *Contemporary Venezuelan Poetry*, Caracas, Ediciones del Pen Club Internacional, 1983.

Venezuela y la paz (Antología de manuscritos de escritores venezolanos, ilustrados por pintores venezolanos), Caracas, Ediciones Hispaven, 1987.

1.2. Traducciones

INGLÉS

“Poemas”, en: *Contemporary Venezuelan Poetry*, Caracas, Pen Club Internacional, 1983, traducción y selección Jaime Tello.

“Poemas”, en: *Visiones*, n.?, Springfield, Va., U.S.A., 1988, traducción y selección Elizabeth Nelson.

“Poemas”, en: *Prometeo*, n.65-66, Festival Mundial de Poesía de Medellín, Colombia junio 2003, traducción Tjebbe Donner.

The arrival of the Orchestra (Antology), London, Smokestack Books, 2010, traducción de John Green, Michal Boncza y Eduardo Embry.

FRANCÉS

“Poemas”, en: *Amerique Latine*, n.5, Centre de Recherche sur l’Amerique Latine et le Tiers Monde, París 1981, traducción Françoise Campo.

“Poemas”, en: *Poésie vénézuélienne du XX siècle*, Suiza, Editions Patiño, Genève, 2002, traducción Nicole Priollaud, selección Diana Lichy y Carol Prunhuber.

ITALIANO

“Poemas”, en: *Venezuela Chiapa*, Palermo, Salvatore Sciascia Editore, 1965, traducción Ambreta Marrosu, selección Rafael Cadenas.

“Poemas”, en: *Studi di Letteratura Hispano-Americana*, n.26, Roma, Bulzoni Editore, 1995, selección José Balza.

PORTUGUÉS

“Poemas”, en: Internet: www.antoniomiranda.com.br, 30 de julio, 2007, traducción y selección Antonio Miranda.

COREANO

“Poemas”, en: *Poesía contemporánea de Venezuela*, Seúl, Corea, 2004, traducción Yong Tai Min, selección Eugenio Montejo.

1.3. Poemas (selección)

“Poemas de Gustavo Pereira”, *En Letra Roja*, Caracas, 22 de julio, 1964.

“Poemas de Gustavo Pereira”, *El Nacional*, Caracas, 06 de junio, 1966, ilustración de Alirio Palacios.

“Poemas de Gustavo Pereira”, *El Nacional*, Caracas, 31 de agosto, 1969.

“Poemas de Gustavo Pereira”, *El Nacional*, Caracas, 24 de octubre, 1970.

“Poemas de Gustavo Pereira”, *El Nacional*, Caracas, 09 de mayo, 1971.

“Poemas de Gustavo Pereira”, *Poesía*, n.64, Valencia, Universidad de Carabobo, 1985.

“Poemas de Gustavo Pereira”, *El Nacional*, Caracas, 06 de julio, 1986.

“Poemas” (“Inventario de lo que no tuve”, “Sobre salvajes”, “Somari de tu cuerpo desnudo”, “Somari del sombrero que jamás fue”, “Los horrores de la guerra”), *Actual*, n.27, Mérida, agosto-diciembre, 1993, págs.91-94.

“Instrucciones al poeta cachorro”, “Epístola apócrifa de Omar Jayyam al imán de Nishapur” y “Larga marcha”, en *Trizas de papel*, n.II Año XI, Cumaná, 1998, págs. 62-63.

“Pequeña muestra poética de Gustavo Pereira”, *Poesía*, n.107, Valencia, 2002, págs.14-23.

“La partida”, *70 poetas venezolanos en solidaridad con Palestina, Iraq y Líbano*, Caracas, Ministerio de Comunicación e Información, 2006, compilación de Luís Ernesto Gómez y Luís Alberto Angulo, pág.25.

“Memorial de la casa vacía”, “Somari de la calamidad”, “Somari”, “Somari”, *Los poetas en el corazón de Venezuela*, Caracas, Casa Nacional de Las Letras Andrés Bello, 2007, 4to Festival Mundial de Poesía 2007, Homenaje a Ana Enriqueta Terán, págs.317-321.

“Somari de la ebriedad inútil”, “Somari de los soñadores”, “El retrato de la hermosa”, “Somari”, *Insula*, Año 1, n.4, Porlamar, julio-agosto, 1991, pág.8.

“Somari”, “Somari de la amistad”, “Nocturno”, “Somari de la efímera”, “Somari de la mano del pobre”, “Somari de las cuentas”, “Somari del que nada comprende”, “Somari del salvaje”, “Somari del salitre amargo”, “Sonatina pendeja”, “Somari de la hermosa”, “Somari del almuerzo humilde”, “Somari del desamor” “somari de la vida que escurre” “Somari de los imposibles”, “Somari del pez y pájaro”, en: *Poesía Compartida*, Editorial El Perro y la Rana, 2008, antologista y editor Rodolfo Rodríguez, antología de Poetas Participantes en el V Festival Mundial de Poesía en Nueva Esparta, 2008

1.4. Artículos, ensayos, reseñas, catálogos y prólogos (selección)

“Cubagua: Historia de rapiñas y fantasmas”, *Antorcha*, Suplemento 37 Aniversario, El Tigre, 14 de agosto, 1991, págs. B/10 – B/11.

“Por Víctor Salazar”, prólogo a SALAZAR, Víctor, *Poesía*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, Colección El Círculo de los 3 soles no.2, 1995, págs. 7-12.

“Pequeña historia de un poema que nunca se leyó”, *Insula*, Año IV, n.21, Porlamar, 1996, pág.12, edición homenaje póstumo al poeta José Lira Sosa.

“Valentín Malaver: el poder de las formas”, Puerto La Cruz, 4 de octubre, 1996, catálogo de la exposición del escultor margariteño Valentín Malaver.

“La utopía se llama Islandia”, “El dedo levantado”, “Consejos de Ezra Pound a los jóvenes poetas”, “Cómo se formó el mar”, *El Tiempo*, Suplemento *Cuadernos del poeta Gustavo Pereira*, Puerto La Cruz, 8 de marzo, 1998, pág.13.

“El viejo nuevo tiempo” (Nota Editorial), *Revista Nacional de Cultura*, Año LIX, n.312, Caracas, número extraordinario, 1999, págs. 9-13.

“Sobre poesía indígena venezolana”, EMETERIO, Pura y DI DONATO, Dinapiera (compiladoras), *El Caribe en su literatura*, Caracas, Asociación venezolana de estudios del Caribe, 1999, Memorias del IV Coloquio de Literatura y Cultura Caribeña, realizado en Cumaná del 23 al 25 de septiembre, 1992; págs. 103-109.

“(Nuestra América) Apuntalar la urgencia”, *Revista Nacional de Cultura*, Año LXI, n.314, Caracas, mayo-junio, 2000, págs. 229-230.

“Prólogo”, en PÉREZ, José, *No lisis, no listesis*, Barquisimeto, Fondo Editorial Río Cenizo, Alcaldía del Municipio Iribarren, 2000, págs. 7-8.

“Las dos iglesias”, *Antorcha*, El Tigre, 18 de enero y 23 de enero, 1985.

“Juvenal Ravelo: El fruto compartido”, *Revista Nacional de Cultura*, Año LXII, n.317, Caracas, enero-febrero-marzo, 2001, págs. 127-128.

“Ser poeta hoy”, *Poesía*, n.107, Valencia, 2002, págs. 1-6.

“Algunas reflexiones de un libro inédito: Cuentas”, *Poesía*, n.107, Valencia, 2002, págs. 7-13.

“Notas introductorias”, prólogo a SALAZAR, Víctor, *El desterrado*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 2002, págs. 7-10.

“El verdadero nombre de las cosas”, *Revista Nacional de Cultura*, Año LXIII, n.322, Caracas, abril-mayo-junio, 2002.

“Los seres invisibles (Ante el Golpe de Estado del 11 de abril)” (Nota Editorial), *Revista Nacional de Cultura*, Año LXIII, n.323, Caracas, julio-agosto-septiembre 2002, Págs. 9-15; *Carta de América*, n.5, Córdoba, Argentina, 2004.

“Ludovico otra vez a pie”, *Revista Nacional de Cultura*, Año LXIII, n.324, Caracas, octubre-noviembre-diciembre, 2002, pág. 9.

“Palabras de recepción de los Premios Nacionales”, *Revista Nacional de Cultura*, Año LXIV, n.325, Caracas, enero-febrero-marzo, 2003, págs.59-65.

“El salitre y la gracia”, *Tropel de Luces*, Año 3, n.8, Porlamar, enero-marzo de 2003, pág. 4.

“Las certidumbres del iniciado”, apéndice en SAAB, Tarek William, *Cielo a media hasta (antología y otros poemas 1984-2000)*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 2003, págs. 151-153.

“¿Misión del arte y la literatura?”, *A Plena Voz*, n.1, Caracas, febrero 2004, pág. 15.

“Poesía y barbarie”, *A Plena Voz*, n.5, Caracas, junio, 2004, págs.36-37

“Ese territorio invisible y amado”, prólogo a CRESPO, Luís Alberto, *El país ausente*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 2004, págs. 7-10.

“Carta a los estadounidenses sensibles”, *La Jiribilla de Papel*, n.167, La Habana septiembre 2004; *Ko'eyú latinoamericana*, n.86, Caracas, enero-abril, 2005, págs. 15-20; y en aporrea.org y Rebelión.org.

“Luís Suardíaz”, *Poda*, n.2, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 2005, págs. 83-84

“Nuestras artes y la historia”, *A Plena Voz*, n.22, Caracas, marzo, 2006, págs.28-32.

“Guerra”, *A Plena Voz*, n.23, Caracas, abril, 2006, págs.23-24.

“Sobre el golpe de abril”, *A Plena Voz*, n.26, Caracas, julio, 2006, págs.20-21.

“Cultura y civilización: Dos concepciones”, *Comarca*, n.1, Mérida, Primer Semestre 2006, págs. 3-5

“El joven manifiesto”, *A Plena Voz*, n.30, Caracas, abril, 2007, págs.17-18.

“Cipayaje”, *A Plena Voz*, n.41, Caracas, abril, 2008, págs.32-33.

“Balandra”, *Tropel de Luces*, Año 8, n.29, Porlamar, 2008, págs.8-9.

“Por Efraín Subero”, *Sol de Margarita*, Porlamar, 20 de enero, 2010, pág.10.

1.5. Entrevistas

ANONIMO, “Entrevista con Gustavo Pereira”, *La Esfera*, Caracas, 29 de diciembre, 1964.

ANONIMO, “Conversatorio con Gustavo Pereira”, *Dia-crítica*, n.0, Caracas, octubre-diciembre, 2006, págs.50-57

BATALLAN, Lorenzo, “Entrevista con Gustavo Pereira”, *El Nacional*, Caracas, 21 de marzo, 1961.

BRACHO, Absalón, “Entrevista con Luís Enrique Persa” (Seud. de Gustavo Pereira), *El Nacional*, Caracas, 14 de junio, 1964.

CARRASCO, A. J., “Entrevista con Gustavo Pereira”, *Antorcha*, El Tigre, 17 de abril, 1962.

CRESPO, Luís Alberto, “De Colón al colonialismo: el paraíso perdido de Gustavo Pereira”, 25 de octubre, 2004, www.analitica.com/biblioteca/lac/pereira.asp.

LÓPEZ, Santos, “Gustavo Pereira juega su carta de desidentidad”, *El Nacional*, Caracas, 06 de junio, 1986.

ORDAZ, Ramón, “Entrevista con Gustavo Pereira”, *En ancas*, n.8, Caracas, 1981, págs. 14-21.

_____, “Entrevista con Gustavo Pereira”, *Oriente Universitario*, n.96, Universidad de Oriente, Cumaná, septiembre, 1982.

PÉREZ, José, “Gustavo Pereira: La poesía es un despertar del hombre”, *Solar*, n.15-16, Mérida, abril-junio, julio-septiembre, 1993, págs. 29-31.

MARTINS, Floriano, “Entrevista con Gustavo Pereira”, *A Plena Voz*, n.9, Caracas, febrero, 2005, págs.28-33.

SANCHEZ, María Grecia, “Un caballero de las letras: El margariteño Gustavo Pereira, Premio Nacional de Literatura, nos abrió las puertas de su casa y de su alma” (Entrevista), *Sol de Margarita*, Porlamar, 7 de enero, 2010, págs.4-5.

SUAREZ, Abilio, “Minidiálogo con Gustavo Pereira”, *Imagen*, n.100-8, Caracas, julio, 1985.

VESTRINI, Miyó, “Una ficha en un gran damero”, *Suplemento Cultural Ultimas Noticias*, Caracas, 21 de diciembre, 1980.

2.- Bibliografía Sobre Gustavo Pereira (Base de datos de la Cuestión)

ACOSTA BELLO, Arnaldo, "Poesía 64", *En Letra Roja*, n.10, Caracas, segunda quincena de febrero, 1965.

____, "2 poetas, 2 poemarios", *Oriente Universitario*, n.58, Cumaná, febrero-marzo, 1973.

ACOSTA, Luís, "Gustavo Pereira", *Diario Metropolitano*, Barcelona, 05 de febrero, 1990.

ANUEL PÉREZ, Candelario, "Gustavo Pereira", *Diario Metropolitano*, Barcelona, 30 de noviembre, 1982.

BALZA, José, "Gustavo Pereira", prólogo a la antología de Gustavo Pereira *Poesía selecta*, Caracas, Monte Ávila Editores, Biblioteca Básica de Autores Venezolanos, 2004.

BARRETO, Encarnación, "El poemario de Gustavo Pereira", *El Tiempo*, Puerto La Cruz, 23 de abril, 1961.

BARRIOS, Edmundo, "Homenaje a Gustavo Pereira", *Antorcha*, El Tigre, 14 de noviembre, 1989.

BEDOYA, Luís Octavio, "De poetas y de sociales", *Antorcha*, El Tigre, 19 de noviembre, 1989.

BERMUDEZ, Luís Emilio, "Ese libro, Gustavo", *El Nacional*, Caracas, 08 de mayo, 1982.

____, "Galería", *Antorcha*, El Tigre, 16 de febrero, 1973.

BERROETA, Pedro, "Todos somos inéditos", *La República*, Caracas, 22 de junio, 1964.

BOADA FERMÍN, Rosanna, "La noche de Gustavo Pereira", *Insular*, Porlamar, 30 de septiembre, 1990.

BRAVO, César (seud.), "Hasta morir para seguir viviendo", *El Tiempo*, Puerto La Cruz, 14 de diciembre, 1964.

CANACHE LA ROSA, José, "Homenaje a Gustavo Pereira", *Diario de Caracas*, Caracas, 08 de septiembre, 1989.

____, "Variación en forma de pera sobre los somaris", *Diario de Oriente*, Barcelona, 10 de diciembre, 1989 y en *AC*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 1993, págs. 15-21.

CARDOZO, Lubio, "Secuencia y juicio de la poesía venezolana", *Suplemento Cultural Ultimas Noticias*, Caracas, 10 de octubre, 1976.

____, "Metafísica de la pasión poesía de Gustavo Pereira", en *Paseo por el bosque de la palabra encantada*, Mérida, Fundación Casa de Las Letras "Mariano Picón Salas", 1997, págs. 171-182.

CARRASCO, A.J., "Gustavo Pereira o la pasión poética", *Antorcha*, El Tigre, 23 de enero, 1968.

____, "El proyecto de Gustavo Pereira", *Antorcha*, El Tigre, 09 de marzo, 1987.

CARRASCO, Matías (seud. de Aníbal Nazca), "Un nuevo pleito literario", *El Nacional*, Caracas, 24 de junio, 1964.

CARRERA, Jerónimo, "La gran invasión", *Revista Internacional*, n.173, Caracas, septiembre 1987.

CARRERA, Liduvina, *El discurso poético de Gustavo Pereira: espacios y silencios*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Separata Universitaria de Letras, 1989.

CASTILLO CASTELLANOS, Freddy, "Gustavo Pereira o la dignidad intelectual", discurso en el conferimiento del Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional Experimental de Yaracuy, UNEY, San Felipe, 2009. (Internet: isladerobinson.blogspot.com)

CODINA, Nolberto, "Un incierto oficiante de la poesía", en Gustavo Pereira, *Sobre salvajes*, La Habana, Casa de Las Américas, 2007, págs. 7-27, estudio preliminar.

COLINA, Jesús, "Cualidades de los diarios literarios: apreciaciones a partir de los venezolanos Gustavo Pereira y Alejandro Oliveros", ponencia en el Simposio de Literatura Venezolana de la Universidad Francisco de Miranda, Coro. (Internet: www.simposiodeliteratura.unefm.edu.ve)

COLMENARES, Hugo, "Gustavo Pereira: la mar es liberación", *El Nacional*, Caracas, 18 de julio, 1994, pág. C/10.

COLOMBANI, Helí, "Gustavo Pereira", *Antorcha*, El Tigre, 2 de noviembre, 1989, pág.4.

CORASPE, Teresa, "Gustavo Pereira y su rebeldía en la poesía venezolana", *El Expreso*, Ciudad Bolívar, 29 de mayo, 1983.

CRESPO, Luís Alberto, "Los años sesenta en verso: Entre la realidad y Gustavo Pereira", *Domingo Hoy*, Caracas, 10 de julio, 1994, pág. 20.

_____, "Entre la realidad y Gustavo Pereira", en *Al filo de la palabra*, Caracas, Fondo Editorial Fundarte, 1997.

_____, "Ética y práctica del Somari", en *La lectura común*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2009, págs..189-191.

CHACON, Alfredo, "Anuncio de un libro sobre el proceso poético venezolano de los años sesenta", *Escritura*, n.21, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1986.

CHIRINOS, Sherline, *Gustavo Pereira, la construcción poética de nuestra identidad en tiempos globalizadores*, Valencia, Universidad de Carabobo, 2005, tesis de maestría.

DAZA GUEVARA, Argenis, "La poesía activa de Gustavo Pereira", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 23 de febrero, 1969.

ESCUTE, Matías, (seud.), "Abogado-angustia", *El Tiempo*, Puerto La Cruz, 01 de noviembre, 1963.

FIGUERA R., Luís, "Pereira, poeta de la ironía", *Diario de Oriente*, Barcelona, 14 de diciembre, 1986.

_____, "Poética del somari", *Diario de Oriente*, Barcelona, 19 de noviembre, 1989.

FLORES, Fidel, "Para continuar la fiesta", en *AC*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 1993, págs.. 7-8.

_____, "Gustavo Pereira de memoria", Puerto La Cruz, Edición de la VI Bienal Nacional de Artes Plásticas de Puerto La Cruz Homenaje al Poeta Gustavo Pereira, Fundación Galería Municipal de Arte Moderno de Puerto La Cruz, 2005, págs. 13-16.

_____, "De uno a otro somari", en Gustavo Pereira, *Somari nuestro de cada día*, Barcelona, Fondo Editorial del Consejo Legislativo del Estado Anzoátegui, 2007, págs.. 7-9, prólogo.

GARCIA DE SALGADO, Kellys Xiomara, *Manifestaciones indígenas venezolanas y elementos de la identidad nacional en la poesía de Gustavo Pereira*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2006, tesis de maestría.

GARCIA Rosas, Emiro, "Aquel muchacho llamado Gustavo", Puerto La Cruz, Edición de la VI Bienal Nacional de Artes Plásticas de Puerto La Cruz Homenaje al Poeta Gustavo Pereira, Fundación Galería Municipal de Arte Moderno de Puerto La Cruz, 2005, págs. 19-20.

"Gustavo Pereira: Una vida una obra", Puerto La Cruz, Edición de la VI Bienal Nacional de Artes Plásticas de Puerto La Cruz Homenaje al Poeta Gustavo Pereira, Fundación Galería Municipal de Arte Moderno de Puerto La Cruz, fotografía de José Pérez, 2005, pág. 21.

GOMEZ, Francisco Vicente, "Poesía y plástica, sobre la éfrasis en la poética de Gustavo Pereira y Rafael Cadenas", USA, Universidad de Iowa, 2002, ponencia en el XXXIV Congreso ILLI, (Internet: www.uiowa.edu/spanport).

GÓMEZ RODRIGUEZ, A.F., "Poeta que viene de velas lejanas", *Diario de Oriente*, Barcelona, 24 de noviembre, 1985.

___, "Aproximación a Gustavo Pereira", *Sol de Margarita*, Porlamar, 19 de noviembre, 1989, texto leído en el homenaje que le tributara al poeta Pereira la Asociación de Escritores del Estado Nueva Esparta.

GÓMEZ, Florángel, "Imagen hacia el siglo XXI", *Nacional*, Caracas, 11 de febrero, 1990.

GONZÁLEZ, Juan Manuel, "40 años de literatura", *Élite*, n.2086, Caracas, 19 de septiembre, 1965.

GRAMCKO, Ida, "Somaris", *Vocal y consonante El Universal*, Caracas, 21 de julio, 1982, pág.33.

GUAREGUA, William, "Gustavo Pereira: camino vertical", *Diario de Oriente*, Barcelona, 19 de noviembre, 1989.

GUAYKE, Chevige, "Un poeta de Punta de Piedras", *Diario de Oriente*, Barcelona, 28 de septiembre, 1976.

___, "8 poemas de Gustavo Pereira", *Diario de Oriente*, Barcelona, 01 de febrero, 1981.

___, "Lo irreverente o visceral en Gustavo Pereira", *Suplemento Cultural Ultimas Noticias*, Caracas, 01 de febrero, 1981.

___, "El irreverente de Gustavo Pereira", *Cuaderna*, n.3, La Asunción, diciembre 1982; *Suplemento Managú El Insular*, Porlamar, 26 de abril, 1987.

___, "Crisis de la literatura venezolana", *Diario de Oriente*, Barcelona, 09 de octubre, 1983.

___, "Primer manifiesto contra la basuratura", *Ko'eyú latinoamericano*, n.37, Caracas, septiembre, 1985.

GUAREGUA, William, "Gustavo Pereira: camino vertical", *Diario de Oriente*, Barcelona, 19 de noviembre, 1989.

GUZMAN, Patricia, "Gustavo Pereira o el mar como destino", *El Nacional*, Caracas, 04 de mayo, 1987.

HIDROVO PEÑAHERRERA, Horacio, "Gustavo Pereira o la poesía del desafío", Portoviejo, Ecuador, *Diario Sanabria*, 01-08-1978.

IZAGUIRRE, Enrique, "El poeta Ramos Sucre y el poeta Pereira", *Kena*, n.143, Caracas, 02 de junio, 1970.

JIMÉNEZ, Maritza, *Gustavo Pereira: el niño que soñaba con el mar*, Caracas, Editorial Ananda, Colección Había una vez... un poeta, 1998.

LASARTE VALCÁRCEL, Javier, "Posible resplandor que apenas es (la poesía de la promoción del 60 de esta década)", *Imagen*, n.100-23, Caracas, octubre, 1986.

LISCANO, Juan, "Reflexión sobre la poesía venezolana", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 25 de enero, 1970.

_____, "La poesía venezolana durante los últimos 25 años", *Imagen*, n.20-27, Caracas, junio, 1972.

_____, "Lectura de Gustavo Pereira", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 15 de marzo, 1987; "Prólogo", en *APb*, Caracas, Monte Ávila Editorial Latinoamericana, 1994, págs.. 7-15.

_____, "Gustavo Pereira", (Diecinueve fichas de poetas), *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas-Barcelona, Alfadil Ediciones, Colección Trópicos n.5, 1984, págs. 299-301.

LÓPEZ, Santos, "Gustavo Pereira juega su carta de desidentidad", *El Nacional*, Caracas, 6 de junio, 1986.

LOVERA DE SOLA, R. J., "Tres lustros de poesía venezolana (1974-1989)", *El Nacional*, Caracas, 22 de enero, 1990.

MEDINA, Celso, "Gustavo Pereira: la batalla del objeto", *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 11 de enero, 1981, pág., e/6.

MEDINA, José Ramón, "La joven poesía", *El Nacional*, Caracas, 18 de octubre, 1961.

MENA, Jorge Luís, "Poetas", *Diario Crítica*, Maracaibo, 14 de julio, 1989.

_____, "El poema y su niebla oriental", *Diario Crítica*, Maracaibo, 29 de septiembre, 1989.

MENESES, Guillermo, "Nota aparte", *Cal*, n.53, Caracas, 26 de febrero, 1965.

_____, "Gustavo Pereira", *Cal*, n.59, Caracas, 27 de octubre, 1966.

MUJICA, Héctor, "El poeta y la noticia", *Tribuna Popular*, Caracas, 8 al 14 de junio, 1974.

OLIVEROS, Elennys, "La escritura espiral en Gustavo Pereira", Maracaibo, Universidad del Zulia, 2005, ponencia en el VI Congreso Latinoamericano de Semiótica.

ORDAZ, Ramón, "Trópico Uno y Gustavo Pereira: paralelo en la poesía contemporánea de Venezuela", *Imagen*, n.100-61, Caracas, enero de 1990, págs., 12-13; en *AC*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, El Círculo de Los 3 Soles, 1993, págs.9-14.

_____, "El pasado está presente (Para festejar al poeta Gustavo Pereira)", Puerto La Cruz, Edición de la VI Bienal Nacional de Artes Plásticas de Puerto La Cruz Homenaje al Poeta Gustavo Pereira, Fundación Galería Municipal de Arte Moderno de Puerto La Cruz, 2005, págs. 17-18.

OVALLES, Caupolicán, "Rostros de la poesía en el 64", *La esfera*, Caracas, 31 de diciembre, 1964.

PÉREZ, José, *La reflexividad como propuesta de creación en la poesía de Gustavo Pereira*, isla de Margarita, Universidad de Oriente, Departamento de Socio-Humanidades; 1996, 272 págs., trabajo de investigación presentado como requisito para ascender al escalafón de Profesor Asistente de la Universidad de Oriente.

____, "Identidad y des-identidad en la poesía sesentista de Gustavo Pereira", Oviedo, junio 2000, Programa Curso de Doctorado Convenio Universidad de Oriente-Universidad de Oviedo, tesina de investigación.

____, "La cosmovisión del Somari (Para leer a Gustavo Pereira)", *Saber*, sin número, Cumaná, octubre de 2004. pág. 64, Memorias del V Congreso Científico de la Universidad de Oriente.

____, "Sobre la poética sesentista de Gustavo Pereira", *Mundo Oriental*, El Tigre, 23 y 25 de febrero, 2004, pág.15.

PEREZ, Rosario, *Ideograma y transtextualidad en la obra poética de Gustavo Pereira*, Caracas, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Caracas, 1995, tesis de maestría.

PICÓN SALAS, Mariano, "Poetas", *El Nacional*, Caracas, 26 de junio, 1964.

POREDA DE SÁNCHEZ, Doris, "Mar y somari", *El Satélite*, Universidad de Oriente, Cumaná, 25 de julio, 1983.

PLAZ, Leopoldo, "El rumor de la luz fue el primer libro de Gustavo Pereira y lo reseñó Adriano González León", *Sol de Margarita*, Porlamar, 10 de enero, 2010, pág.3

RAMOS, Sofía, "Encuentro con herencia poética", *Semanario Todos adentro*, Caracas, 29 de marzo, 2008, pág.22. Nota de prensa sobre Gustavo Pereira por haber sido designado Poeta Homenajado del 5º Festival Mundial de Poesía celebrado en distintas ciudades de Venezuela desde el 18 hasta el 25 de mayo de 2008.

REYES, Yésica y SIVIRA, Yusmaira, "El amor en Dama de niebla", ponencia en el Simposio de Literatura Venezolana de la Univeridad Francisco de Miranda, Coro. (Internet:www.simposiodeliteratura.unefm.edu.ve)

ROJAS, Moraima, "Gustavo Pereira: Los Somaris como instrumento poético", *Frontera, Suplemento Vértice*, Mérida, 8 de agosto, 1993.

____, *Gustavo Pereira: el oficio de poeta*, Cumaná, Universidad de Oriente, 1994, tesis de ascenso para optar a la categoría de Profesor Asistente.

ROJAS, Néstor, "Reflexiones en perspectiva sobre la poesía del somari mayor", *Poesía*, n.107, Valencia, 1995, págs.. 49-54.

RUANO, Manuel, "Gustavo Pereira: las raíces del cielo", *Suplemento Cultural Últimas Noticias*, Caracas, 29 de julio, 1978, p.4.

SAAB, Tarek William, "Somari a la rosa de los vientos", *Antorcha*, El Tigre, 9 de octubre, 1989.

SALAZAR SANABRIA, Magaly, "Poesía y poética de Gustavo Pereira", *Autana*, San Juan de Puerto Rico, 2001.

SALAZAR, Víctor, "La poesía de Gustavo Pereira", *Cal*, n.53, Caracas, 30 de abril, 1966.

____, "Joven poesía venezolana", *La Esfera*, Caracas, 19 de febrero, 1962.

SAN DIEGO, Carlos, "Palomares y Pereira: la celebración de la poesía al lado de las aguas", *Mundo Oriental*, El Tigre, 30 de mayo, 1993, pág.5; *Antorcha*, El Tigre, 30 de mayo, 1993.

SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús, "Los olvidados, los rebeldes", *El Nacional*, Caracas, 21 de enero, 1965.

___, “Trópico uno y Cal 40”, *En Letra Roja*, n.11, Caracas, primera quincena abril, 1965.

___, “La poesía venezolana en 1964”, *Papeles*, n.8, Caracas, mayo, 1969.

SILVA, Alfredo, “Gustavo Pereira, poeta contemporáneo”, *El Tigre*, material mimeografiado inédito leído en el homenaje que le hiciera la Universidad de Oriente Núcleo de Anzoátegui al poeta y profesor de esa institución Gustavo Pereira en octubre de 1992, suministrado por el autor.

SILVA, Ludovico, “¿Qué es un somari?”, *Bohemia*, Caracas, 01 de octubre de 1979.

___, “La generación poética de 1958”, *Suplemento Cultural Ultimas Noticias*, Caracas, 23 de diciembre, 1990.

SOSA, Maylen, “Líneas de enunciación y significación del paisaje marítimo en la poesía de Gustavo Pereira”, ponencia para el XXV Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana, Porlamar, 1999.

___, “De la pulsión terrestre al ritmo marítimo: la poesía de Eugenio Montejo y Gustavo Pereira”, Salamanca, Universidad de Salamanca, julio 2009, tesis de doctorado, tutora Carmen Ruíz Barrionuevo.

SUBERO, Efraín, “Poemas de Gustavo Pereira”, *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 07 de mayo, 1967.

___, “Cuando más bien de una oración se trata”, *Antorcha*, El Tigre, 01 de julio, 1985.

___, “Gustavo Pereira: otro gran escogido”, *Antorcha*, El Tigre, 09 de marzo, 1987.

___, “Gustavo Pereira, un gran poeta margariteño”, *El Sol de Margarita*, Porlamar, 05 de noviembre, 1987.

TENREIRO, Salvador, “El poema como suma de somas”, *Imagen*, n.100-61, Caracas, enero 1990 y en *AC*, Barcelona, Fondo Editorial del Caribe, 1993, págs., 23-26.

VELASQUEZ, José Francisco, “Del somari como instrumento poético”, *Actual*, n.47-48, Mérida, 2001.

VELASQUEZ GAGO, José Francisco, *La neovanguardia en Venezuela: Gustavo Pereira y su obra poética*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1998, tesis de maestría.

VERA, Elena, “Gustavo Pereira”, *El Nacional*, Caracas, 10 de enero, 1981 y 19 de enero, 1981.

ANEXOS

Anexo I **Entrevistas a Gustavo Pereira**

Nota previa

La entrevista representa un valioso instrumento como medio alternativo para obtener información por cuanto proporciona insumos que confirman y complementan las fuentes directas y las indirectas consultadas. Cualquiera que sea el tipo de entrevista,⁴⁹⁷ éstas demandan un procedimiento apropiado que garantice su aplicabilidad y validez de esta técnica documental.

⁴⁹⁷ Felipe Pardinas señala, entre otras, panel, entrevista focalizada, repetida, múltiples y ráfagas de preguntas. En *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales*. México, Siglo XXI editores. Decimonovena edición, 1979, págs.. 90-102.

Lógicamente, su efectividad se comprueba al medir los resultados obtenidos con los objetivos que la impulsan.⁴⁹⁸ En lo particular, no tuvimos estos riesgos puesto que conozco plenamente al poeta Gustavo Pereira. Por ello, no nos queda ningún margen de duda respecto a la veracidad, validez y especificidad de cuanto señala en las entrevistas que aportaremos a esta investigación.

Dos entrevistas propias que realicé al poeta, entre las cuales existe un considerable lapso de tiempo de once años, y otras dos de Ramón Ordaz y Floriano Martins igualmente distantes en el tiempo, permiten comprobar un aspecto central de nuestro estudio: la veracidad en torno a la absoluta verticalidad política de Pereira en su ideal de compromiso y la admirable correspondencia entre su credo ideológico de izquierda –su *sistema de ideas*—, y su *arte poética*. Por otra parte, también notamos la uniformidad de señalamientos que acerca del somari revela el entrevistado. Esto aporta información de primera mano que contribuyen a apreciar en detalle muchos de los análisis expuestos en la tesis doctoral. Además, aspectos de tipo biográfico que dan cuenta de los estamentos de su formación intelectual contribuyen a validar nuestro interés para estudiarlo al considerarlo uno de los más grandes poetas venezolanos contemporáneos.

Para guiar la autoría de las entrevistas seguimos los siguientes indicadores en las respectivas preguntas, con señalamientos a pie de página.

J.P. : Corresponde a José Pérez.

R.O.: Corresponde a Ramón Ordaz.

F.M.: Corresponde a Floriano Martins.

Entrevistas

J.P. Pocos textos dan cuenta de la infancia de Gustavo Pereira. Cuanto se sabe al respecto pone en evidencia el papel decisivo de su padre en la orientación doctrinaria del poeta. ¿Qué papel ha jugado tu padre en tu larga trayectoria intelectual?

GUSTAVO PEREIRA: El de alguien en quien se puede confiar. El papel del ejemplo: la rectitud, la generosidad, la solidaridad. Por medio de mi padre, desde niño, aprendí a leer a Marx y a los marxistas y a admirar a los comunistas, que nuestro pueblo tenía (y tiene) como seres diabólicos y violentos. Supe, por el contrario, que eran, en su mayoría, personas llenas de abnegación y desprendimiento. La gran tragedia de los partidos comunistas (aún antes de conocerse los crímenes de Stalin), fue no haber podido conquistar la confianza de las clases

⁴⁹⁸ Pardinás señala entre estos riesgos: la utilidad general de la entrevista, el nivel de preparación del entrevistador respecto al entrevistado cuando se trata de una persona (sic) “sobresaliente”, evitar la superficialidad del cuestionario, que la misma no aspire a la simple publicidad, la posibilidad de distorsión cuando no se suministren datos reales y comprobables (válido con mayor rigor en disciplinas científicas), el respeto que debe existir hacia las opiniones del entrevistado y otros señalamientos más específicos más las denominadas investigaciones de campo.

desposeídas de América Latina, por quienes la mayoría de sus militantes se sacrificaba, arriesgando su tranquilidad y hasta sus vidas. Por hacerlo, mi padre y sus compañeros, fundadores de los primeros sindicatos petroleros en Oriente contra las compañías transnacionales, fueron hechos presos o expulsados de sus empleos. Pero nuestro pueblo votaba por sus adversarios, cosas que yo, hasta mi adolescencia no podía entender. Heredé de mi padre una hipersensibilidad que muchas veces me dificultaba armonizar con lo establecido, por fortuna, mi madre contrabalanceaba todo.⁴⁹⁹

R.O.: Tu militancia en la literatura tiene sus principios en una revista que editabas conjuntamente con otros estudiantes de Oriente en Caracas. Compartían las mismas ideas e inquietudes, tales como incentivar la actividad artística-literaria en la provincia. Puerto La Cruz fue el lugar de encuentro de esa revista, *Símbolo*, hoy prácticamente desconocida para quienes hacen vida literaria tanto en Oriente como en el resto del país. Que tal si empiezas por hacernos un recuento de esos hechos”.

GUSTAVO PEREIRA: *Símbolo* fue un intento despojado de toda intención de “trascendencia”, al menos en el plano que pedantemente se le otorga a esta palabreja. Fue, si se quiere, una inquietud estudiantil más entre las muchas que se originaron en el país, a raíz del derrocamiento de Pérez Jiménez. Fue también una decisión de hacer lo que podríamos llamar “una revista provinciana”, que incorporara en sus páginas las inquietudes de los más jóvenes escritores y artistas del país ante la hegemonía capitalina. Lo extraño, sin embargo, de esta hegemonía capitalina es que estaba, y está sustentada por escritores nacidos precisamente en el interior del país. A un escritor caraqueño no se le ocurre decir, pues, que “de Petare para allá todo es monte”.

Es que lamentablemente parecemos inmiscuidos en una especie de fatalidad. Fíjate, por ejemplo, que *Símbolo*, como te digo, no fue más que una revista estudiantil, aunque en ella publicaron sus primeros poemas gente como el Chino Valera Mora. En *Símbolo* colaboraron Carlos Augusto León, Efraín Subero, Humberto Cuenca, etc., precisamente porque recogía consistente y no fraccionante un sentido estricto literario, una realidad como la que se produjo en el país a la caída de Pérez Jiménez.⁵⁰⁰

R.O.: “Y *Trópico uno*, Gustavo, ¿cuál fue el proceso de gestación de la revista?”

GUSTAVO PEREIRA: G.P. La génesis de *Trópico* ocurre en el año 1964 (ya tenía un año que había regresado de Caracas a Puerto La Cruz). En ese año llegó el Indio Hernández Guerra, Luis Bonilla, Gabriel Marcos, Pedro Barreto, Luis Luksic, Gladis Meneses y los poetas Jesús Enrique Barrios y José Lira Sosa. Luksic vino como Director de la Escuela de Artes Plásticas “Armando Reverón”. En esa escuela estudiaban Rita Valdivia, Eduardo Lezama, Eduardo Sifontes, quienes posteriormente integraron la redacción de la revista *Trópico*. Por cierto que leyendo en estos días una crónica de Jesús Sanoja en *El Nacional* en la que menciona a *Trópico uno*, me percaté de una dolorosa circunstancia: Mucha gente de la generación de *Trópico* tuvo un trágico destino, Rita Valdivia, que ha podido ser una de las grandes poetisas venezolanas, aunque su país natal era Bolivia, fue asesinada por el gobierno en una ciudad boliviana cuando la guerrilla del Ché Guevara, a cuya lucha Rita se había incorporado. Eduardo Sifontes, después de haber sido hecho preso varias veces y torturado salvajemente, falleció víctima de las secuelas de esas torturas en un hospital de Barcelona cuando tenía 23 años y un libro publicado, *Rituales*, un hermosísimo libro de relatos que de algún modo expresa el abanico de sueños y sangres de su generación. Luis José Bonilla, quien ha asumido el territorio de la otra lucidez, pasea su locura tranquila y desvalida por las calles de Barcelona.

R.O.: ¿Cuál fue el aporte del poeta José Lira Sosa?”

GUSTAVO PEREIRA: Lira Sosa es el padre –dicho sea sin ánimo peyorativo— del espíritu de la revista. Él escogió el nombre en evidente reminiscencia de aquella revista *Tropiques* que publicaba en Martinica el poeta Aimé Césaire.

⁴⁹⁹ José Pérez. “Gustavo Pereira: La poesía es un despertar del hombre”, *Solar*, n.15-16, abril-junio, julio-septiembre 1993, págs. 31.. Inicialmente esta entrevista fue publicada en *Antorcha*, El Tigre, 14 de agosto, 1993, pág B-6.

⁵⁰⁰ Ramón Ordaz, “Trópico uno y Gustavo Pereira: paralelo en la poesía contemporánea de Venezuela”. *Imagen*, n. 100-61, enero de 1990, págs. 12-13, y en Gustavo Pereira, *Antología compartida*, págs. 9-14.

El cognomento “Uno” deviene de una alusión que alguna vez nos hiciera Adriano González León, que creía prudente diferenciar los dos Trópicos. Lo cierto es que *Trópico* aparece con una concepción sumamente clara sobre su inutilidad. Sin falsa modestia, en el editorial del primer número afirmábamos, a diferencia de otra gente, que no pretendíamos innovar nada, ni ser los padres de ninguna criatura, excepto las que individualmente cada quien engendrara a tenor de su capacidad orgánica. Por lo demás, no obstante tal declaración de modestia provinciana, que todavía hoy algunos tienen la modestia de llamar falsa, *Trópico* estuvo en el centro, en pleno centro de una conflagración que en aquel entonces muchos de nosotros pensábamos que nos iba a llevar a esas regiones en donde todo sol era aceptado como un acto del corazón.

La génesis de *Trópico* ocurre en el año 1964 (ya tenía un año que había regresado de Caracas a Puerto La Cruz). En ese año llegó el Indio Hernández Guerra, Luis Bonilla, Gabriel Marcos, Pedro Barreto, Luis Luksic, Gladis Meneses y los poetas Jesús Enrique Barrios y José Lira Sosa. Luksic vino como Director de la Escuela de Artes Plásticas “Armando Reverón”. En esa escuela estudiaban Rita Valdivia, Eduardo Lezama, Eduardo Sifontes, quienes posteriormente integraron la redacción de la revista *Trópico*. Por cierto que leyendo en estos días una crónica de Jesús Sanoja en *El Nacional* en la que menciona a *Trópico uno*, me percaté de una dolorosa circunstancia: Mucha gente de la generación de *Trópico* tuvo un trágico destino, Rita Valdivia, que ha podido ser una de las grandes poetas venezolanas, aunque su país natal era Bolivia, fue asesinada por el gobierno en una ciudad boliviana cuando la guerrilla del Ché Guevara, a cuya lucha Rita se había incorporado. Eduardo Sifontes, después de haber sido hecho preso varias veces y torturado salvajemente, falleció víctima de las secuelas de esas torturas en un hospital de Barcelona cuando tenía 23 años y un libro publicado, *Rituales*, un hermosísimo libro de relatos que de algún modo expresa el abanico de sueños y sangres de su generación. Luis José Bonilla, quien ha asumido el territorio de la otra lucidez, pasea su locura tranquila y desvalida por las calles de Barcelona.

R.O.: “Hablas de una modestia que, por ejemplo, no es posible observar en *Rugido de Bisagras*, una especie de manifiesto aparecido en el número 3 de *Trópico* y que firma Gustavo Pereira.

GUSTAVO PEREIRA: La pregunta da la oportunidad de revelar lo que fueron propósitos iniciales de la gente de *Trópico*. A través de una aparente descarga emocional con visos incendiarios y ataques desproporcionados, se puede recalcar la inutilidad, la inofensividad de una actividad que como la literatura, ha sido justificada en los pequeños círculos que se ocupan de la vida subterránea venezolana. Estar bajo tierra, desde el punto de vista espiritual e ideológico, significa al mismo tiempo una sobrevaloración de las propias capacidades e inteligencia y una especie de desdén hacia un país que evidentemente merece en no contadas ocasiones todo el desdén del mundo. Por eso, textos como *Rugido de Bisagras* han merecido llamarse también Saludo a la Bandera. La consciente arrogancia que destilaban era, sin embargo, el doloroso testimonio de una juventud que se sentía y no sé hasta qué punto todavía se siente trampeada.

R.O.: “¿La presencia de *Trópico* en Oriente tuvo alguna influencia de los grupos como *Sardio*, *Tabla Redonda*, *El Techo de la Ballena*, de Caracas?”

GUSTAVO PEREIRA: Fueron movimientos paralelos, y en algunos casos contrapuestos. Por ejemplo, con *Sardio* teníamos flagrantes contradicciones, no solamente desde el punto de vista literario, sino también político. Fíjate tú, qué cosa tan extraña, políticamente teníamos desde luego coincidencia con *Tabla Redonda*, pero estéticamente estábamos más cerca de *El Techo de la Ballena*; y esto por una especie de vinculaciones establecidas orgánicamente a través de un humor corrosivo y un desparpajo ante el hecho literario que creo, es lo que a la postre quedará literariamente de esos años.

R.O.: ¿Cómo es posible que hables de tu acercamiento estético con el *Techo de la Ballena*, cuando dos años antes habías escrito una carta poética contra El Techo?

GUSTAVO PEREIRA: La carta a *El Techo de la Ballena* fue publicada en *Clarín de los viernes*, en 1963. Si tuviera que hablarte de ella hoy en día, tendría forzosamente que modificar algunas partes. No tanto los criterios como los modos en que esos criterios fueron expuestos en esa oportunidad. Yo compartía con El Techo cierta postura iconoclasta, agresiva, contra las expresivas notorias de un sistema social y de una clase social en una extraña crisis de crecimiento y podredumbre. Reprochaba, no obstante, en El Techo, que algunas de sus posturas pudieran ser utilizadas por ese mismo sistema y esa misma clase como una *boutade* que sirviese a propósitos hartamente conocidos: tanto más, cuanto que se estaba haciendo hincapié en una literatura sin contenidos

ideológicos, mayormente gratuitos y más proclives al gesto que a la esencia de un orden de cosas que literalmente ardía por los cuatro costados.

R.O.: ¿Por qué dices que ustedes comulgaban políticamente con *Tabla Redonda* y estéticamente con los balleneros?

GUSTAVO PEREIRA: Estéticamente comulgábamos con *El Techo de la Ballena*, es mi opinión personal, porque El Techo representaba en su momento lo que para mí debe ser el hecho literario en un país convulsionado y en crisis y con una izquierda en guerra; sólo que yo veía en El Techo una *boutade* estrictamente literaria para espantar a los burgueses, que no tenía su correspondencia en un deslinde ideológico que demarcase tajantemente las posiciones encontradas. En cambio, en *Tabla Redonda* observaba el ejemplo del grupo militante coherentemente inserto en una praxis política, pero que estéticamente vislumbraba tímida y convencional. Por ejemplo, los poetas de *Tabla Redonda* hablaban en sus versos sobre las galaxias, poemas e imágenes desvinculadas de una realidad inmediata que nos era lacerante. Posteriormente ocurre un reagrupamiento de todos los grupos intelectuales y se crea *En Letra Roja* que dirigían Jesús Sanoja Hernández y Adriano González León, grupo más equilibrado entre lo político y lo estético.

F.M.: Al escribir sobre *Trópico Uno*, Ramón Ordaz observa que el grupo de poetas que se reunía en torno a esta revista, aunque tuviese bien claras sus propuestas estéticas e ideológicas, se encontraba “contaminado del absurdo dadaísta y del desplante surrealista que caracterizó a otros grupos de la época”. Insisto en este aspecto porque aún antes de la aparición de un grupo como *El Techo de la Ballena*, ya era visible la identificación con el surrealismo en poetas como Gerbasi, José Lira Sosa, Juan Sánchez Peláez y tú, es decir, poetas venezolanos que acompañaron al surrealismo desde sus primeros momentos. ¿Crees que en América Latina, de una manera general, y en Venezuela, específicamente, existía un cierto temor a mencionar la identificación con el surrealismo, por ejemplo, porque tal mención podría interferir en los lineamientos de una poética propia, desconectada de cualquier interferencia europea?

GUSTAVO PEREIRA: Es posible que allí estuviera la causa, tal cual señalas. Pero no hay que olvidar que en el siglo XX los movimientos de vanguardia europeos imantaron de modo considerable el quehacer literario en toda América Latina, como otrora lo hicieron el neoclasicismo, el romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo, el imaginismo y pare usted de contar. No pocas veces nuestra América sirvió como sombra, espejo, eco, cobijo o fruto contrahecho de forasteras revelaciones y doctrinas y esto no constituye nada nuevo en la historia de la humanidad que es una historia de influencias recíprocas. Lo que verdaderamente debe importarnos es si esas influencias traicionaron o no el propio ser, o por el contrario lo nutrieron. No se me escapa que desde México hasta Chile los jóvenes creadores que asumieron a plenitud los vientos renovadores que estos movimientos alentaban, optaron en ocasiones por cambiar de alma como se cambia de camisa, y renegaron de la suya. Diría Louis Aragon, “si la moda de una generación es afeitarse ¿qué quieren que haga la siguiente, sino dejarse crecer la barba?”. Tal vez en esa dirección entiendo la segunda connotación de tu pregunta. Y añado: no existe una poética original, ni siquiera en los pueblos silvestres, primitivos o indígenas. La *originalidad* me parece una pretensión humana. Toda poesía es mestiza, así como cada palabra es gregaria, hija de un colectivo que, a su vez, se nutre de otros. Prefiero hablar de *diferencia*.

El surrealismo llegó hasta nosotros a galope con su bandera insurrecta. No olvidemos que en una de sus etapas formó parte del movimiento revolucionario, antes de que Bretón decidiera convertirse en Papa e impusiera una suerte de catecismo trocado en cartilla o en pirueta que finalmente melló el espíritu original y subversivo del movimiento. Y no es que aquí existiera temor a proclamarse surrealista, sino que quienes lo eran lo asumieron, y quienes no, no. Creo que en el fondo, en el caso de algunos, privaba el hecho de no querer hacerse parte de otra logia. En otros casos, como tú bien asomas, y ese es el nuestro, no se trató de una filiación a sus postulados pero sí de un reconocimiento solidario a la presencia de un movimiento que representó a nuestros ojos la disidencia contra la formalidad academicista, la rebelión ante la servidumbre del poder, la denuncia de los antivaleores

establecidos, el desprecio a la mojigatería convencional y a la carrera literaria y, en suma, la lucha por alcanzar el verdadero reino de la libertad.⁵⁰¹

R.O.: ¿Qué es un somari?

GUSTAVO PEREIRA: Cuando escribía *Poesía de qué* pensé titular un pequeño poema “poemita”, como lo había hecho antes. No sé si compartes conmigo este asunto de la importancia que tiene el nombre en un poema. Nombrar un poema es casi como nombrar un hijo, es una decisión terriblemente complicada, puesto que las connotaciones e implicaciones de un nombre pueden trastocar un destino, develar estados y conductas, otorgar o cercenar infinitas posibilidades. Pues bien, con esa palabra quise nominar un tipo de poema caracterizado por su brevedad y al mismo tiempo por su frescura, su espontaneidad. Me pareció pretencioso decirle poema a aquello. No podía decirle tampoco hai-ku ni tanka, porque estas formas tradicionales de la poesía japonesa responden a métrica y formas específicas. De modo que lo llamé somari. He podido decir también kipu o talu. Mi propósito era identificar un pequeño instrumento apto para ser leído con la prontitud que esta complicada sociedad exige, pero que al mismo tiempo no fuese tan... vamos a decir, inofensivo. Ludovico Silva, que es un poeta y crítico literario –que no político—, dio en el clavo en la nota que escribió para el *Papel Literario* de *El Nacional*, sólo que él mencionaba además como característica del somari su sentenciosidad, lo que para mí no es, desde luego, forzoso.⁵⁰²

F.M.: “Todo empieza y termina en la eternidad/ Pero la eternidad no sabe de nosotros// Su pobres soñadores”. Este poema se llama “Somari de la eternidad”. Se trata de la clara defensa de una escritura de la brevedad, sí, pero... ¿por qué recurrir a un término japonés?

GUSTAVO PEREIRA: Deduzco que “el término japonés” al que te refieres es la denominación “Somari” que, aunque lo parezca por fonética, no es palabra japonesa, se trata de un neologismo que vino a mí cuando me vi forzado a nombrar cierto poema corto entre los que en aquel momento corregía. Al comienzo a estos textos los llamaba poemitas, o simplemente poemas breves, pero tal me parecía una suerte de profanación. Así que decidí nombrarlos “somari”, y debí escoger esa denominación para diferenciarlos de otros de semejante preceptiva o concisión, puesto que el somari, a diferencia de la tanka o del haikú japonés, carece de métrica específica, no tiene intencionalidad precisa como el epigrama griego o romano ni estructura cerrada como el soneto itálico, sino que lo caracteriza, amén de la brevedad, su libertad formal, su poliantea y casi siempre su laconismo.

En uno de sus ensayos –que prefiero a sus versos— Ezra Pound hablaba de la poesía como *arte de la concentración* y explicaba cómo ciertas analogías idiomáticas sustentaban tal tesis (por ejemplo, el verbo alemán *dichten*, que quiere decir condensar, corresponde al sustantivo *dichtung*, que significa poesía). Aunque comparto esta observación, a la que por cierto el propio Pound fue infiel, en la historia de la poesía la brevedad no siempre fue una constante y el lenguaje poético no siempre expresión de concisión. En mi caso es casi un requerimiento indispensable, pues temo más a lo farragoso que al vacío.

La concisión revela ante todo economía de medios para expresarse con precisión o exactitud, mientras que la brevedad define la extensión o duración de algo. Digamos que lo breve puede implicar lo conciso, pero no necesariamente ocurre al revés. Un lenguaje conciso no tiene por qué ser breve, pero yo no podría afirmarlo específicamente en el caso de los somaris, pues sería un exceso de pedantería. Por eso, antes que el de “concisión”, que parece virtud, prefiero el término “brevedad”, que es simple sustantivo, al referirme a ellos.⁵⁰³

J.P.: ¿De dónde nace tu expresa inquietud por el conocimiento de la cultura china, sus formas artísticas tradicionales, los legajos de su identidad?

⁵⁰¹ Floriano Martins, “Entrevista con Gustavo Pereira”, *Aplena voz*, n.9, febrero 2005, págs. 30-31.

⁵⁰² Ramón Ordaz, “Trópico uno y Gustavo Pereira...”, pág.19. En nuestra entrevista, a la pregunta ¿Qué significa somari?, el poeta Pereira expone además: “Es una palabra creada por mí, así como los hindúes, japoneses y chinos crearon términos para señalar la brevedad”.

⁵⁰³ Floriano Martins, *art. cit.*, págs. 29-30.

GUSTAVO PEREIRA: No sólo la cultura china. Desde niño me apasionó la bien escondida o tergiversada historia de los llamados pueblos sin historia, aquellos que el Occidente capitalista sumió en un inframundo y un horror que no han cesado. Debajo de ese horror y gracias a las mentes lúcidas y justas que el mismo Occidente a su pesar produjo, pude descubrir manifestaciones de culturas prodigiosas. La humanidad es una sola y no hay pueblos inferiores. La gran poesía china es el equivalente de la gran poesía amerindia, sólo que aquí nos quedaron, en comparación, pocas muestras. Los grandes poetas de las dinastías Tang o Ming, los Li Po, Tu Fu, Po-Chi-I, tienen entre nosotros, salvando las identidades culturales, sus equivalentes, sus Nezahualcóyotl, sus Cuacuauhtzin, sus Nezahualpilli.

Nuestros pueblos aborígenes hablan en poesía, sus lenguas son simbólicas y metafóricas, la poesía es entre ellos un hecho cotidiano que no requiere diferenciaciones con el resto de la vida, es también la vida. Por eso los pemones llaman al rocío Chiriké Yetakú, que significa Saliva de las Estrellas, y los waraos para decir amigo dicen Ma Jokaraisa, que significa Mi otro corazón.⁵⁰⁴

F.M.: Tienes una poética esencialmente marcada por la presencia de proverbios, aforismos, epigramas, poemas cortos sin que esto implique discontinuidad, o sea, esa aparente fragmentación se escribe con una larga comprensión de su alcance, una conciencia del mundo que está por hacer. ¿En qué piensa la poesía cuando es escrita por GP?

GUSTAVO PEREIRA: Un poema es como pieza de un gran damero, una ola en el océano del vivir, parte de un todo en movimiento. Creo que fue Tristan Tzara quien dijo que la objetivación de la poesía debía buscarse en el terreno de la vida y, por consiguiente, toda conciencia del mundo, para un poeta, tal vez no sea sino un pequeño destello en su incesante búsqueda en las profundidades para intentar hallar la claridad.

Las iluminaciones llamó Rimbaud uno de sus libros, y Goethe, desde el lecho mortuorio, al manifestar su angustia o aflicción por la confusión imperante en el mundo, pedía a sus deudos abrir los postigos de las ventanas para que entrase la luz a la habitación en donde habría de expirar la mañana del 22 de marzo de 1832. *¡Mehr licht!*, ¡más luz!, dicen que demandaba. Así, todo poema parece dictado por un (¿vano?) intento de salida de un largo túnel, porque la poesía quizá sea también la afirmación de un rechazo (al absurdo, a los desequilibrios del orden social, a los sistemas de expresión establecidos y gastados, a los valores inmutables, a los cadalsos de la lógica, a la brutalidad, a la estupidez, a la imaginación encadenada).⁵⁰⁵

R.O.: ¿Te has sentido alguna vez marginado, fuera de lugar, saberte poeta ante el extrañamiento que implica vivir ajeno de las élites culturales?

GUSTAVO PEREIRA: Marginado se siente uno a veces, claro, aunque consuela pensar que tal marginamiento pudo haber sido o sea merecido. Fuera de lugar, lo que se dice *fuera de lugar*, se siente uno en el tráfico despiadado de estas ciudades convertidas en pequeños y grandes manicomios, hechas y habitadas por locos; entre estos usos humanos desprovistos de ternura y solidaridad, entre estos mercaderes de cosas y almas, entre estas medianías que roban, estafan, engañan o burlan al país, o hacen todas esas cosas a la vez. Una de las grandes culpas que el partido AD arrastrará para siempre será el haber fomentado entre ellas la holgazanería con carnet, la desvergüenza armada y desarmada, la mediocridad incondicional bien retribuida (hasta con honores). Repartiendo dinero y prebendas y cargos burocráticos y medallitas y condecoraciones pudo perpetrar lo que siglos de colonialismo no habían logrado: deshacer moralmente gran parte del país. Aquí un escándalo por corrupción, y hasta por asesinatos, sucede a otro y qué ocurre? Nada, nada, nada. No hay presos, no hay culpables, nunca hay culpables, excepto, por supuesto, los habitantes de la miseria. La verdad, aunque no me guste reconocerlo, sólo me siento a gusto en medio del mar, lejos de costa. Esto no me gusta decirlo, porque por encima de nuestros destierros tenemos responsabilidades contraídas con nosotros mismos, con nuestros hijos y quién sabe con cuánta gente noble que, aunque calla, no olvida y espera. Las generaciones que vendrán probablemente hallarán los escombros de un país que alguna vez fue bueno. En las entrañas de este remedo deforme de sociedad capitalista subsisten destrucciones feroces. Posiblemente no tendremos dentro de pocos años ríos, ni peces, ni árboles. La lucha por el dinero, la avidez de riquezas, una increíble falta de amor y de responsabilidad, de patriotismo y rectitud, están haciendo de Venezuela un miserable cascajo. Y hablo de ello en el sentido físico y moral. Los

⁵⁰⁴ José Pérez, "Gustavo Pereira: la poesía es...", pág. 30.

⁵⁰⁵ Floriano Martins, *art. cit.*, págs. 28-29.

que luchamos contra ese orden de cosas somos, desde luego, marginados y vivimos, por supuesto, ajenos a todas las élites, aunque, burla burlando, seamos también otras élites.⁵⁰⁶

R.O.: ¿Crees que hay una metropolización de la literatura? ¿Se hace imprescindible la pasantía en la capital (Caracas) para que un escritor de provincia sea reconocido como tal?

GUSTAVO PEREIRA: Hoy se puede leer o escribir un buen libro en la Cueva de la Calavera. El mundo se ha hecho una aldea. En cuanto al reconocimiento y la metropolización; es evidente ahora, desde luego, que Caracas tiene el poder de la proyección, allí parece centralizarse todo. Pero lo mayores nombres de la literatura venezolana son provincianos y un oscuro proceso ha revertido algunos papeles: el contacto con la gran urbe ha logrado extraer los fantasmas del monte, los patios y los silencios. Por el contrario, Caracas se ha fraccionado en mil pequeños poblados –venezolanos y extranjeros—cada uno de los cuales se evidencia en sus miserias y sus grandezas como cualquier hijo de vecino, y subsiste en sí mismo egoísta y provincialmente.⁵⁰⁷

J.P.: ¿Cuál es tu compromiso con la sociedad y cuál es tu ética personal como poeta?

GUSTAVO PEREIRA: En mi libro *El peor de los oficios* –y pido disculpas por esta alusión, obligatoria aquí—, me refería en forma amplia a este asunto del compromiso que me preguntas. No he cambiado de opinión. El compromiso del escritor o del poeta es un dilema de su sensibilidad. ¿Cómo podría desligarse –me preguntaba en ese libro—el *compromiso* del resto de la vida de un hombre sensible para quien, por ejemplo, la redención de su pueblo es causa prima? Si este compromiso se ha convertido en razón de ser, será a la vez, *conducta*. Cabe decir, si se tiene una moral, se tiene la ética; si una vida comprometida, una escritura comprometida (que no tiene por qué ser panfletaria ni menor).⁵⁰⁸

F.M.: ¿Cómo evaluar la escena política de Venezuela en este inicio de un nuevo siglo?

GUSTAVO PEREIRA: Para mí el inicio de otro siglo no significa nada. El tiempo, como dijera Ramos Sucre, es un invento de los relojeros. Así que la poesía sigue allí, donde existe, representando lo que representa. Aquella atmósfera subversiva que muchos de nosotros alentamos en aquel tiempo –y hasta hoy— iba más allá del hecho poético porque intuimos que la poesía no era un trozo aislado de la vida, sino la vida misma de un ser humano en relación con otros seres y con el universo. Si algunos intentamos expresarla escribiéndola, convirtiéndola en poema, no significa que al hacerlo la hubiéramos suspendido de un gancho en el ropero para que se sostuviera allí, tranquila y echada, colgando su tristeza. Parafraseando a Gramsci –quien sostenía que el arte no está hecho para servir sino que sirve porque es arte— podríamos decir que la poesía siempre ha sido subversiva, es subversiva *per se*. Y esta subversión tiene que ver con todos los órdenes de la vida, sobre todo el del espíritu.⁵⁰⁹

F.M.: ¿Con qué destino tropiezan hoy los poetas en Venezuela?

⁵⁰⁶ Ramón Ordaz, *art.cit.*, págs. 20-21.

⁵⁰⁷ Ramón Ordaz, *art.cit.*, pág. 20. Ante una pregunta similar que le formulara en 2006 un grupo de poetas-periodistas Pereira respondió: “¿Qué es la provincia y qué es la capital? No hay tal capital: la catedral de Caracas no creo que pueda parangonarse siquiera con la iglesia de Clarines en el estado Anzoátegui. Si a ver vamos, la provincia de Venezuela, que fue Capitanía sólo a partir de 1777, no significaba gran cosa para la Corona española. El oro y la plata, sus intereses primarios, estaban en México y en el Perú. El ilustre caraqueño Simón Bolívar hacía algunas remembranzas, al escribirle a su tío Esteban, sobre aquella Caracas que él conoció y que no era sino un pueblo en el sentido literal de la palabra. A diferencia de México, Bogotá o Lima, que eran capitales virreinales en donde las prosopopeyas del imperio proliferaron, nosotros fuimos una sola y gran provincia. Ustedes se habrán dado cuenta de esto: por ejemplo, casi todos los escritores y artistas de alguna nombradía en el país viven en Caracas, pero son nativos del interior. Hemos mencionado a Lima, Bogotá y México, los tres grandes virreinos, y los hemos comparado con nuestra pobre capitanía: lo más provinciano y provincial de ese tiempo, aunque, ojo, tal vez sólo en infraestructura porque de aquí salieron las ideas y la fuerza que cambiaron el destino de la América nuestra. Una fuerza tan contagiosa como la que estamos viviendo hoy, que tiene precisamente sus tres polos de enfrentamiento en los gobiernos y los poderes de las tres capitales virreinales, súbditas de otro imperio: de esos polos salió el Plan Colombia y salieron los grandes fraudes electorales recientes. Es tal vez la imagen del centralismo como concentración de fuerzas hegemónicas de carácter muy conservador y como expresión de un vasallaje rimbombante”. En “Conversatorio con Gustavo Pereira”, *Diacrítica*, n.0, Caracas, octubre-diciembre 2006, págs.. 51-52.

⁵⁰⁸ José Pérez, *art.cit.*, pág. 30.

⁵⁰⁹ Floriano Martins, *art.cit.*, pág.32.

GUSTAVO PEREIRA: Depende de los poetas. En este caso sólo puedo hablar por mí. Siempre me ha sorprendido el desconocimiento y la poca importancia que muchos poetas venezolanos otorgan a la historia, como si la poesía fuese un arte autárquico, desvinculado de la vida y específicamente del acontecer social, o como si ello fuese posible en un reino que como el de la palabra constituye expresión de la propia existencia, incluida la imaginación (sempiterna loca de la casa). Extrapolando un viejo aforismo que recuerdo de mis estudios de derecho, cabría recordar que la ignorancia de la historia no excusa de su cumplimiento. El trayecto de la poesía es el de la historia de la humanidad y la poesía nació con el primer deslumbramiento, con la primera angustia, con la primera melancolía humana. Pero respondiendo a la raíz de tu pregunta, tú mismo, al visitar Venezuela, habrás podido ver cómo en nuestros grandes medios algunos escritores y poetas hablan de la dictadura o autocracia que hoy azota mi país, y adjetivan e infaman y acusan de hordas a las mayorías que apoyan al proceso bolivariano. No es que ellos no sepan qué es dictadura: algunos la han padecido, y otros tolerado. Como tú decías en fecha reciente, toda casta intelectual se organiza en el sentido de cooptación con el poder, aunque esta vez, agregó, tendríamos que precisar en dónde se halla el poder verdadero –no el de la fachada—, lo que nos llevaría a un estadio de definiciones. Entiendo la disidencia como una actitud consustancial al poeta, y en lo personal me entristece el patético destino de los poetas-bisagra, expertos en dítirambos, genuflexiones y reverencias. Pero es necesario precisar sobre qué se disiente, ante quién o quiénes y en nombre de qué o quiénes. Sucede que en mi país algunos “disidentes”, cuyos goznes y charnelas aún resuenan en los espacios y oficinas de los verdaderos poderes y cuyas voces enmudecieron cuando aquí y en Latinoamérica se cometían los peores crímenes, ahora súbitamente han despertado y vociferan. Yo celebro este despertar, porque entre la indiferencia y el egotismo, entre la disonancia y la vanidad, entre la pantomima y la patraña, entre el sainete y la intolerancia, la disidencia –aún la menos desinteresada— puede parecer una herejía, y toda herejía es revolucionaria, si es verdadera.⁵¹⁰

F.M.: ¿Todavía dirías hoy “al diablo con los poetas”?

GUSTAVO PEREIRA: Todavía, pero no me atrevería a decir “al diablo con la poesía”. La poesía nace como salvoconducto de lo humano ante sí mismo. Su Tung-Po, llamado Su Chi, quien viviera en la China imperial del siglo XI, escribió que la poesía era la única recompensa del poeta. Y Luis Cardoza y Aragón, el gran guatemalteco tan olvidado, decía que ella era la mejor prueba concreta de la existencia humana.⁵¹¹

J.P.: Poeta, hágame un comentario, una reflexión, sobre la poesía y su misión como poeta de lucha, de posición combativa contra el mancillamiento, la explotación, la enajenación de los recursos naturales y de sensible observancia de la evolución política venezolana y mundial?⁵¹²

GUSTAVO PEREIRA: En la misma medida en que las sociedades humanas fueron transformándose mediante la conquista de valores y derechos –entre ellos los fueros de la imaginación y la libertad- en esa medida lo que se tuvo por poesía también se transformó. Cada alteración o modificación en el espectro social, en las formas y relaciones de producción y en el mundo objetivo significaron cambios del espíritu y, por supuesto, en los elementos y propósitos de la poesía. Porque la poesía no existe fuera de la conciencia humana. Estas mutaciones no dejaron de ser traumáticas, sólo que para imponerse de raíz –de seguro no para siempre- requirieron de largos procesos de asentamiento y modificaciones en los gustos, costumbres, usos y aspiraciones colectivas.

Mucha gente de buena voluntad y también otra con no tanta, se pregunta qué significa ser poeta hoy – y ser poeta en América Latina. Qué papel puede desempeñar la poesía en una sociedad como ésta, tan bien dotada para el ejercicio de los desequilibrios. Las injusticias sociales, ahondadas también por los imperios de la avidez humana; la estupidez clásica e irredenta de casi todo poder político; la tecnocracia –que no la ciencia- y la imbecilidad erigidas en ductoras insoslayables, y por añadidura cierta estéril desesperanza intelectual estimulada por sus beneficiarios, han impuesto las crueles disparidades que atentan a la humanidad y amenazan la propia existencia de la materia viviente. En nuestro tiempo se suceden a ritmo endemoniado transformaciones inesperadas, pero la brecha entre los países desarrollados y los llamados tercermundistas se ahonda cada día mientras el bizantinismo puja por convertirse en ideario masivo. ¿Será, en verdad, que los seres humanos hemos

⁵¹⁰ *Ibid.*, pag. 33.

⁵¹¹ *Ibidem.*

⁵¹² Estas reflexiones finales corresponden a una entrevista inédita (o conversatorio, como le gusta calificarlo), que le realicé en su casa en diciembre de 2010.

finalmente arrinconado a la conciencia sensible que hace posible las artes y la poesía y cuanto ellas significan y han significado en la historia del mundo? No, porque paradójicamente mientras la brecha de injusticias se ahonda, más seres sensibles asumen la lucha por la dignidad humana y más se escribe y se lee poesía.

No le fue, sin embargo, conferida a la poesía como misión arreglar nada sobre el mundo, ni otorgado al poeta el encargo de convertirse en redentor de los males sociales. El lenguaje poético, en abstracto, no transforma en seres sensibles a quienes no lo son, ni torna felices a los infelices, ni hace libres a los siervos. Pero uno de los deberes más sensibles a los poetas consiste en contribuir a la destrucción de las cadenas que convierten al hombre en esclavo de otros y de sí mismo. Entre las miles de diversas formas de servidumbre, ninguna tan impía como la del espíritu, y su liberación pareciera fatalmente supeditarse a la larga lucha por la transformación social de toda la humanidad. Sólo así podrían ser suprimidas las sujeciones que aprisionan a ambos, aunque entonces tal vez unas nuevas ataduras, quién sabe de qué naturaleza, aparezcan en la interminable lucha de la vida contra la muerte, de la armonía sobre el horror. ¿Cómo puede existir liberación legítima del espíritu si millones de seres humanos a nuestro lado se consumen en el oscurantismo y la miseria y padecen graves conculcaciones y abyecciones?. ¿Será por eso que toda gran poesía ha intentado explorar en los hondos pozos que imantan y antagonizan la vida y la muerte, los sueños y la lógica, la inocencia y el poder?. En el fragor de su tiempo, Lautréamont se imaginaba a sí mismo, en la más pura de las rebeliones, reemplazando “la melancolía por el valor, la duda por la certidumbre, la desesperación por la esperanza, la maldad por el bien, los lamentos por el deber, el escepticismo por la fe, los sofismas por la frialdad de la calma y el orgullo por la modestia”. Y hasta Baudelaire llegó a definir la poesía como “la negación de la iniquidad”. Razón de vida, conducta, deber supremo, entrega solitaria y solidaria, ¡cuántas definiciones y determinaciones han acompañado la condición y el oficio del poeta en todo tiempo y lugar!. Pero si en épocas aciagas la poesía se trajeó de miliciana en las contiendas contra la bellaquería, no ha sido esa, por supuesto, su única camisa, ni siquiera la más perentoria. Nacida en los laberintos de la vida interior, cabe decir, en los infinitos abismos donde la razón, atizada por la sensibilidad, descubre alucinantes alimentos y dimensiones, en otras épocas la vimos inclinada ante dioses y reyes, servir de invocación ante la desventura o lo inexplicable, hacerse alabanza de héroes y pueblos, develar pactos con lo entrañable, exaltar las refulgencias del vivir y del amar o volverse, en fin, música errante por entre plazas y ventorrillos en las pérdidas o reencontradas voces de los trovadores. No pocas veces acompañó al poeta en su orfandad, su soledad o su desesperanza o en la estoica placidez de la serenidad.

J.P.: Bien, ¿y qué me dice de esa relación de la poesía con la moral, la ética y la realidad?

GUSTAVO PEREIRA: ¿Qué tiene que ver la poesía con esa realidad? Mucho. Aunque algunos lo tengan a mal, esa realidad afecta, lastima, agravia, mancilla no sólo a sus víctimas. ¿Qué pueden hacer los poetas ante ella? Tal vez no más de lo que puede hacer cualquier hombre o mujer capaz de sentir indignación ante toda injusticia, pero tampoco menos de lo que el más humilde de los mortales sensibles debe alegar contra el oprobio, el cinismo o la indiferencia. He allí una de las razones permanentes del conflicto del poeta con la realidad que le toca vivir. He allí por qué, para algunos de nosotros, ser poeta latinoamericano hoy es por sobre todo un estado de conciencia, el descubrimiento de cuanto la vida interior puede oponer a los intentos de desvincularla de su esencia humana, de su sed de justicia, de cuanto el hombre tiene de sensitivo y solidario. Estado de conciencia expresado, como quería Tristan Tzara, en una (e)lección de vida, pero (e)lección que el poeta puede pagar a un alto costo porque en ella va implícito el ataque al despreciable orden político-económico capaz de engendrar tan terribles antinomias. Un antiguo poema de Li Po, escrito hace mil doscientos años, se interrogaba sobre la extraña causa de este destino: “¿Por qué vivo entre los verdes montes? / Río y no contesto: tengo el alma serena, / huésped de un cielo y de una tierra no humanos. Florecen los duraznos, fluye lenta el agua...”

Y muchos años después, por el 950 de nuestra era, el japonés Ki no Surayuri intentó atraparla en este asomo de definición: “Poesía es aquello que, sin esfuerzo, mueve cielo y tierra y suscita la piedad de los demonios y dioses invisibles; es aquello que endulza los vínculos entre hombres y mujeres, y aquello que puede confortar el corazón de los feroces guerreros”. Mientras en nuestra América el poeta y sabio azteca Tochihuitzin Coyolchiuhqui –cuicapicque y tlamatini contemporáneo de Nezahualcóyotl- cantó igualmente a la fugacidad de nuestras vidas mientras evoca la génesis de tan desconcertante pasión (la de la poesía).

Siempre el interrogarse sobre el misterio de la vida consciente y los hilos que atan a la poesía con los laberintos de la realidad, no tan distante aunque lo pareciera del antiguo razonamiento de Horacio según el cual “los poetas en sus obras desean, o agradar o instruir, o uno y otro juntamente, decir cosas gustosas y propias para arreglar las costumbres”. (Aut prodesse volunt, aut delectare poetae./ Aut simul et jocunda, et idenea dicere vitae). Cercano a los días de la modernidad, Schiller descubre que estos solos principios o fines, si para algo habían servido en los tiempos que sucedieron al de Horacio, era para favorecer en buena medida la vaciedad y vulgaridad de no pocos versos y poetas, y al contraponerlos con otro principio: “que la poesía sirve al ennoblecimiento moral del hombre”, proclamaba el reino de la totalidad creadora, aquel que podía reunir en sí “todas las realidades de la vida”. El primer enunciado, clásico, se había impuesto por la necesidad de la naturaleza humana sensorial, el otro por la autonomía de la razón. Y puesto que el estado espiritual de la mayoría

de los hombres continuaba siendo *trabajo* tenso y agobiador por una parte, y por la otra *placer* adormecedor, el lector común tendía a reclamar una materia sensible, fuese arte o distracción, no para continuar en ella el juego de las fuerzas mentales que implicasen el disfrute pleno y libre del espíritu y el desarrollo de las facultades cognitivas y sensibles, sino para detener, aletargar o anestesiar éstas. “Quieren ser libres –escribirá Schiller- pero sólo de una carga que abrumaba su inercia, no de una limitación que impedía su actividad”. Y concluía con esta interrogante, hoy más vigente que nunca: “¿Habrá de extrañarse, pues, de la fortuna que la mediocridad y la vaciedad alcanzan en el terreno estético, y de cómo los espíritus débiles se vengan en lo que es verdadera y enérgicamente bello?”. Poco tiempo después Shelley, como se sabe, fue más allá. Al describir las causas de las desigualdades sociales que generaban los diversos tipos y grados de servidumbre, observó cómo el poder de la ciencia, capaz de ensanchar los límites del dominio del hombre sobre el mundo exterior, contradictoriamente había reducido otro tanto, “*a falta de poesía*”, los del mundo interior. “¿A qué otra cosa –se preguntaba- sino a una cultura de las artes mecánicas divorciada de la presencia de la facultad creadora, base de todo conocimiento, se podría atribuir el engaño de toda invención que abrevia y organiza el trabajo hasta exacerbar la desigualdad entre los hombres?”. Y concluía con esta frase admirable: “La poesía y el principio del Yo, del cual el dinero es la encarnación visible, son el Dios y el Mammon del mundo”. Los más audaces poetas del llamado Romanticismo –y Shelley era uno de ellos- habían transgredido la tradición clasicista que parangonaba la literatura –y la poesía en particular- con el *buen gusto*. Al exaltar los fueros de la imaginación, el poder de la fantasía y los sentimientos, así como las fuerzas misteriosas del inconsciente y del prodigio, abrieron nuevos rumbos a la palabra poética. Por otra parte, su amor por la libertad y su desprecio hacia toda forma de sumisión e injusticia impulsaron lo mejor de sus desvelos en la lucha por destruir el viejo orden y preparar el arribo de una edad nueva en la que Prometeo pudiera librarse al fin de sus cadenas. Muchos poetas de hoy siguen transitando estas derrotas (y empleo el sustantivo en toda su vastedad polisémica) para intentar reconocerse en la misteriosa navegación que hizo y todavía es capaz de hacer visible lo oculto.

Anexo II

Recepción crítica en torno a la obra de Gustavo Pereira

La cercanía y el afecto con el poeta Gustavo Pereira me permitió consultar su biblioteca personal en su casa de Lecherías, en Barcelona estado Anzoátegui, y entre tantos artículos periodísticos debidamente archivados apareció una compilación de fragmentos elaborada por sus alumnos de literatura en algún momento. El poeta me facilitó este material y lo apporto íntegro a la tesis doctoral por cuanto ofrece una visión general de la recepción crítica en torno al autor. Sin embargo, la mayoría de estas referencias carecen de la indicación del número de página de la fuente.

“El libro del poeta Pereira se desenvuelve en un clima de humorismo trágico. Cruzado por violentas contradicciones, *Preparativos de viaje*, técnicamente, se sustenta en dos planos que, como paralelas, no llegan a asimilarse –aun cuando la adhesión del pensamiento a los objetos y a cierta forma particular de vida es lo que se propone el autor en el conjunto de la obra. El viaje, por vía de evasión, no constituye, en definitiva, un acto liberador porque los elementos objetivos aparecen como condicionantes del mundo subjetivo. De allí que “Doble infierno”, primera secuencia del libro, constituya un ir y regresar, al comprender, el poeta, que no es dada ninguna posibilidad de escape. Es precisamente en esa parte donde Pereira logra un clima poético elevado y puro (...) Sorprende que un escritor de la juventud de Pereira se plantee tan dramáticamente la contingencia de vivir (...) Justo es reconocer en Gustavo Pereira a uno de los buenos poetas jóvenes de Venezuela. *Preparativos de viaje* no se queda en la simple búsqueda, sino que es en sí un poemario cuya calidad no puede ser negada”.

Argenis Daza Guevara, “Preparativos de viaje”, *En letra roja*, Caracas, enero 1965.

“Este nuevo libro de Pereira consiste, más que en “preparativos”, en viajes propiamente dichos. Hay en él tres clases de viajes que se mezclan constantemente. El primero es el viaje al Infierno. Este viaje ha sido siempre materia fascinante para los poetas; desde Homero, en la *Odisea*, hasta Rimbaud, pasando por Dante, Milton y Baudelaire. ¿Qué van a buscar los poetas al Infierno? Tal vez, una réplica caricaturesca de la vida sobre el mundo. Según las épocas, el viaje tendrá la apariencia de un viaje real, con itinerario y geografía, o bien será un viaje hacia dentro del alma. En Pereira hay las dos cosas. Por una parte, se sitúa “sobre los tejados” y “montado en una pesadilla” se dirige al Infierno. Se trata de una evasión, sí, pero no con el fin de desprenderse de los compromisos terrestres, sino con el puro afán de ver al mundo un rato desde lejos a fin de comprenderlo. “Alejarse del mundo es ponerse en la situación de comprenderlo”, decía Valéry a propósito de Mallarmé. ¿Qué es lo que Pereira quiere comprender? ¿Qué es lo que quiere denunciar? ¿Qué es lo que quiere salvar? Aquí cabe hablar de los otros dos tipos de viaje emprendidos en este libro: el viaje hacia dentro del poeta y el viaje hacia la ciudad donde alienta el poeta (...).”

Ludovico Silva, “Preparativos de viaje”, *El Nacional*, Caracas, 15 de enero, 1965.

“*Preparativos de viaje* explora por vía de gran poesía el cielo y la tierra. Como en algunos cuadros de El Greco y como en la mitología clásica, hay una parte superior y otra inferior, y una interioridad desde luego. Esa mirada totalizadora a nuestro mundo, descubre como Dante que en la parte cristiana hay obispos sobre carbones encendidos, pero ante eso hay un mundo novedoso, el actual, el del poeta, que se nos revela a viaje de paraguas, ¿ironía o humor? Finalmente creo que aquí la poesía descansa un poco de ese parecido desagradable, por no decir parentesco, y se hace más personal (...).”

Arnaldo Acosta Bello, “Poesía 64”, *En letra roja*, Caracas, febrero 1965.

“Pereira, en estos *Preparativos de viaje*, planea una expedición por un mundo poético que nada tiene que ver con el sentimentalismo, los estremecimientos patrioterros y los ditirambos rurales a que nos tenía acostumbrados cierta poesía editada en el interior. Por el contrario, su expresión es dura, y más que dura, sarcástica, agresiva, saturada a veces de una especie de masoquismo juguetón con el cual el poeta se hace violencia a sí mismo y, por rebote, somete a su medio ambiente al más duro examen crítico. Es probable que este tipo de poesía no llegue a gustar a quienes están

acostumbrados a un tipo de belleza fresca y envolvente, a quienes sólo interesa el responso lírico. En *Preparativos de viaje* hay incluso poemas descuidados, lanzados así, como por no dejar, como con burla. Pero es menester adivinar las intenciones del poeta. Ese desenfado ha sido previsto. Es un desenfado para el cual también se hicieron preparativos”

Adriano González León (pseud.), “Preparativos de viaje”, *El Nacional*, Caracas, 19 de febrero, 1965.

“Hay que tener el alma bien apretada de dolores, lastimada en sus hebras más profundas, para asimilar esta poesía que se desgaja, o mejor, se deshilacha en agónicos gritos de maldición terrena. Porque no es ella una poesía destinada al consumo de los diabéticos del alma, sedientos e insatisfechos buscadores de melosos paraísos. Quien venga en solicitud de afeitadas palabras, saldrá completamente desquiciado al enfrentarse con los poemas reunidos por Gustavo Pereira en su volumen *Preparativos de viaje*. “Salud, diablo, salud, salud” comienza por decir este atormentado Rimbaud, y a través del saludo va estableciendo una solidaria amistad con el mundo infernal que atormenta sus diarias visiones de poeta (...) Y son precisamente esos golpes, esa diaria ración de desesperanzas, esos cotidianos tormentos que le ofrece la gloria infernal de su circunstancia, los que pondrán en sus labios el duro sarcasmo y un poco de optimismo cordial en su pecho de hombre comprometido con su tiempo (...) *Preparativos de viaje* es un libro afirmativo de un poeta que sabe adónde dirige sus pasos”.

Francisco Salazar Martínez, “Preparativos de viaje”, *El Nacional*, Caracas, 15 de febrero, 1965.

“Con este libro de Gustavo Pereira estamos ante una poesía de fuerza persuasiva. Nace de una actitud que en ningún momento intenta falsear la realidad que lo rodea (...) Decía una vez que *Preparativos de viaje* fue escrito sin prisa, junto a los vendedores de cansancio, en las gasolineras, en hoteluchos que sucumben y tragan la última moneda del bolsillo (...) Ubicado en una posición que intenta echar por tierra los cánones tradicionales del gusto poético, Gustavo Pereira parte del principio de incorporar a su léxico palabras “que nunca antes fueron utilizadas con seriedad y sin prejuicios, un vocabulario tal que represente a nuestro tiempo, que sea trasunto de la circunstancia del hombre de hoy (...)”.

Víctor Salazar, “Preparativos de viaje”, *Cal*, n. 40, 27 de marzo 1965.

“De los jóvenes poetas que hoy andan entre los veinte y treinta años Gustavo Pereira se destaca nítidamente por su recia personalidad creadora. Contribuyen a ello su fácil manera de versificar, la simpatía de sus expresiones y el aire fresco que, en general, emana de su poesía. Sus temas, escogidos dentro del marco del acontecer cotidiano, cobran acogedora intimidad y delicada belleza, no importa que algunos elementos vayan afirmados en la rudeza que les confiere su natural propio. Igualmente cabe destacar el dominio particular que Pereira exhibe en el desarrollo de estos temas, con los cuales sabe jugar en un trabajo de cierta maestría; aquí advertimos su capacidad en el manejo de las pequeñas estructuras poéticas y una sabiduría en el quehacer poético en general que resulta sorprendente en un escritor de sus años (...) Encontramos a Pereira en el mismo círculo de preocupaciones de sus compañeros de generación pero advertimos en él una inteligencia creadora poco común y prometedora de magníficos hallazgos (...)”.

Ramón Palomares, “En plena estación”, *Cultura Universitaria*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1966.

“*En plena estación* es un libro que sorprende por la singularidad desconcertante de sus imágenes, su actitud anticonvencional y desenfadada y un clima lírico que juega por ironía entre el amor y la crueldad, lo bello y lo grotesco. Sin un plan preconcebido de poesía social, de crítica a los defectos y vicios de nuestra sociedad, sin pretensiones de un realismo desgarrado ni dogmático, Pereira logra en plano categórico una poesía dura, de agudeza satírica, desprovista de toda intención moralizante, de todo esperancismo biblioco. En su lenguaje, que por momentos pudiéramos llamar puro y elegante, advertimos saltos e irrupciones en el orden de los conceptos y de las relaciones comunes de los signos que dan al conjunto de su poesía, y particularmente de este libro, una forma personalísima, una actitud, un estilo (...)”.

Eduardo Zambrano Colmenares. “En plena estación”, *Cultura Universitaria*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1966.

“(...) A diferencia de muchos de nuestros jóvenes poetas, se da en Gustavo Pereira esa como manera de confesión ante los seres y las cosas que lo rodean, lo invaden. Nada que no haya sido vivido y padecido se encuentra en su poesía. Es, si se quiere, una manera de identificarse con una frase que hemos tenido cerca: el fondo engendra formas (...)”.

Víctor Salazar, “La confesión ante los seres y las cosas”, *Imagen*, n. 35, Caracas, 15-30 de octubre 1968.

“(…) A diferencia de Mario Chamie, Gustavo Pereira no ha lanzado ningún manifiesto que constituya una especie de cuerpo doctrinario de su poesía. No ha formulado una teoría a priori para oponerla a la noción de poesía tradicional, pero su obra, al analizarla, demuestra ser algo más que una prolongación de ésta, tanto en el aspecto formal como en el cuadro de sus significaciones. Para Pereira todo poema es una confrontación de lenguaje-hombre-existencia objetiva, siempre desde diversas posiciones, porque las dinámicas particulares de estos factores los arrastran a confluencias donde es inadmisibles cualquier posibilidad de equilibrio. La palabra es un elemento polivalente, carece de un sentido necesario –en el orden lógico del poema- puesto que, en rigor, es susceptible de múltiples apreciaciones de abstracción, se torna en referencia de un estado o una realidad que será entendid(o)a de acuerdo a niveles de conocimiento impredecibles para el creador; de allí que sus proposiciones simbólicas, el universo particular y las relaciones primarias, pierdan el valor de datos reales ante los ojos de la audiencia. El poeta actúa conscientemente como inductor, a otros corresponde el papel de taumaturgos (…). A partir de este presupuesto el lector abandona su cómodo puesto de sujeto pasivo y recobra su alto grado de autonomía para explorar con sus propios instrumentos intelectivos los planos móviles que el poeta ha ofrecido (…)”.

Argenis Daza Guevara, “La poesía activa de Gustavo Pereira”, *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 23 de febrero, 1969.

“Con este poemario (Los cuatro horizontes del cielo) Gustavo Pereira obtuvo el premio único en el reciente Concurso Latinoamericano de Poesía de la revista *Imagen* para el año de 1970. La importancia del evento reside sobre todo en el carácter intercontinental que le diera el INCIBA y para Gustavo Pereira el haber participado con poetas de la categoría de Braulio Arenas, el conocido poeta surrealista chileno, quien obtuvo la Primera Mención Honorífica (…). *Los cuatro horizontes del cielo* sorprende –ya se ha dicho- por su unidad de tono y de propósitos. Pereira ha estructurado un poema donde la capacidad asociativa se une al ensamblaje de motivaciones dispuestas a modo de fuerza fluyente (cada idea poética transcurre en absoluta libertad de movimientos) porque se ha liberado a la palabra del atajo de comas y puntos. Esta sintaxis –tan a gusto de los surrealistas- permite a Pereira asociar sujetos y adjetivos siguiendo el principio de la unidad de los contrarios. El resultado es una fuerza expresiva que golpea hacia afuera, a partir de la imagen que se bifurca en cuatro direcciones motivacionales: la caída del hombre, su momentáneo regreso al recuento de la historia familiar, el testimonio de la violencia, y la recusación al país (…)”.

Luis Alberto Crespo, “Los cuatro horizontes del cielo”, *El Nacional*, Caracas, 29 de junio, 1970.

“Siempre se hace difícil esquivar la reiteración cuando se trata de un poeta como Gustavo Pereira. Su alta calidad no varía, ni siquiera en este libro pergeñado con un propósito de estudiada pluralidad. Los modos de Pereira devienen, en circunstancias, paradójales. Lo temático: el hombre, permanece invariable (...)”.

Luis Julio Bermúdez, “Poesía de qué”, *Imagen*, n. 94-95, Caracas, abril 1971.

“Gustavo Pereira es un poeta sin barbas, pero con toda la barba poética. Nació en 1940 en Margarita, isla de perlas y de poesía y de revolucionarios (...) Leo en este libro (*El libro de los somaris*), grande pequeño libro, que “mientras haya amor no habrá poesía”. El bueno de Gutierre de Cetina, y el quejumbroso e inolvidable Gustavo Adolfo Bécquer, tuvieron razón con tanto contentamiento. El primero con los ojos de una mujer, “ojos claros, serenos”, y el segundo con aquello de que mientras haya amor, mientras haya mujer, mientras seamos hombres, habrá poesía. Mas, poesía y amor son antinomias. Como poesía e imperialismo, poesía y capitalismo, poesía y represión. Por eso Gustavo, como el otro, el Machado que dirige este diario, es poeta. Porque crean, el primero poesía magnífica; el otro el de acá, política diaria, partido cotidiano, pan nuestro de cada día (...)”

Héctor Mujica, “El poeta y la noticia”, *Tribuna Popular*, Caracas, 8 al 14 de junio, 1974.

“Me gusta este libro (*El libro de los somaris*), aunque no sabría decir por qué. Es ácido, poco lírico y poco literario, es decir, carece de todas las razones que justifican un libro de poemas. Así y todo, es la obra de un autor profundamente inteligente, con un poder de síntesis verbal notable. Y dice cosas importantes, en una sola línea, en dos. Por cierto: ¿Qué son *somaris*?”.

Juana de Ávila, “El libro de los somaris”, *Élite*, n. 2.544, Caracas, 28 de junio, 1974.

“(...) Ha sido un descubrimiento por mi parte. Uno anda siempre desconfiado de todo. Del que publica y del que no publica. Del que se gana un premio o del que no se gana un premio. Uno desconfía de todo y cuando abrí *El libro de los somaris* pensé que iba a perder mi tiempo. Ha resultado todo lo contrario. Ahora quiero leer toda la obra de este poeta de quien no sé nada (...)”.

Argenis Rodríguez, “El poder fatal”, *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 25 de julio, 1974.

“Por más que lo he buscado, no he podido hallar el significado de la palabra *Somari*. Tal vez dé en el clavo si lo identifico como una especial forma de poesía, algo así como un *rubai* persa o un *hai kai* japonés (...) De ser cierto esto, el somari puede caracterizarse como una forma poética cuyos rasgos esenciales son la brevedad, la parquedad verbal y la sentenciosidad (...) Ciertamente, Pereira posee un estilo, cosa que muy pocos escritores poseen. Y aunque la originalidad, como ha escrito Neruda en sus *Memorias*, es cosa que no tiene mucha importancia, no está demás decir que la poesía de Pereira es una isla original en el panorama literario nuestro de los últimos quince años. (...)”.

Ludovico Silva, “El libro de los somaris”, *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 25 de julio, 1974.

“La espontaneidad del somari nos arrebató, el buen manejo de la síntesis y las imágenes bien afiladas dan la aparición del concepto. El poeta deja deslizar su vida por ese menudo golpe de voz que es cascada y el somari nos llega como forma de la existencia-conciencia (...) Para Pereira está todo por decir, por continuar rompiendo con este orden de cosas y para ello la poesía tiene entonces que subvertir. El somari es amor, violencia, agonía, sabiduría y existencia”.

Santos López, “El libro de los somaris”, *Génesis*, n. 3, Mérida, diciembre, 1975

“Con la poesía de Gustavo Pereira la función lírica venezolana de los últimos años parece adquirir un bien de uso poco frecuente. Específicamente, se condensan en este orden lingüístico la vivacidad dramática, una fisonomía patética del tiempo y un desajuste formal que va a servir de recurso dinámico y totalizador del fondo temático. No obstante esta facultad, se advierte una elocuencia no común en conseguir, desde la estructura misma de la escritura, operar con un ritmo intranquilizador donde impera una atmósfera sugerente de irreverencia y de catástrofe. Este esplendor, sin embargo, no es de primera lectura. Se trata, en todo caso, de un rigor de profundidad, de juego oculto en mecanismos que muchas veces obligan a una reiniciación del texto (...) Lo que preocupa a Pereira es crear en el receptor un movimiento sorpresivo que podría asemejarse, valga el caso, a un golpe eléctrico en la imaginación”.

Manuel Ruano, “Gustavo Pereira, las raíces del cielo”, *Últimas Noticias*, Suplemento Cultural, Caracas, 29 de julio, 1978.

“En las manos –hueso sacramental, antiguos gestos de profetas que diseminaban la rosa y la palabra como semillas inextintas- de Gustavo Pereira, alguna voz lejana perpetúa la sabiduría con que el hombre sobrevive al barro de las sepulturas y a los vientos salobres que provocan el llanto. Me enorgullezco .nos enorgullecemos, Luis Barrios Cruz- en aceptar a nuestro costado mortal a este ser que nos acercaron los días de otros tiempos conmovedoramente lejanos (...) Uno dice que no se experimenta ni miedo ni azoro cuando camina junto a uno, cerca de uno, al paso de uno, sin que diga su palabra o la diga, con solemnidad de cosa sagrada, este Gustavo Pereira, que pudo ser hijo de Mercedes Alfonso como otros de aquellos que ella llevó de la mano como quien anda entre la noche. Días son los de la lluvia y el trueno para ponerse a recordarlo buscando los hallazgos de los indios,, al borde de las aguas del Orinoco, y comunicar esos encuentros con la misma insólita algazara, pero con la alegría en los ojos con que a veces alaba la amistad entre las gentes o el amor de la mujer o la emoción o el orgullo de ver al hijo correr detrás de la mariposa como si fuera un pedazo de sol entre la tarde (...).”

Alfredo Armas Alfonso, “Retrato de una melancolía”, *El Nacional*, Caracas, 16 de junio, 1979.

“¿Qué es un Somari? En vano se buscará esta palabra en los diccionarios. Se trata probablemente de un neologismo inventado por el poeta para designar una forma poética ideada por él. Pero, como todas las cosas originales, tiene sus raíces antiguas. La palabra tiene un sonido y una apariencia persa (a semejanza de los **rubais** de Omar Khayyam), aunque con cierto ingenio etimológico podríamos asociarla con la voz griega **soma**, que significa “cuerpo”. En todo caso se trata de una invención formal, ni más ni menos como la invención del soneto, aunque sin el rigor prosódico de éste. El Somari es un poema corto, que a menudo se confunde con el refrán y el aforismo de carácter sentencioso, paremiológico, y parco de recurso (...) Muy digna de elogio y de meditación es esta poesía concentrada. El tema del poeta, como ocurre siempre entre los buenos poetas, es uno solo, que podría definirse orteguianamente como la dialéctica del hombre y su circunstancia, entendiendo por circunstancia no sólo el mundo exterior, sino también el interior”.

Ludovico Silva, “Segundo libro de los somaris”, *Bohemia*, Caracas, 1 de octubre, 1979.

“Los somaris de Pereira resaltan por su sobriedad, por la limpieza arquitectónica, por la luminosidad conceptual de cada verso. Cada somari es un ejemplo de precisión, de lograda brevedad poética (...) El poeta le quita a sus somaris todo elemento fútil, todo adorno complaciente, todo retoricismo, toda palabra ajena a este país, a esta realidad donde “los imbéciles/hacen carrera/sin necesidad de otro atributo”

Chevige Guayke, “Lo irreverente o visceral en Gustavo Pereira”, *Suplemento Cultural Últimas Noticias*, Caracas 1 de febrero, 1981.

“Dos vertientes extremas ha seguido la poesía de Gustavo Pereira: una contestataria, implacable con ciertas sordideces de nuestra historia reciente y siempre consecuente con un compromiso político (...) Y otra, altamente lírica, que ha encontrado su mejor expresión en esos poemas brevísimos, entre afororismos y hai.ku japonés, que el mismo poeta ha nominado *somaris* (...) y entre estas dos vertientes, poemas ferozmente introspectivos, juegos y contrafuegos de palabras marcadas por el burlón surrealismo, desiguales en su valor poético, tal vez, pero olorosas a la vida misma. Técnicas diversas, las más modernas: desde el anuncio radial y periodístico hasta los carteles y los panfletos políticos. Todo lo cual evidencia su afán de experimentación y sus dones de creador auténtico (...)”.

Elena Vera, “Gustavo Pereira”, *El Nacional*, 10 de enero, 1981.

“Para expresar convicciones o certidumbres como las que ya anotamos, Gustavo Pereira se vale de un lenguaje de precisión. Y es allí, en esa precisión, en donde este poeta ha sido centro de equívocos. Su creación de los “somaris” a menudo muchos críticos le quieren endilgar influencias de origen oriental, que pretenden explicar una sinonimia de estas formas poéticas con el haikú. Nada más falaz. Si bien es cierto que son muchas las lecturas orientales del poeta, muchos se olvidan de que Pereira es original hasta en el nombre que le da a esa forma de expresión poética. El “soma” no es gratuito en la raíz de su poesía sintética. Los somaris no son necesariamente breves; es más, sus poemas mejores no son los breves. Lo que vigoriza la poética de Pereira es su contundencia sintética. Y esa síntesis tiene mucho que ver con la raíz del cuerpo, tanto humano como geográfico”.

Celso Medina, “La batalla del objeto”, *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 11 de enero, 1981.

“Hay gran riqueza. Pero contenida. Un filón que ilumina de pronto, que se sosiega por rigor interior y que vuelve a brillar, como en el poema “Somari del retrato perdido” en el que se habla de un retrato, pero que puede referirse también a la intimidad, a la aparición refulgente de lo interno y su expansión. Porque puede surgir de este modo o del otro, en un gesto, en un ademán, en sonrisa. Ese retrato, ese rostro, o ese ser humano se proyecta, iluminando, en un inesperado recodo que

puede ser un silencio o una mano tendida: “Y vuelve como una lámpara a brillar en otro lugar del cuarto”. La interioridad es un despliegue, no una zona sucinta. Por ello, Gustavo Pereira nos habla, desde su trasfondo pasional que es base o fundamento del libro, nos habla ya de su sentir, o de los demás, o de un detalle que podría denominarse exterior pero que no es tal porque se ha conjugado a lo sensible”.

Ida Gramcko, “Somaris”, *El Universal*, Caracas, 21 de junio, 1982.

“En cada estancia tú haces exactamente aquello que Lezama tanto buscara en Mallarmé: “destilar el prodigio”. Mas no a la manera del brujeante marejo que el alquimista imprimía a sus atanores para buscar fuera de sí esenciales sustancias. No, poeta, no. Lo que tú haces es ser tú mismo el atanor destilante. Tienes la enorme suerte de establecer sorprendentes alianzas inauditas entre algunos vocablos y es entonces cuando te me pareces a Juan José Arreola, quien me confesó cierta vez en su librería mexicana que él escribía por el solo e infinito placer de enlazar las vocales junto a algunas chirriadoras consonantes, y por ver sobre el plano de la cuartilla esos interminables arabescos en que la línea de la letra se quiebra una y mil veces por el nivel, siempre desigual, que tiene que adoptar obligatoriamente ya sea por el largor o por la cortedad de algunas letras”.

Luis Julio Bermúdez, “Ese libro, Gustavo”, *El Nacional*, Caracas, 8 de mayo, 1982.

“(…) Leerlo, releerlo, es volver a nosotros. Ver cómo la vida se hace fundamental en este acto. Así lo dijo una vez el viejo Dostoyevski. Aquí la poesía es vitalidad; el medio y los hechos cotidianos, imágenes (…). En Gustavo Pereira el estilo va unido a cada nueva experiencia de la vida y sabe que las bellas formas vendrán no de sí mismas sino del afinamiento e integridad del corazón del poeta (…). Es quizás una poesía alimentada por las grandes fuentes, aceptada en su alta condición humana (…)”.

Julio Valderrey, “La vida, la imagen”, *El Nacional*, Caracas, 26 de enero, 1983.

“Desde que comenzamos la lectura de la poesía de Gustavo Pereira tropezamos con un extraño vocablo: Somari. Esta palabra parece tener la síntesis vital de lo que el poeta pretende, en una extraña anteproyección de lo que dirá. El Somari parece llevar en sí la substancia de todas las cosas y ser la materia primigenia de todas las formas posibles. El So(mar)i lleva dentro al mar como primera madre, sus aguas median entre la vida y la muerte, y sus innumerables semblantes constituyen una referencia sentimental para un poeta que siente con el mar una dolorosa

identificación. Así, el Somari viene a ser el fragmento somático de una extensión no tangible que habita los predios de un sentir individual y solitario. El Somari es la representación concentrada proveniente de un macrocosmos poético del cual una vez fue parte y del que ahora se ha independizado”.

Doris Poreda de Sánchez, “Mar y somari”, *El Satélite*, Cumaná, 25 de julio, 1983.

“Si los graffitis y sentencias de Juan Calzadilla tienen un antecedente claro en la poesía venezolana, este no es otro que Gustavo Pereira y sus somaris. Su libro del 80, *Tiempos oscuros, tiempos de sol*, no es lo mejor de su producción, pero hace que el lector siga reconociendo en él uno de los puntos de referencia más importantes de la poesía de las últimas décadas. Pereira es también antecedente, pocas veces mencionado, de los poetas más recientes, y el no pertenecer aún al grupo de los consagrados –casi siempre con poca justicia- lo convierte en figura aún más atractiva”.

Javier Lasarte Valcárcel, “Posible resplandor que apenas es (la poesía de la promoción del 60 en esta década)”, *Imagen*, n. 100-23, Caracas, octubre 1986.

“Nada resulta gratuito, puramente formal, textual, en esta poesía de estremecedora autenticidad. No hay regodeo esteticista ni finalidad constructiva específica. Tampoco automatismo surrealista ni entrega plena a la propaganda, al estilo vanguardista y formal de Maiakovski. Pereira ha leído mucha poesía pero ha sabido organizar sus conocimientos e influencias dentro de una tónica propia. Eso ha sido posible principalmente por su exigencia de “verdad” afectiva y vital (...) Por cierto, no tengo conocimiento de otro poeta que haya creado cuadros de tanto horror híbrido entre lo humano y la ciudad, entre lo orgánico y lo inorgánico, entre el cuerpo alienado y la estructura urbana, como Pereira (...) Más tarde, cuando arribe a los somaris, la ciudad perderá este carácter demoníaco y alienante, para ser presencia inevitable, llenura del espacio físico, como en *Nocturno*, un admirable poema breve donde, despojadas de humanos, las calles serán más humanas (y terribles los sueños). Pero esa ciudad ya integrada al sentir de Pereira, está frente al mar. Y el mar también será otro protagonista en el espacio de su tiempo interior (...) Ludovico Silva señaló (en los somaris) su carácter sentencioso. Es, efectivamente y no siempre, uno de sus rasgos. Pero se pueden señalar muchos otros: la concentración lírica y reflexiva, la intención epigramática, la concisión escritural como experiencia de estilo, el valor conceptual precisado dentro del discurso despojado y por esto mismo, predominante ahora. Pienso que Pereira, fiel a su concepción de que el poema es un acto, la cual comparto enteramente en contraposición con la búsqueda del poema como un objeto en

sí (el poema es un poema como la manzana es una manzana), depura su acción poética en los somaris no sólo del peligro de la retórica de la irreverencia y del antipoema, sino de un estado convulsivo que él mismo reconocerá como un tiempo de “demonios y víctimas” (...) Profunda autenticidad. Es un poeta para admirar y querer. Así he sentido intensamente en la lectura de sus libros”.

Juan Liscano, “Lectura de Gustavo Pereira”, *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 15 de marzo, 1987.

“(…) El pueblo recordará algún día a Gustavo Pereira como un poeta esencial, dignísimo representante suyo, “que conoció el valor de la humildad, lo efímero del destino personal y no pudo ser cegado” jamás por las pasiones subalternas”.

Efraín Subero, “Gustavo Pereira, otro gran escogido”, *Antorcha*, El Tigre, 9 de marzo, 1987.

“(…) Pues bien, Gustavo Pereira también está condenado al mar. El mar, la ciudad que reposa a su lado, la ciudad que respira salitre, que lleva arena entre los dientes, le resulta imprescindible. El mar es el absoluto (...) Pereira da nombre al mundo, sabe de la vida y de la muerte, de la incertidumbre que signa el acto de existir. La poesía de Gustavo Pereira (Margarita, 1940) dice de esos abismos con palabras directas, casi blancas, palabras de un tono sereno, como nacidas de un reclamo sosegado (...)”

Patricia Guzmán, “Gustavo Pereira o el mar como destino”, *El Nacional*, Caracas, 4 de mayo, 1987.

“La poesía de Pereira –en especial la de los “somaris”- pertenece al instante. Es relámpago, es explosión. Es lo instantáneo de un párpado, de una mirada. A nivel del discurso, su poesía es enumeración, sucesión. Nombra nombres: cosas, instantes, *actos*. El propio poeta en conversación con Ramón Ordaz (*En Ancas*, N° 8, 1981) subrayaba: “Los poemas son actos”.

Vivir contra morir representa la plenitud de un proceso creador de singular significación en la poesía venezolana. La exploración de lo real en sus dimensiones más desgarradoras (...) En el plano formal, sin embargo, su poesía ha experimentado algunos cambios de importancia relacionados esencialmente con las modalidades drásticas y discursivas. La avasallante lujuria verbal de sus primeros libros, sus largos versos y toda su carga metafórica y figural se reducen luego en los “somaris” a la palabra desnuda, sentenciosa, lúcida”.

Salvador Tenreiro, “Suma de somas”, *Papel Literario El Nacional*, 16 de octubre, 1988.

“No se puede hablar de la poesía de Gustavo Pereira sin referirnos a lo que con sugestivo nombre el poeta denomina Somari; éste, más que un recurso técnico es una ingeniosa construcción mediante la cual el poeta formula y modela su propio lenguaje poético; poemas breves o bien con un tono más expansivo pero siempre dentro de esa sutil armazón que le confiere a su poesía esa cualidad original, el Somari moldea la palabra, se convierte en instrumento que articula desde la más palpable y engeguedora cotidianidad hasta la experiencia más oculta y lacerante, impregnado de un hondo laconismo y escepticismo, elementos que están a menudo presentes en la visión del poeta”.

Irma Salas, “Vivir contra morir”, *Imagen*, n.º Caracas, febrero-marzo 1989.

“(…) Una alta concentración de pasión contenida, como si una línea se apretara contra la otra para dar la impresión de que el texto estuviera siempre a punto de estallar. Al mismo tiempo, el autor tiene la habilidad de equilibrar esta pasión con la búsqueda de un lenguaje abierto y musical que airea toda la página. Entre los extremos de esta dialéctica, Gustavo Pereira construye una de las obras poéticas más firmes y vitales del momento…”.

Liduvina Carrera, *El discurso poético de Gustavo Pereira, espacios y silencios*, Separata Universitaria de Letras Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1989.

“Poesía de acción y de sugerente despojamiento existencial que desde sus inicios fue fundado, lo que finalmente concentró uno de los mayores logros de su poética: los sentenciosos y reflexivos somaris (...) La obra completa de Gustavo Pereira sin lugar a dudas ha marcado un hito dentro de las letras venezolanas (...)”

Tarek William Saab, “Gustavo Pereira, somari a la rosa de los vientos”, *Antorcha*, El Tigre, 9 de octubre, 1989.

“Arriesgado, cuando menos, hablar bien de los demás. (Tanta miseria oculta, cuánta bajeza debajo de la piel). La realidad anda y desanda los caminos, enseñoreándose en ellos. Difícil mantener el paso para que el movimiento tenga al menos sentido. Cuando la luz se enciende por las noches, de los espejos huyen los azogues. ¿Y por qué en las noches? Hora para apreciar lo que se ha hecho, instante para adentrarse cada quien en sí mismo, en una muda conversación con los astros

que acaso llevamos dentro. Sin embargo, “*tengo en los huesos un legado/ del que no me puedo librar*”. Y es la hora también para enfrentar la contingencia y pronunciar un nombre, sabiendo que no habremos de recoger en adelante ni una letra, ni un pequeño sonido (...) GUSTAVO PEREIRA. Ese es el nombre. Hacedor del discurso y realizador de sueños. Convergencia de un credo en que la huella se ajusta exactamente a la medida. Sin distancia posible lo pensado y lo hecho. (¿Conciencia es que se llama?) Afinidad del tiempo con lo dicho (¿Honradez se le dice?) (...)”.

Heli Colombani, “Gustavo Pereira”, *Antorcha*, El Tigre, 2 de noviembre, 1989.

“(…) *Preparativos de viaje* es el libro que instala definitivamente a Pereira en el universo de la poesía contemporánea de Venezuela. Aquí están definidas las dos vertientes de su poesía: por una parte, el poema que pulsa la realidad social, el de su compromiso de hombre ante la historia; poema impetuoso, rabioso, desbocado, sin retórica, directo, pero con sabia y trabajada tensión su vuelo; y por otra, el poema reposado, sereno, proverbial, irónico, reflexivo; poema breve, nutrido en la poesía gnómica de vieja estirpe, cerebralmente amoroso y mordaz, que tendrá luego una expresión concreta: el *somari* (...)”.

Ramón Ordaz, “Trópico Uno y Gustavo Pereira, paralelo en la poesía contemporánea de Venezuela”, *Imagen*, n. 100-61, Caracas, enero 1990.

“Gustavo Pereira cultiva una poesía en la cual no sólo está presente la esencialidad, sino también la novedad (...) Hemos leído con fervor las páginas de sus libros. Si poeta de estirpe, Gustavo Pereira es a su vez aquilatador de la gran poesía de todos los tiempos (...)”

Pascual Venegas Filardo, “¿Ha leído usted?”, *El Universal*, Caracas, 15 de abril, 1991.

“¿Es en verdad la poesía el peor de los oficios? ¿De dónde surge esa apreciación casi general que considera a la poesía y a los poetas dentro de una categoría incómoda, por no decir ingrata y harto vergonzosa? Difícilmente una disyuntiva posible entre elegir el camino de los negocios o el rumbo alucinado de la poesía, sea con toda seguridad resuelta por la elección de la primera, que si bien no produce demasiados bienes en el orden espiritual y de la sensibilidad, al menos genera considerables ganancias y seductores estipendios que aplacan cualquier tipo de mortificación metafísica (...) Con un título como éste, Gustavo Pereira le otorga a su más reciente libro ese carácter iconoclasta, irónico, que representa el hecho poético como actividad arriesgada del espíritu.

El peor de los oficios traza un itinerario largo sobre quienes en distintas épocas y períodos, utilizaron la palabra poética como medio de expresión y de deserción. Porque en todo poeta hay un desertor compulsivo, un tráfuga, una persona en permanente desacuerdo con el mundo (...).

Juan Carlos Santaella, “El peor de los oficios”, *El Nacional*, Caracas, 19 de mayo, 1991.

“(…) En mis años de estudio en la Escuela de Letras de la UCAB, la profesora Liduvina Carrera publicó en una separata (publicación bimensual de la Escuela de Letras) un trabajo sobre la poesía de Pereira intitulado *Espacios y silencios en la poesía de Gustavo Pereira*; este estudio me permitió iniciarme en el universo poético del autor y acrecentar mi interés en la indagación de su obra, logrando detenerme en la coherencia de su diversidad temática y en el redescubrimiento interno que él ha hecho de sí mismo hasta hallarse liviano, pleno, sin tiempo. “La poesía busca ser” comentaba Heidegger y esto se justifica en la medida en que el acto creativo, en este caso poético, se asume como una vida de conocimiento. El poeta escribe en el mismo momento en que se indaga a sí mismo, pero no es una interioridad narcisista, sino que por el contrario avanza hacia lo externo, haciéndose necesaria, rebelde, asumiéndose. La poesía de Gustavo Pereira se inserta en estas latitudes, ávidas de la verdad (...).

Carmen Verde Arocha, “Tristeza y soledad en Gustavo Pereira”, *El Nacional*, Caracas, 24 de agosto, 1992.

“Parte del lunes y todo el martes estuve en Barcelona-Puerto la Cruz para asistir al homenaje a Gustavo Pereira, poeta de obra completa, profesor querido por sus alumnos, extraordinario amigo que guarda en un rinconcito de su corazón a Marx y a quienes en su nombre encendieron las praderas del siglo XX. Pereira colaboró en “Clarín de los Viernes”, capitaneó el grupo y la revista “Trópico Uno”, y sus últimos tiempos, de ceñida poesía existencial, los ha consumido en el estudio de la literatura del Caribe y de los testimonios de los pueblos indígenas. Si su amigo Rafael Cadenas obtuvo, más que merecidamente el Premio de Poesía Pérez Bonalde, Pereira estuvo cerca de alcanzarlo. Para los sobrevivientes de “Tabla Redonda”, todo lo que se diga en loa de estos dos poetas, es poco”.

Jesús Sanoja Hernández, *El Globo*, Caracas, 19 de noviembre, 1992.

“A la obra del venezolano Gustavo Pereira (1940) le correspondió la última convocatoria de esta temporada de *La poesía en el Centro*, y a ella concurrió el domingo 7 de junio para hacernos

leer, con el entendimiento, el oído y la mirada, una amplia y variada *Carta de Identidad*. A fin de darle contextura escénica a la palabra de esta carta, la voz que habla en la poesía de Pereira se ofreció a ser compartida y acompañada por la dirección de escena del cineasta Atahualpa Lichy, el guión de Carmen Verde Arocha, las dramatizaciones de Gustavo Rodríguez y Francis Rueda, la composición musical de Alberto Naranjo, el canto de Trina Medina, la percusión de Carlos “Nené” Quintero y Andrés Briceño, todos ellos en el marco aportado por la escenografía de Augusto González, la banda sonora de Stefano Gramito y la iluminación de Ángel Ancona (...) Y así, una vez más, la presencia del poeta leyéndose a sí mismo resultó ser no sólo el componente más intenso en lo emotivo, sino el más generoso en resonancias propiamente artísticas y claramente poéticas de todo el espectáculo (...) Los espectadores de *Carta de Identidad* podrán seguir festejando cuanto quieran el hecho de que Gustavo Pereira haya sabido retribuirlos no solamente con ser un lector que no traiciona lo que lee, sino, por sobre todo, un lector privilegiado cuyo decir no se deja desfigurar por resabios incompatibles con su acercamiento a la letra del poema, ni desconoce que es en esta letra donde vive su espíritu (...)

Alfredo Chacón, “Poetas en vivo: Gustavo Pereira”, *El Nacional*, 15 de junio, 1992.

“En 1973 Gustavo Pereira publica un volumen titulado *Libro de los somaris*. Allí da a la luz el instrumento poético que él llama con un neologismo de su invención: SOMARI. La criatura es bautizada con ese nombre y así se echa a la calle, pero esta no es una denominación improvisada; ya habíamos observado que esa forma poemática se venía gestando en la obra anterior de nuestro autor (...) Con los somaris Pereira devela definitivamente el aliento creador de decidida vocación interior que se hallaba semioculto bajo el predominio intelectual y la responsabilidad con la realidad exterior. Esta poesía gnómica define una sensibilidad personal, un estilo poético alimentado por formas de la poesía oriental y “de canciones y mitos de los pueblos indígenas americanos” G.P. dixit (...)”.

Moraima Rojas, “*Gustavo Pereira, los Somaris como instrumento poético*”, *Actual*, n. 26, Universidad de los Andes, Mérida, 1993.

“Pereira va más allá de la significación inmediata, del campo inmediato del significado: el poema debe tener más que una realidad acústica y referencial o la contextualidad propia de esa realidad social que supone el uso de la lengua. La poesía, el poema y el poeta deben ser una identidad, y deben tener un norte y un horizonte definidos. Esto implica un *ser* en el mundo y una

concesión de las expresiones más sublimes del espíritu del hombre. Para Pereira “los poemas son actos” (...) En tanto que actos no sólo de habla, no sólo como mera acción lingüística sino como actos de pensamiento, las obras de Gustavo Pereira son actos también de la reflexión, de la meditación, de encaramiento con las cosas y los seres (...).”

José Pérez, “*Gustavo Pereira, los cuatro horizontes del poeta*”, *Actual*, n. 26, Universidad de los Andes, Mérida, 1993.

“En la obra de Gustavo Pereira *la manera* y el asunto elegidos han sido formados para siempre: los muchos yo del poeta (he aquí una poesía escrita, casi, en primera persona) nunca se desautorizan o se enfrentan. Entre aquel libro inicial, *Preparativos de viaje*, celebrado en sus días por la izquierda literaria, y el largo ciclo de los *Somarís*, la materia y la substancia de la poesía de Gustavo Pereira no ha clausurado obsesiones ni abjurado de su lenguaje (...) Poesía de poesías es ésta, que habla sus idiomas, se enmascara y se denuncia, íngrima y sola o entre tú y yo o en la multitud, sin salir de casa o de la sien, caminante, viajera, poesía en el tren o en las ciudades, en un hotel o en el desierto, hablando como Basho o como Raymond Carver, no pareciera dudar de lo que reclama el poema: le sirve de boca y de escriba, acepta olvidarse de sí y ser ella o estar contra ella. Elige el idioma más suntuoso y el idioma más áspero, juega al lugar común, al dichterio, recoge el absurdo y lo sórdido, el colmo de lo maravilloso y lo insoportable, fiel e infiel al mundo según lastime o se atreva a darnos su hombro y la pezuña para que le inventemos un ala de “pequeña paloma que baja blanca o gris”.

Luis Alberto Crespo, “Entre la realidad y Gustavo Pereira”, *Domingo hoy*, Caracas, 10 de julio, 1994. En *Al filo de la palabra*, Caracas, Fondo Editorial Fundarte, 1997.

“La escritura de Gustavo Pereira, como señala L.A. Crespo, no envejece, renueva su poder por la presencia de los países tocados: las calles, el mar, la voz en cuello, la idea, el silogismo, la fragmentación, la inclinación minimalista, el roce de los cuerpos, “una cicatriz de sangre”, la voz de los aborígenes, el grito de la urbe, el disparo en el ojo de mirar hacia adentro, el susurro de un decir que tiene asiento en la poesía asiática, la intensidad de la emoción llevada con palabras y espacios en blanco, el pensamiento...

Y de su invento: los *Somarís*, estructura y densa multiplicación de decires que sintetizan la imagen, la pervierten, la renuevan, la someten a una lectura vieja y en uso, porque cada somarí, cada texto es un rito, un recuento de sensaciones, de ambigüedades. Invento que como el haikú o el

tao limitan el desenfreno. En pocas líneas, en un aliento cortísimo está el universo, un escondite, una zanja”.

Alberto Hernández, “Escrito de salvaje”, *El Periódico*, Maracay, 14 de agosto, 1994.

“Sea cual sea la fábula del *somari*, por sobre todo, en él prevalece lo calológico, el objeto literario artístico, forjado de un lenguaje tenso como las cuerdas de un violín y de una expresión donde se dan a iguales dosis la inteligencia, con frecuencia el más fino humor, y la búsqueda de depositar en el lector un ostensible dejo de belleza. Poesía ahora alimentada, colmada desde el poeta mismo, no sólo de sus vivencias sino de todo ese plural fluir de vida. No llega desde afuera el dictado, el mundo no susurra los versos al bardo sino desde lo más profundo de su psiquis éste canta; al través de su sentir y de su pensar ilumina con la gracia y con la idea toda la hermosa, compleja, fea, alegre, dolorosa, realidad inmensa. Nunca como ahora riel tanto entusiasmo en sus estrofas, todos los *somarís* se aúnan para componer un himno a la pasión de vivir (...) En la buena poesía la belleza no puede desligarse de la inteligencia. ¿No reposa acaso el placer de lo artístico en accionar la intelección? Ofrécese en el *somari*, repito, un cocktail indisoluble de lo calológico del ludismo de la frase junto a una exigencia de prestancia y de ingenio para desembocar en una composición hermosa y con suma frecuencia envuelta en una fragancia de sutil humor. Todo para poetizar la vida con sus glorias y miserias, lo luminoso o lo grotesco, lo satisfactorio o lo penoso, la fiesta o el basurero (...)”.

Lubio Cardozo, “Metafísica de la pasión-poesía en Gustavo Pereira”, *Suplemento Cultural Últimas Noticias*, 23 de enero, 1994. En *Actual*, Mérida, Universidad de los Andes, Sept '94-Marzo'95. En *Paseo por el bosque de la palabra encantada*, Fundación Casa de las Letras, Mérida, 1997.

“(...) Sin intentar caracterizarla –la gran poesía escapa siempre a las características elementales y apresuradas que un comentador de libros y autores desee hacer en las páginas de un diario- podríamos anotar que la poesía de Gustavo Pereira se reconoce en el deseo por forjar un territorio común al hombre sensible y expresa su indeclinable fe en la dignidad de la palabra comprometida con el hombre (...) Pero si “la palabra sirve para algo todavía en la tierra”, ahí está lo mejor de la poesía venezolana, ahí está la gran poesía de Gustavo Pereira para decirnos otra vez las cosas con limpia plenitud, con serena, magnífica grandeza (...)”.

Jorge Luis Mena, “La poesía como verdad”, *La Columna*, Maracaibo, 27 de julio, 1994.

“(…) La escritura de Gustavo Pereira, como señala L.A.Crespo, no envejece, renueva su poder por la presencia de los países tocados: las calles, el mar, la voz en cuello, la idea, el silogismo, la fragmentación, la inclinación minimalista, el roce de los cuerpos, ‘una cicatriz de sangre’, la voz de los aborígenes, el grito de la urbe, el disparo en el ojo de mirar hacia adentro, el susurro de un decir que tiene asiento en la poesía asiática, la intensidad de la emoción llevada con palabras y espacios en blanco, el pensamiento (…) Y de su invento: **los Solaris**, estructura y densa multiplicación de decires que sintetizan la imagen, la pervierten, la renuevan, la someten a una lectura vieja y en uso, porque cada **somari**, cada texto es un rito, un recuento de sensaciones, de ambigüedades (…) En pocas líneas, en un aliento cortísimo está el universo, un escondite, una zanja (…)”.

Alberto Hernández, “Escrito de salvaje”, *El periódico*, Maracay, 14 de agosto, 1994.

“(…) Ya conocido por críticos y lectores de América, sobre todo por sus famosos **somaris**, poemas de diverso calibre y de breve extensión, Gustavo Pereira vive fielmente en su región oriental de Puerto la Cruz. De palpitación griega, el término **somari** acoge en su sonoridad y en su sentido (póngase usted a jugar con sus sílabas) no pocas variaciones musicales (…) Poesía de brevedad y de sugerencias, no coloca a Pereira dentro de los autores coloquiales (en verdad esto de lo conversacional nada tiene que ver con la literatura): sus versos son siempre vitalmente calculados. De allí el efecto que producen. No quiero aquí usurpar el lugar de los lectores, que hallarán inmensos motivos de compañía, de placer, de inquietud en el libro. Pero algunos hilos conceptuales, dichos en incisivas, fulgurantes imágenes, nos permiten identificarnos con el rostro nuestro de cada día, rostro en el cual el poeta descubre algo extranjero, que quizá provenga de ser un “rostro prestado por mis ancestros”; al fin y al cabo sobrevivimos en un mundo donde “las doncellas sueñan con chatarra”. ¿Cómo no sentir nuestro ese “inventario de lo que no tuve”; cómo no saber que es peligroso “padecer de sensatez”? (…) En lo profundo, la fiesta aquí realizada por ese gran poeta que es Gustavo Pereira resulta ser también una alta manifestación de conciencia o de desconcierto: “Por más que baje de lo alto/ Lo alto no bajará”.

José Balza, “La fiesta sigue”, *El Globo*, Caracas, 2 de julio, 1995.

“(…) El asombro que todavía nos causa la obra de Gustavo Pereira y Juan Calzadilla tal vez se deba a que han logrado superar la tentación de sucumbir a la estridencia exterior que caracterizó a la izquierda literaria de los sesenta”.

Oscar Rodríguez Ortiz, “Cómo sobrevivir a las vanguardias literarias”, *Imagen*, Caracas, agosto-septiembre, 1995.

“Los *somarís* son una suerte de aforismos líricos, sentencias protestatarias, dijes, juegos de palabra e intención, cuanto quiera un artista que labra piedrecillas como flechas unas veces, como adorno, otras. A mí me parecen *guanines*, aquellos “joyeles de hoja delgada y algunas perlas, dispuestas en figuras de aves, ranas y otros animalejos”, llamados por los conquistadores *guanines*.”

Luis Beltrán Guerrero, “Gustavo Pereira, poeta de los somaris o guanines”, *El Universal*, Caracas, 28 de noviembre, 1995.

“Un recorrido inteligente por los poemarios de este poeta nacido en Punta de Piedras en 1940 y que con singular relieve destaca en el panorama de la poesía venezolana, nos deja la feliz conclusión de que posee una rara y asombrosa capacidad para poetizar mágicamente y con efectividad lo que otros apenas si pueden percibir y testimoniar (en el poema): su mirada, como un radar hipersensible, se abre y acerca sin ningún tipo de escrúpulo a todas las realidades: las penetra y aprehende para luego revelarlas transformadas, poetizadas. Tiene Gustavo Pereira el extraordinario don de la videncia y evidencia: desentraña el asombro y registra las crepitaciones de ese cuerpo oculto que vive bajo el hechizo del amor y la muerte. El poeta es capaz de sumergirse como un buzo en la misma podredumbre y salir interpretando, con maestría, su belleza. Esta característica sin duda lo diferencia y distingue tanto de los poetas que en 1964, en Puerto la Cruz, formaron con él el grupo *Trópico Uno*, como de los poetas de la generación de *Sardio*, *Tabla Redonda* y *El Techo de la Ballena*, aparecidos en la década del sesenta en Caracas (...). “

Néstor Rojas, “Reflexiones en perspectiva sobre la poesía del Somari mayor”, *Poesía*, n. 107, Universidad de Carabobo, Valencia, 1995.

Hablar de Gustavo Pereira es hablar de los somaris, una creación particular, original del poeta, que busca una voz, una musicalidad propia. Los somaris son textos breves a la usanza de los antiguos haikús, a veces aforismos, y a veces reflexiones y otras imágenes congeladas en el poema (...).”

Coromoto Renaud, “Notas sobre los somaris de Gustavo Pereira”, *Suplemento Cultural Últimas Noticias*, Caracas, 20 de agosto, 1997.

“No es casual que una determinada historia oficial de nuestra América se haya empeñado en hacer creer que ya todo está dicho y que, obviamente, ha quedado escrito indefinidamente. Y esa tan conocida idea que en cada época se ha vestido de ropajes distintos, ha convertido a la documentación existente en verdades reveladas para la veneración permanente (...).

Por eso tendría que llamar la atención un libro como este de Gustavo Pereira, *Historias del Paraíso*. Escrituras desprendidas de una convicción, que sería como decir de un campo de batalla (...).

Porque en esos tres volúmenes, se logró una orquestación con tan diversas voces, estas que en constante lucha por asomar su rostro venían mayoritariamente silenciadas. Y por ello, lo que refuerza la consistencia de su urdimbre es precisamente esa especie de convocatoria o de concurrencia (...).

No sólo fue la consulta de tantas fuentes de estudio, variadas y diversas, que le da sustento a la información requerida, es la manera de cómo esos textos de otros convergieron: fue la disposición de tantos fragmentos originados en cauces distintos, para unirse, para trenzarse, y así conformar un inmenso *collage*. Trozos venidos de tan lejanos tiempos, como otros más avecinados a nosotros, que se resemantizaron en la nueva contextualización (...).

Historias del paraíso, de Gustavo Pereira, es un libro para regocijo del intelecto y del mundo sensible, pero por encima de todo se dirige a satisfacer esa inmensa necesidad de verdades que tiene el venezolano en el tope de este fin de milenio”.

Trino Borges, “Historias del paraíso”, *Solar*, n. 27-28, Mérida, diciembre 1998.

“(…) El repertorio de historias, hechos, cuadros o sucesos contenido en los tres tomos de *Historias del paraíso* (Fondo Editorial del Edo Nueva Esparta, Margarita, 1998), abarca momentos claves de la historia americana desde el llamado Descubrimiento (una de las nociones más trajinadas de nuestro tiempo) hasta la acción y el pensamiento de la independencia. Las historias están narradas con maestría, claridad y brevedad. Cuando se hacen citas, éstas no lucen rellenando el discurso para hacerlo parecer erudito; al contrario, la cita cumple una función clarificadora en beneficio del texto, de modo que éstas, acompañadas del soporte documental, dejan escasas dudas acerca de lo afirmado (...) Obra imprescindible en este instante de fechas conmemorativas, opta por el carácter de fresco y por la concisión de su discurso, frente a la retórica o el rebuscamiento que suelen definir a tantos historiadores españoles. El autor de libros imprescindibles de nuestra poesía como *El interior de las sombras*, *Hasta reventar*, *Vivir contra morir* o *El libro de los Solaris*, ahora

nos ofrece una sorprendente reconstrucción, sin tamices ni cortes de la censura, de un fenómeno actualmente en el tapete. Pereira ha realizado en *Historias del paraíso* un verdadero recorrido por el infierno, por las iniquidades cometidas *in situ* a través de órdenes dictadas desde lejos, donde se alza esa voz justa que los poetas reclaman para hacer más digno el lugar del hombre sobre esta tierra”.

Gabriel Jiménez Emán, “El Paraíso, según Pereira”, *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 22 de noviembre, 1998.

“De Gustavo Pereira oigo su dicho cuando toco a la puerta de su libro *Oficio de partir*. Adentro, después de estarme entre somaris (esa prosa de silogismos y sentencias que conforman una suerte de *Rubayat* de nuestro oriente), y cuando termino de releer su otra misma escritura, de tan suave ironía, de tan elegante desencanto y apenas amarga amargura, nunca en tierra fija, municipal y del mundo, suspicaz y proba, ora sarcástica y vindicativa, ora descreída y fervorosa, comprendo por qué Tomás Segovia, Reynaldo Pérez So y Salvador Tenreiro sintieron que cuanto se escuchaba en el libro y persistía largamente en nuestro ánimo provocaba el entusiasmo que exigía Octavio Paz a la poesía contemporánea y gratificaron su goce de lectores y su rigor de calificadores dispensándole el Premio de Poesía de la XII Bienal José Antonio Ramos Sucre de 1997. La cita que he elegido para nombrar mi lectura no me sacia (...) Tal insaciedad no me es extraña mientras leo la poesía de Gustavo Pereira (su poética, mejor, porque cada libro suyo vive del precedente, lo invade, lo corrige y retoma lo que el otro, hace poco, había suscitado), como que en su materia y sustancia, ya resuelta en el poema o en el libro, se diera un continuo comienzo, el renuevo de un lenguaje hecho de baladas antiguas y guitarra eléctrica, recién venida de lo lejano o desde hace tiempo presente, hablando en una misma lengua los asuntos de la motivación, siempre con un dejo arcaico o de comienzos de lengua (no en vano el poeta elige el castellano viejo en los epígrafes), siempre entre la selva y las ciudades, nacional y de ninguna parte, viajera y sedentaria, navegante y caminante, en perenne soliloquio y en constante diálogo, llamando o clamando, en busca del vivir con gusto a mujer (o a su verdadera sabrosura que es su nostalgia). persiguiendo el afecto tribal de la camaradería y el reclamo de la justicia primitiva, heridora e inofensiva, aliada de la historia a la que reescribe o reinventa, próxima de la crónica, a la que transcribe hasta enrarecerla, lectora de lo profundo o lo raso en los que halla todo lo sublime y lo excremental humano, anti-ella misma, armada con el cuchillo del aforismo para contentamiento del desanimado Cioran, pero de nuevo trovadoresca, quiero decir, de un lado a otro, pública, dicha en *lingua franca*, parecida a epístola, a libelo y a loa, a secreto y a grito, risueña y grave, callejera y clausurada, onírica y explícita,

mallarmeana, waraúna o yoruba en la ilusión de un decir sin página, una escritura en blanco, “y muy antigua y muy moderna”, y conjuro y talismán verbal (...).”

Luis Alberto Crespo, “Armado con el cuchillo del aforismo”, *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 19 de agosto, 2000.

“También venimos de Gustavo Pereira. Todos tenemos la resonancia de su voz que nos llega eterna, volcánica, delicada y joven. Todos fuimos y somos estremecidos por la furia mágica y gigante de su poesía. Todos le hemos asignado una habitación en la Casa de la Dignidad y la Sensibilidad. Todos hemos repetido sus versos y nos han llenado de la mayor insubordinación contra las ruinas humanas: de humildad. Toda nuestra arrogancia, prepotencia y autosuficiencia se desmoronan cuando caminamos en sus versos y, sin motivos, despertamos sus ríos, que nos inundan de paisajes profundos, de vínculos comunitarios incondicionales; de presentes y porvenires contrarios a nuestros aprendidos e incesantemente educados pesimismos; de las brisas y las ventanas que alimentan a la amistad y el amor, genuinamente humanos. Leerlo es descubrirnos y afirmarnos insuficientes. Su palabra nos obliga a no ser simples escritores, sino creadores de amistad; autores y pulidores de los diamantes sagrados de los acogimientos. En su obra, amor y amistad son iguales; la diferencia es gráfica, no vital y específica. En su canto cada grito es un silencio ante lo que debemos abandonar y lo que debemos asumir. Nos prohíbe despreciar, pero nos brinda y exige definición. La música de cada uno de sus poemas nos libera de hipocresías, traiciones, injusticias, infidelidades, deslealtades, farsas y desamores. Trasciende el simplismo de la vulgar y ramplona poesía comprometida. Es comprometida, sí, con lo humano, con lo hermano, con el llanto y la alegría como signos de filiación y conciertos. Comprometida con el bienestar de su idioma, con las sabanas y quebradas de los decires y significados de lo universalmente venezolano, sin la seducción y miopía de los regionalismos y sus opacas manifestaciones”.

Alexis Romero, “Gustavo Pereira, Premio Nacional de Literatura”, *Tal Cual*, Caracas, 28 de septiembre, 2001.

“Hay una distancia evidente entre la poesía de Pereira de los años 60 y la de los somaris. Aunque también haya rebeldía, soledad y decepción en esta última etapa de su crecimiento poético, el lenguaje se afianza en la potencialidad de las palabras y de las ideas de una dualidad existencial que él trata de resolver a través del poema (...) Cada somari, denominación imaginada y bautizada por el autor, es una elíptica y lírica convocatoria de reflexión, poesía, sabiduría, ironía y belleza, en la cual se dan cita los diferentes temas existenciales del hombre y que nos recuerda, en los

momentos más estelares de su brevedad, a los haikú japoneses como los del poeta Basho. La fuerza de los verbos y de los sustantivos sostiene con base sólida estas breves lecciones del oficio de escribir. La mirada va a la búsqueda de los enigmas, al descubrimiento del misterio del poema, de su propia ciencia y sus alcances. Los adjetivos son innecesarios porque no añadirían nada. El artista no requiere de imágenes y de metáforas efectistas. El sustantivo se defiende en soledad con el verbo pero ambos están apuntalados por un manejo estético de la palabra y por la verdad del poeta que le da un carácter de autenticidad a la obra. Lo que dice Pereira es muy importante, pero más trascendente es la manera de decirlo, su manera de ver la dualidad y la posibilidad de reunirla y hacer de lo múltiple, la unidad, de atar sin nudos los fragmentos opuestos y alternantes del Universo”.

Magaly Salazar, “Poesía y poética de Gustavo Pereira”, *Autana*, Universidad de Puerto Rico, San Juan, Julio-Octubre 2001.

“Gustavo Pereira nos muestra un camino donde la expresión responde a múltiples reclamos de nuestras necesidades más perentorias, de nuestros deseos más personales, de nuestra libertad tanto interior como hacia fuera, es decir, un muestrario de pasiones y dolores, pero antes de cerrar cualquier afirmación debemos admitir que toda la obra de Pereira es como una respuesta al singular desafío de la sobrevivencia, ésta como reto y ubicación de lo que somos y nunca dejaremos de ser (...) Este Gustavo Pereira maneja las claves menos suntuosas, pero las más efectivas para proveernos del mágico sentido de lo desconocido, no olvidemos que él sabe de las cosas que saben los chamanes, que puede nutrirse sólo viendo la hoja del vendaval cruzando las fronteras del entorno más primitivo o menos escandaloso (...) Es importante deducir entonces que toda la obra de este escritor y poeta venezolano toca los límites de una severa construcción que responde a lo que dice, escribe y siente su autor (...)”.

Luis Camilo Guevara, “En aquel y estos tiempos”, *Trapos y Helechos*, n. 19, Caracas, 2001.

“Es posible establecer linderos –siempre flexibles- entre los cuales se pueden ubicar los somaris. Primero, el somari es sustancialmente diferente a un poema “normal” en tanto que responde desde su inicio a una síntesis de sentido, la cual presupone la utilización del mínimo necesario de palabras y, sobre todo, de imágenes poéticas o recursos expresivos. Tal “abandono” de las posibilidades de expresión artístico-literarias lo hace distanciarse de otras “formas” poéticas consagradas por el uso, como el soneto, por ejemplo.

Segundo, estas imágenes o recursos se orientan a la consecución de un fin último; el cual es transmitir de una manera si se quiere “segura”, un mensaje que funge de eje central y organizador de la estructura del poema. Esto quiere decir que la posibilidad de integrar en un poema de este tipo varios sentidos es casi imposible (como en la poesía de Víctor Valera Mora por ejemplo), por lo tanto, un somari puede ser visto como un poema de estructura monosemántica, que renuncia a la connotación propia del lenguaje poético.

Tercero, la ya referida brevedad del somari sólo puede ser examinada en estrecha relación con las dos características anteriores, puesto que ellas le dan sentido y razón de ser, resultando así –casi– una consecuencia de ellas.

Estos tres linderos que configuran el intento por fijar el somari se basan mayormente en una entidad extratextual: el lector. Ello no es así por mero capricho, es, además de una necesidad analítica, una derivación de la estructura misma del poema, el cual está concebido para provocar una determinada sensación, reacción, sentimiento, etc., en quien lo lee. De este modo es que se justifica la renuncia o el alejamiento de la connotación, pues interesa realzar un sentido y no otro.

Esta “pastilla de significación” reduce a lo necesario (no al mínimo) sus recursos para lograr su objetivo. Es posible afirmar –y ese es el tono de lo que sigue– que nunca antes en la poesía venezolana, al menos, se había escrito un tipo de poesía en donde la parte receptora fuera de tal manera importante para el acto poético en sí.

José Francisco Velásquez, “Del Somari como instrumento poético”, *Actual*, Mérida, Universidad de los Andes, Julio-Dic. 2001.

“(…) Debo a Gustavo Pereira el regreso del poeta wayúu (Ramón Paz Ipuana) a mi memoria, al que evoca con fruición en *Costado indio*. Escucho su voz como entonces, cuando me traducía al castellano el decir de los dioses del viento, la luz y la noche, el verano y la lluvia. Allí, en las páginas del libro estupendo, lo vuelvo a encontrar, esta vez junto a los suyos de etnia y a sus próximos de otras lenguas y otras culturas igualmente abolidas o asediadas, las de los arahuacos antillanos; los kariña de la tierra colorada de Guanipa; los waraos del moriche y el tucusito; los pemones de las rocas del Jurásico y los ríos del rocío; los wothuja-piaroa del Autana, ese tallo de granito del árbol de la vida; los yekuana-makiritare de la casa cósmica; los yaruro de los llanos que viajan por dentro bajo la luz de la luna. Desde lo intemporal, mucho antes de que sobreviniera el oprobio del exterminio físico y moral que dura ya cinco siglos (...) prosiguen cantando y danzando la poesía colectiva en un idioma metafórico, coronado de diéresis y propicio al sonido gutural y silbante, por voluntad y reverencia del poeta del poeta de los Somaris, al reunirlos con la poesía de

su propia invención y con la de sus invocaciones mágicas, areitos, portentos shamánicos, vaticinios, iracundas, loas y endechas (...) Maritza Jiménez, quien suscribe el prólogo, celebra y da merecimiento a una diligencia de la que han desertado las antologías de la poesía nacional. ‘Desde la más antigua hasta la más contemporánea, la situación es la misma: ausentes estarán en ellas las literaturas indígenas’, subraya la periodista-poeta, por lo que *Costado indio*, al tiempo que constituye una revelación para los indiferentes y los descaminados, sirve de desagravio a un testimonio poético denigrado hasta el bochorno (...). Amo esta lectura de varia manera: porque da a conocer nuestra poética aborígen y porque glosa las distintas lenguas que hacen posible su perduración más allá de la oralidad y cuyo traslado a la escritura débese a la ingente labor que realizan etnólogos y lingüistas como los hermanos Mosonyi, Mattéi-Muller, Civrieux, Lizot, Perrin o los indígenas Ramón Paz Ipuana, Miguel Ángel Jusayú, Vicente Arreaza, amén de tantos otros de pareja valía (..)”.

Luis Alberto Crespo, “Poetas malditos e ignorados”, *El Nacional*, 5 de mayo, 2001.

“Al hablar de literaturas indígenas pensamos en los incas o los aztecas. Pocas veces recordamos que las comunidades de esta tierra también poseían tradiciones orales mediante las cuales difundieron sus visiones y creencias con insólita belleza. Parte de ese mundo, hoy escrito, nos lo recuerda Gustavo Pereira en *Costado indio*, un libro con el que ese legado hace su entrada en la Biblioteca Ayacucho. En él, Pereira, nacido en –Nueva Esparta en 1940, nos entrega el primer planteamiento de este tema desde la poesía misma, vale decir, desde la sensibilidad de un poeta que examina, analiza y valoriza en el campo de la dimensión estética. Igualmente constituye el primer reconocimiento explícito a los herederos directos de nuestros antepasados indígenas, hombres de hoy que escriben, en sus lenguas originarias o no, y que representan un aspecto pocas veces estudiado. Por último, el poeta Pereira, en un acto supremo de respeto, no sólo escribe poemas a la manera de los cantares pemón (eremuk), sino que, después de varios años de intento de aprendizaje, realiza el notable esfuerzo de traducirlos a esa lengua (...)”.

Maritza Jiménez, “Koré-kaí e-kaicharenkón iná man (De verdad somos iguales uno al otro)”, *Tal cual*, Caracas, 28 de junio, 2001.

“En este libro espera a sus afortunados lectores primerizos del futuro que para él apenas comienza, la más cabal reunión de nuestra palabra indígena que haya estado nunca a nuestro alcance, que nuestra cultura literaria haya tenido nunca el mérito ni siquiera de intentar. Tanto en la

estructura de ensayo que la enmarca, como en la selección y traslación al castellano de los poemas de indios que la constituyen, estamos ante la revelación de un tesoro que habíamos relegado a nuestro costado oculto, vergonzante”.

Alfredo Chacón, “Koré-kaí e-kaicharenkón iná man” (De verdad somos iguales uno al otro”, *Tal cual*, Caracas, 28 de junio, 2001.

“La poesía de Gustavo Pereira me sugiere febricitantes insomnios que suscitan campanas y jardines, alas, sombras y hemistiquios musicales, poesía que ancla en un sentimiento de amor universal. Su expresión se cierne en el dolor del mundo. Hay renunciadas, hay caminos ascendentes de jerarquías primaverales. Pero la esperanza es la asistente de su melancolía (...) Su rotunda metafísica guarda un sabor de madurez. Hay también retornos y aventados sueños. Un aliento nuevo y provisor, una originalidad patente, candor y pulcritud.(...)”.

Pálmenes Yarza, “De retornos y aventados sueños”, *Papel LiterarioEl Nacional*, Caracas, 30 de noviembre, 2002.

“(…) Los latinoamericanos, arrastrados por esa ola de lo indefinido, merodeadores asombrados del alimento ajeno, olvidamos a menudo el pasado y por consiguiente el porvenir. Olvidamos qué nos sustenta y de dónde podemos sujetarnos, no para quedarnos quietos sino para recomenzar, según la dialéctica marinera de Valéry. Insistimos en no recordar que más urgente que pararnos a ver lo que somos, es discernir lo que deseamos ser. Y este discernir no puede pasar por alto un rico pasado, no excesivo, joven y vigoroso, que nos alimenta de futuro. Basta buscarlo con cuidado y sin demasiadas pretensiones para que brote con esplendor (...) Gustavo Pereira, poeta apto para los paisajes del mar, ha logrado, luego de numerosas investigaciones y estadías en regiones indígenas, descubrir un pasado de nuestra poesía y, por lo tanto, asimismo alumbrar un futuro de ella. Su libro *Costado indio, Sobre poesía indígena venezolanas y otros textos* (Biblioteca Ayacucho, 2001), es un canto al porvenir, porque esa parte nuestra, esa parte que ocultamos muchas veces con vergüenza, la india, está recogida en él para mostrarnos lo más duradero que tiene un pueblo: su pensamiento, y el pensamiento indio, vertido en este libro como cuentos y poemas, es una reivindicación absoluta del sentir, hacer y comportarse de nuestros aborígenes (...)

Un buen libro es irremplazable; toda nota sobre él, una pérdida; pero guardar silencio, en este caso, sería cuando menos una falta de responsabilidad o un seguirle el juego a la soberbia. Sólo puedo decir que dan ganas de hacer como ocurrió en aquella historia de los cartógrafos minuciosos

que, carentes del proceder sintético, cuando quisieron realizar el mapa de una región la repitieron con prodigiosa exactitud. Ojalá pudiera repetir aquí este libro. Es la única nota que se merece (...)

Humberto Mata, “Costado indio”, *Revista Nacional de Cultura*, n.239, Caracas, enero-marzo 2004.

“Analizar e interpretar la poesía de Gustavo Pereira resulta especialmente relevante por varias razones. En primer lugar, por la importancia de la obra del poeta en el marco de la literatura venezolana. Ella reúne las cualidades de originalidad, profundidad temática e innovación formal que la colocan entre las principales aportaciones a la poesía en nuestro país y en América Latina (...) En la poesía de Gustavo Pereira podemos observar dos motivos extremos: de un lado, el compromiso político, la denuncia social, las propuestas revolucionarias y, por el otro, el lirismo intimista, erótico y amoroso. Es en la integración de estos extremos, mediante el catalizador de una ironía no menos tierna que terrible, donde encontramos la belleza y el valor de la poesía de Pereira, una poesía que irrumpe no sólo del hecho social, sino de la totalidad de la vida. Pero este vértigo y desgarradura se va reconfigurando hasta lograr una poesía que suena a propuesta de vida, a experiencia de renacimiento y nueva civilización. Esta evolución que hemos aludido, se puede rastrear en una extensa producción literaria que abarca 31 títulos (...)

Sherline Chirinos, “Gustavo Pereira, la construcción poética de nuestra Identidad en tiempos globalizadores”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Universidad del Zulia, Maracaibo, junio 2007.

“Pereira en sus textos nos ayuda a imaginar al hacedor de versos como un personaje principal de nuestra lectura. Y a concebir la poesía como algo al mismo tiempo íntimo y compartido, donde el tiempo remoto y el presente inmediato confluyen en el asombro y la complicidad del lector. Cada palabra del poeta persigue, no importa si “a plena voz” o como “una conversación en la penumbra”, la expresión y el ámbito en que él y el interlocutor desconocido (¿desconocido?) son cautivos de ese lenguaje, ese diálogo integrador y esa condición perturbadora que es la poesía, no importa dónde ni cuándo (...) Uno de los varios acercamientos que se propone la presente selección es, más allá de fronteras y épocas, de territorios y circunstancias sociales, mostrarnos los vasos comunicantes y territorios comunes (“poetas comunicantes” llamaría Benedetti) que registra el lenguaje metafórico, y la función del poeta desde la más remota estrofa (...)

Norberto Codina, “La condición perturbadora de la poesía”, en *Caligrafía rápida*, Pinar del Río, Cuba, Ediciones Loynaz, 2006. “Prólogo” a la segunda edición *El peor de los oficios*, La Habana, 2004.

“El primer poemario que compré de Gustavo Pereira fue *Segundo Libro de los Somaris* (aunque había leído poemas de él), ese pequeño poemario fue para mí revelador; ahí conocí, como en los haikú, la “efectividad” de unos versos sin concesiones a otra verdad que no fuese la de la poesía. Para ese año (1990) ya Gustavo Pereira tenía un sólido camino recorrido no sólo como poeta, sino también como ensayista y luchador social. El primer ejemplar que compré de ese libro fue dividido en hojas, convertido en una flotilla frágil de barquitos que naufragaron en un río intranquilo de Perijá. Fue un homenaje silencioso al libro, a la poesía, a los amores contrariados, al aquí y ahora. Lo compré todas las veces que lo conseguí y lo regalé, quería que en Mérida, donde estudiaba, se conociera entre estudiantes de Letras (...) Cada texto que leo de Pereira, como dijo Huidobro de la poesía, es para mí sorpresa y revelación. Me sorprende la continuación de una comunicación extática que, más allá de ese placer, establece sus anclajes en otras experiencias lindantes con la política, el misticismo y ‘ese no se qué que queda siempre balbuciente’ que se revela en el acto de encontrar la palabra precisa, la revelación del koan. Así, yo como otros tantos y tantas llegamos a creer que ese poema fue escrito secretamente para nosotros, que hemos abierto un sobre con nuestro nombre (...)”.

Luís Malaver, “Homenaje a Gustavo Pereira”, *Tropel de Luces*, n. 28, Asociación de Escritores del Edo Nueva Esparta, Isla de Margarita, 2007.

“(...) Hacia esas zonas desprotegidas de lo humano lanza el poeta Gustavo Pereira su voz (...), esparrama con un sentido de criticidad sus visiones de lucidez. Sus Somaris fungen –como las antiguas katanas de los guerreros- armas de filos escondidos que sólo el lenguaje blande, con una personal estética contestataria, sarcástica y sublime. El poeta nos abre los sentidos hacia significaciones donde oscuras sospechas resplandecen con clarividencia inusitada (...)”.

Luis Emilio Romero, “Oficio de sospechas”, *Tropel de Luces*, n. 28, Asociación de Escritores del Edo Nueva Esparta, Isla de Margarita, 2007.

“Un poeta que camina las calles riesgosas de una revista literaria y se dice en una esquina que anda de Trópico Uno para que la palabra subvierta el orden, hable de libertades y sueñe con cielos llenos de pájaros; un poeta que se asoma al peligro del poema corto para soñar en Somaris y hacer del verso un disparo al centro de la palabra; un poeta que aprendió a nadar en la mar que lo vio crecer y por eso nada sobre el peligro de las olas de la ironía para burlarse de las cretinadas del

burgués o de aquel que sirve al burgués; un poeta que se asume comprometido con los seres invisibles para mirar en la memoria de los siempre excluidos y explotados (...).”

Pedro Salima, “Gustavo Pereira, un poeta”, *Tropel de Luces*, n. 28, Asociación de Escritores del Edo Nueva Esparta, Isla de Margarita, 2007.

“Me va a ser fácil escribir tres cuartillas sobre Gustavo –o sobre la poesía de Pereira (con perdón de la redundancia). Y grato de más, como aprendimos a decir en Sucre. Podrían ser, por ejemplo, sobre la amistad, o sobre el afecto, o la bondad, la humildad, la simpatía, la hidalguía, la calidad del alma... ¿existe acaso algún ser humano, varón o hembra, que no se rinda sin condiciones en presencia de Gustavo? ¿alguien que nada más conocerlo no se sienta amigo, no lo sienta amigo? (...)

Por supuesto que existiría la posibilidad de desempolvar el arsenal ya viejo pero todavía noble de la teoría literaria del siglo pasado (que estar al día no es mi fuerte) y escribir sobre la poética de Gustavo Pereira. Pero con tres cuartillas disponibles apenas no lograría siquiera pasar más allá de la trampa de arena de la definición genérico-antroposófica del somari, en la que todo crítico que se respete no ha logrado evitar caer. Y sospecho que tampoco podría sentar las bases para un sólido aporte personal al ya nutrido y por demás sesudo debate crítico acerca de cuántos Solaris caben en la cabeza de un alfiler. Además, pensándolo bien ahora, ¿para qué meterse en enredos del intelecto si ya el propio poeta hizo práctica de la teoría con esa maravilla de la sencillez que es su “Arte poética” (*Érase una vez / sobre una mesa / una cuchara amarilla y doblada...etc*) ante la cual mis tres cuartillas, y todas las cuartillas exegéticas del mundo salen sobrando? (...)

Y como a estas alturas ya hasta me habría pasado de las tres cuartillas, como cierre aprovecharía para apropiarme también de una de mis más preciadas travesuras de Gustavo, inapreciable colofón en talleres y clases de teoría literaria y barras de bares con cervezas a la pregunta inevitable “¿para qué sirve la poesía?”, y la única y también ineludible respuesta sensata: “la poesía no sirve para nada”:

Tal vez verdaderamente

la poesía no sirva para nada

pero tengo mis dudas. (...).”

Eduardo Gasca, “Escribir de Gustavo”, *Tropel de Luces*, n. 28, Asociación de Escritores del Edo Nueva Esparta, Isla de Margarita, 2007.

“Leí por primera vez a Gustavo Pereira a principios de 1983, cuando Jorge Alejandro Boccanera nos incluyó en el capítulo dedicado a Venezuela en su panorama *La novísima poesía latinoamericana*, aparecida en México en diciembre del año anterior. Allí comenta el antólogo argentino: “Es cierto que el movimiento (cultural venezolano) no escapó al descalabro sufrido por la izquierda hacia 1967, pero no es menos cierto que aquel espíritu solidario, sostenido con un alto poder de exigencia estética, siguió latente, como lo comprueba el renacimiento poético de estos últimos años”. En ese proceso de retomar la voz de la sociedad civil, Pereira sería de los más destacados y consecuentes (...) Reconocido entre los poetas más importantes de su generación, que ha dado nombres, entre otros, como el Chino Valera Mora, Eugenio Montejo y Luis Alberto Crespo, constituye una figura representativa en la historia literaria venezolana por su indiscutible autenticidad y singularidad (...) Se dice con razón que Gustavo Pereira pertenece a esa larga y entrañable familia de poetas que han hecho de su condición de intelectuales su vocación de patria y humanidad, de reivindicar para la esperanza a esos hasta ayer “seres invisibles y salvajes”, que son los protagonistas, junto a temas eternos como el amor y la muerte, de lo más legítimo de su escritura, yuxtapuesta en una auténtica voz, orgánica en todos sus postulados como escritor, ser desgarrado y generoso, comprometido en su agonía de “oficiante de la poesía”. (...) Su cosmovisión existencial, más que lo trágico del fatalismo histórico, de la subordinación del individuo al fin de las identidades, está dada por las diferentes fuentes donde explora la alquimia de sus versos, que toma de Occidente y de Oriente, de la lengua colonizadora y las tradiciones aborígenes, de las comunidades primigenias y las vanguardias de hoy, del planeta globalizado y el mosaico de las diásporas, el discernir de todo lo que nos atañe (...)”

Norberto Codina, “El poeta de los seres invisibles: dos comentarios sobre Gustavo Pereira”, *La letra del escriba*, La Habana, noviembre 2008.

“Es en el libro *Poesía de qué* (1970) donde Gustavo Pereira postula por primera vez la ideal del “somari”, en ese momento a manera de título de un poema. Cuatro años más tarde aparecerá *El libro de los Solaris*, para darle corporeidad a la palabra, la cual se afirmará en toda su obra posterior. Desde la aparición de este libro, la atención que convoca la poesía de Pereira es mayor, se multiplica. Ramón Palomares escribió en 1966: “*De los jóvenes poetas que hoy andan entre los veinte y treinta años, Gustavo Pereira se destaca nítidamente por su recia personalidad creadora*”. Es la época posterior a la edición de *Preparativos de viaje*, y si es cierto que su poesía ha sido muy bien ponderada, con los somaris hace explosión un enigma, un rayo de diversos matices que configura a su alrededor un universo poético de múltiples lecturas. En una nota de 1974, Juana de

Ávila se pregunta: “¿Qué son los somaris?”, interrogante que también se planteaba Ludovico Silva y a la que daba respuesta señalando que “En vano se buscará esta palabra en los diccionarios. Se trata probablemente de un neologismo inventado por él”. El intento por penetrar y alcanzar las raíces del somari, ocupa extensas páginas dentro de los estudios que a la obra de Gustavo Pereira le han sido dedicados (..). ”.

Fidel Flores, *Poda*, n.6, Barcelona, junio 2008.

“Gustavo Pereira es un poeta terrestre. En esa postura conviven su vida y su escritura. Si el mar explica su presencia entre nosotros, es la tierra, la tierra sin orillas, la que lo desvela y a la que se abraza como a mujer real y figurada. Por eso no se entiende con la soledad sola, la sola soledad. Su tierra es menos lugar que persona: es ella, la mujer, ella en todo, esto es, unida al ser único y colectivo, particularizada en la amada, personal e indistinta en todos los seres. Carne y suspiro nuestro de cada día. Verdadera y metafórica. Terrestre, Gustavo Pereira tiene casa sin lugar preciso en el mundo (...) Poemas morales éstos (¿qué poesía no lo es?), si entendemos por tales una voz entrañada en la conciencia, porque en nuestra incertidumbre, nos advierten sobre la canalla que nos asedia, salen en la defensa de nuestra melancolía y nuestro suspiro, se alían con el taciturno y el airado, se valen del sarcasmo y de la ironía blandiendo la frase heridora, el vocablo desacralizador, conjuran lo ominoso, cantan y festejan el deleite. “Poesía de bolsillo”, la llamó Gustavo Pereira.

‘El término la explica con creces. Es que tiene siempre algo que nos afirma en la tierra y en el viejo sueño de nuestra soberanía interior. Su autor le atribuyó un nombre enigmático e intraducible: *Somari*, de aparición inesperada o sorpresiva de una a otra página. A veces, dura tres o cuatro líneas; otras, es elocuente y a veces interactiva; emplea el habla y la escritura e igual invoca y exalta como acusa y veng.

En su lenguaje reúnen los mansos y los mártires, los distraídos y los visionarios, los poetas de la selva de África, un guijarro y una montaña, una calle de enfrente o bajo la nieve, la ola en la orilla y la mar de adentro, la historia digna e indigna, una carta, un mensaje en el pecho. Sólo la muerte, aquí, como en Dylan Thomas, no tiene señorío, pero sí mujer de tierra y aire que suscita su presencia o anuncia su presentimiento de esta a la siguiente página. (...)

Poesía del amor amante y del amor guerrero definen, en fin, la obra de quien hoy es objeto de tributo nacional y universal en el Quinto Festival Internacional de Poesía. Para un poeta terrestre como Gustavo Pereira equivale ofrecerle casa propia y perdurable”.

Luis Alberto Crespo, “Ética y práctica del somari”, *Sin tregua como las nubes*, n. 3, publicación del 5º Festival Mundial de Poesía en homenaje a Gustavo Pereira, Casa Nacional de las Letras, Caracas, mayo 2008.

“(…) ¿De dónde Gustavo Pereira acuñaba con soltura, con precisión, los SOMARIS sino allende los mares? Textos de una regia orfebrería, con olores a mar de leva, a arrecifes, a cabellera de mujer desnuda, a beso a muslos llenos bajo la intersección de una inocencia presentida, sorpresivamente irónicos, con una infinita acentuación de la ternura, han poblado íntimas esquelas, cartas a escondidas, recitaciones prohibidas, en una de nuestras voces poéticas más entrañables (...) Un progresivo anhelo de justicia abandera estos SOMARIS que son movimientos de la conciencia, toma de posición sin ambages, el lado dolido de la humanidad, los huesos, los pasos La sangre de causas justas afianzan su destino (...)”.

Alexis Fernández, “Esa memoria ardida de Gustavo Pereira”, *Kuruvinda*, n. 2. Maracaibo, mayo-junio 2008.

“Desde siempre, soy un lector consecuente y fervoroso de la poesía de Gustavo Pereira (...) Desde aquellas primeras lecturas, la certeza del hallazgo de una voz: una de esas voces que nos acompañan toda la vida. Una voz que sacude, interpela y conmueve; que nunca nos deja indiferentes. Una voz plena de verdad testimonial pero distante, muy distante, de la retórica del testimonio: esa retórica que, en incontables ocasiones, ha sido y es una capitulación poética; una estéril coartada del conformismo creador que le ha prestado un flaco servicio tanto a la poesía como a la revolución. Una voz ganada por la utopía concreta, por la posibilidad cierta, de la palabra solidaria, de la palabra comunitaria pero que, al mismo tiempo, sabe que *la verdad es personal* (René Char) (...) Una voz, insisto. Una voz que no le temía ni le teme al compromiso, a la radicalidad, a la indignación, a la protesta, a la denuncia, a la rebeldía. Una voz que contradecía y sigue contradiciendo las lecciones de aquellos viejos maestros para quienes la historia significaba trampas, error, horror: una voz que nos invitaba a la desobediencia, al no conformismo. Una voz histórica y políticamente situada pero que no se simplifica ni se enajena ideológicamente: una voz que encarna una ética. No es una ética al modo de quien pretende imponernos las tablas de la ley: es una ética para iluminar el combate. Una ética sin sanción, sin premio ni castigo, es decir, un acto de libertad. Una ética que parte de una poderosa convicción: el mundo puede y debe ser humanizado por la poesía. Estamos, entonces, ante una ética combatiente, una ética, y una estética, de la resistencia que se sintetiza admirablemente en estos dos versos: *Mientras haya amos no habrá poesía.* (...)”.

Gonzalo Ramírez Quintero, *Temas de Venezuela*, Caracas, 2009.

“(…) Alguna vez, Pepe Barroeta, su gran hermano, me habló de él como de un loco apolíneo, y por eso, buen amigo como pocos. Cosmopolita, parroquial, apto para la vida y la múltiple diversidad del mundo.

Siempre lo encontramos en la esquina de las mejores causas; esas que no están tipificadas ni son predecibles.

Las esquinas donde confluyen las calles, los idiomas, las opiniones. Un hervidero de sensaciones, de gente, de todo aquello que se confunde con conchas de palabras manoseadas como la gente, el país, la patria, el mundo; esas que en su escritura adquieren una cualidad como mundana y etimológica y prístina (…)

La poesía pasa por su casa y lo deslumbra con la cálida ebriedad de un cuerpo desnudo entre los matorrales del abandono y los ríos profundos de las canciones.

La conciencia pasa por su oficio y mitiga el ardor con los flechazos, con las pesadillas y la inutilidad de los juglares (…)

Este exilio y este descalabro, esta desnudez involucrada también con el costillar de los que han recibido la peor parte y luchan por su porvenir, tal vez sea la ecuación elocuente que mantiene viva la llama de esta poesía indispensable. Hermosa, crítica, contradictoria, actual e irreverente (…)”

Miguel Márquez, “Acerca de la antología *Sobre salvajes*”, en *Vecindades plurales, anotaciones de un lector*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana, Red Nacional de Escritores de Venezuela, Imprenta de Caracas, 2009.

“No *cuentos*, sino *Cuentas* se titula el libro más reciente del poeta Gustavo Pereira (1940). Premio Nacional de Literatura del año 2000. Breves ensayos, observaciones, poemas, aforismos, textos paradójicos y otros formatos concurren en este magnífico volumen, que muestra, no sólo a un escritor versátil, sino en pleno vínculo con los asuntos del mundo. Ha sido publicado por Monte Ávila Editores Latinoamericana”.

Papel Literario El Nacional, 3 de enero, 2009.

“Los somaris de Gustavo Pereira deslumbran en su brevedad esencial. El verbo se hace luz aún en la mención de la penumbra interior, allí donde la palabra trae el dolor. No hay ripios, sólo desnudez. A ratos es la dulzura que invoca el ser amado, en otros el humor corrosivo que convierte

al verso en dardo certero, en señal crítica sobre el destino humano, motivación que atraviesa todo su quehacer poético y existencial (...)"

Carmen Isabel Maracara, *Todos Adentro*, Caracas, Ministerio de la Cultura, 24 de enero, 2009.

“Honestamente creo que sólo hay un puñado de poetas en este planeta que pueden escribir poesía política, inteligente y sin compromisos, y que sea relevante y accesible. Gustavo Pereira es uno de tales poetas.

Hace años he estado fascinado con Venezuela, pero no sabía nada de la poesía de esa región. El descubrir a Gustavo Pereira me ha conectado a ese lugar de un modo como nunca lo habían hecho todos los libros y ensayos que he leído. Pereira me permite saborear el suelo de su tierra, y cuando le pido más, él me conecta con facilidad con Escocia y África, y esto me deja pensando acerca de lo que tienen en común. Un verdadero internacionalista.

Gustavo Pereira convierte el dolor y el silencio en una bella y honesta, poesía que te toca amablemente en la superficie, pero que luego te llega al alma. Te das cuenta que es una gran poesía porque puedes sentirla en el alma, incluso si no crees que tienes un alma.

Gustavo Pereira escribe con pasión y compasión para todos nosotros en este planeta y también para los de otros planetas. Su poesía es directa, su enfoque es claro, él es un verdadero revolucionario que ha escogido bien su arma.

Benjamin Zephaniah, nota para la antología *The arrival of de orchestra*, selección y traducción de John Green, Miguel Boncza y Eduardo Embry. Londres, Smokestack Books, 2010.

“En este excepcional y sorprendente libro Gustavo Pereira refleja con perspicacia el nuevo despertar de Venezuela, que nos muestra a todos lo amenazante o peligroso que puede ser un buen ejemplo”.

John Pilger, Nota para la antología *The arrival of the orchestra*, selección y traducción de John Green. Miguel Boncza y Eduardo Embry. Londres, Smokestack Books, 2010.

Anexo III.

Relación de títulos de la obra de Gustavo Pereira

1957: *El rumor de la luz* (ERDL)
1961: *Los tambores de la aurora* (LTDA)
1964: *Preparativos de viaje* (PDV)
1964: *Bajo la refriega* (BLR)
1966: *En plena estación* (EPE)
1966: *Hasta reventar* (HR)
1968: *El interior de las sombras* (EIDS)
1970: *Poesía de qué* (PDQ)
1973: *Los cuatro horizontes del cielo* (LCHC)
1974: *Libro de los somaris* (LDS)
1979: *Segundo libro de los somaris* (SLDS)
1979: *Poemas de Gustavo Pereira, Grabados de Gladys Meneses* (PDGP)
1979: *Antología poética*. (APa)
1980: *Sumario de somaris* (SDS)
1981: *Tiempos oscuros, tiempos de sol* (TO,TS)
1987: *El diario de a bordo de Colón o la primera proclama del colonialismo en el Caribe* (DDAC)
1988: *La niebla antigua y amarilla* (LNAA)
1988: *Vivir contra morir* (VCM)
1991: *El peor de los oficios* (EPDO)
1992: *La fiesta sigue* (LFS)
1992: *Diario de mar* (DDM)
1992: *El pensamiento anticolonialista de los libertadores* (EPDLL)
1993: *Antología compartida* (AC)
1993: *Escrito de salvaje* (EDS)
1994: *Antología poética* (APb)
1994: *Adagio de la desconocida* (ADD)
1997: *Historias del paraíso* (HDP1)
1998: *Los blancos hijos del cielo* (LBHC)
1999: *Dama de niebla* (DDN)
1999: *Cuaderno terrestre* (CT)
1999: *Oficio de partir* (ODP)
1999: *Preámbulo Constitución Nacional República de Venezuela*
2001: *Costado indio* (CI)
2002: *Poesía de bolsillo* (PDB)
2004: *El legado indígena* (ELI)
2004: *Poesía selecta* (PS)
2004: *Sentimentario* (S)
2005: *Todos los viajes, todos los faroles* (TLV, TLF)
2005: *El juramento de Monte Sacro* (EJMS)
2006: *Los seres invisibles* (LSI)
2007: *Simón Bolívar, escritos anticolonialistas* (SBEA)
2007: *Cuentas* (C)
2007: *Historias del paraíso, segunda edición* (EDP2)
2007: *Somari nuestro de cada día* (SNCD)
2007: *Aprender a ser* (AAS)
2007: *El joven Bolívar* (EJB)
2007: *Sobre salvajes* (SS)
2007: *Equinoccional* (EQ)
2010: *The arrival of the Orchestra* (AO)

Anexo IV

Cronología de Gustavo Pereira

1940.

Nace en Punta de Piedras, puerto de la isla de Margarita, estado Nueva Esparta, el 7 de marzo. Son sus padres don Banito Pereira Perera, gran luchador social a favor de los sindicatos petroleros de la Venezuela de mitad de siglo veinte, y de Ofelia Salazar Rodríguez de Pereira, margariteña ejemplar.

1945.

Inicia estudios en la escuela de la Mene Grande Oil Company, situada en el campamento Guaraguao de Puerto La Cruz.

1952.

Su familia se traslada a Maracaibo. Estudia en la Escuela para varones “Hermágoras Chávez”. Escribe los primeros versos.

1953.

Regresa a Puerto La Cruz. Culmina sus estudios de primaria en el Grupo Escolar “Antonio José Sotillo” e inicia el bachillerato en el Liceo “Cajigal” de Barcelona, en donde colabora con poemas en murales y publicaciones.

1955.

Publica “Siniestra noche”, su primer poema, en el semanario *El Oriental*, editado en Caracas.

1956.

Funda el Ateneo “Cecilio Acosta” en una sala de la casa familiar junto con otros compañeros. Este hecho resulta reseñado en los diarios *El Nacional* y *El Universal* así como en la *Revista Nacional de Cultura*. Publica su primer libro, *El rumor de la luz*, poemas de adolescencia.

1957.

Ingresa al liceo “Andrés Bello” de Caracas y obtiene el Premio Único en el concurso literario de esa institución. Se le nombra Secretario General de la Juventud Comunista de ese liceo.

1958.

Se gradúa de bachiller en filosofía y letras en el Liceo “Andrés Bello” de Caracas. Edita con otros compañeros la revista *Símbolo*. Inicia estudios de derecho en la Universidad Central de Venezuela. Comienza sus colaboraciones en *El Nacional* y otras publicaciones del país y del exterior.

1961.

Publica *Los tambores de la aurora*, su segunda obra, bajo el sello editorial del grupo “Símbolo”, con dibujos de Alirio Palacios. Trabaja como archivero en la Contraloría de la Nación. Integra el Comité de Redacción del *Almanaque Literario* dirigido por el escritor español José Manuel Castañón.

1963.

Se gradúa de abogado en la Universidad Central de Venezuela y se va a ejercer a Puerto La Cruz hasta 1968, donde fungirá como defensor de sindicatos y presos políticos. Obtiene

Mención de Honor en el Concurso de Poesía de la Federación de Centros Universitarios de la Universidad Central de Venezuela

1964.

Publica, en coautoría con Rita Valdivia, Luís José Bonilla y Eduardo Lezama el poemario *Bajo la refriega*. Funda la revista *Trópico Uno*, con los poetas José Lira Sosa y Jesús Enrique Barrios y el pintor Carlos Hernández Guerra. Publica, bajo el sello de Trópico Uno, el poemario *Preparativos de viaje*, con grabados de Carlos Hernández Guerra.

1965.

Alfredo Armas Alfonzo, Director de Cultura de la Universidad de Oriente, lo nombra Delegado en el Núcleo del estado Monagas. Gana el Premio Joven Poesía de las universidades nacionales venezolanas con su obra *En plana estación*.

1966.

Publica *En plena estación* en la colección Letras de Venezuela de la Universidad Central de Venezuela. Obtiene el primer premio en el Concurso de Poesía de la Universidad del Zulia con su obra *Hasta reventar*, publicado ese año. Con Alfredo Armas Alfonzo y otros escritores de la región oriental funda la Asociación de Escritores de Anzoátegui.

1967.

Contrae matrimonio con Maureen Pacheco Villarroel.

1968.

Obtiene el primer premio en el concurso de poesía de La Universidad del Zulia con *El interior de las sombras*, publicado ese año. Nace su hijo Gustavo Alonso. Ingresa como docente en la Universidad de Oriente.

1970.

Obtiene el Premio Latinoamericano de Poesía convocado por la revista *Imagen* con su libro *Los cuatro horizontes del cielo*. Se desempeña como juez en la ciudad de El Tigre, estado Anzoátegui. Publica *Poesía de qué* en la serie Cuadernos de la Joven Poesía del Ministerio de Educación.

1971.

Nace su hijo David Gustavo.

1972.

Funda, dirige y organiza el Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Oriente en Puerto La Cruz.

1973.

Obtiene el premio de poesía “Alarico Gómez” con el poemario *Libro de los somaris*. La Universidad de Oriente publica *Los cuatro horizontes del cielo*.

1974.

Publica *El libro de los somaris*, con diseño de Manuel Espinoza y dibujos de Jorge Pisani. Inicia su columna “Poesía cabeza abajo” en el diario *El Nacional*.

1976.

Viaja a Cuba. Nace su hija Maureen.

1977.

Viaja a Ámsterdam y a la República Democrática Alemana invitado por la Sociedad de Amistad RDA-América Latina. La revista *Puente* de Berlín recoge sus apuntes de viaje.

1978.

Viaja a México y recorre Armenia y Uzbekistán (Tashkén, Samarkanda), invitado por la Unión de Escritores Soviéticos. Monte Ávila publica el *Segundo libro de los somaris*. Fundarte publica *Jóvenes poetas de Anzoátegui, Sucre y Nueva Esparta*, del cual realiza la introducción, selección y notas. Es postulado al Congreso Nacional como independiente por el Partido Comunista de Venezuela. Apoya la candidatura presidencial del Héctor Mujica.

1979.

Aparece el volumen de circulación limitada *Poemas de Gustavo Pereira, grabados de Gladys Meneses*. Aparece una breve antología de su obra compendiada por Chevige Guayke

1980.

Viaja a París a cursar el doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de París. Recorre España, especialmente Castilla y Andalucía. Fundarte publica en Caracas su antología *Sumario de somaris*.

1981.

Viaja a Londres y Edimburgo. Visita a Italia para realizar estudios en Génova, Florencia, Pisa, Roma, Nápoles, Pompeya, Ercolano, Verona, y Venecia para descubrir las huellas paternas avenidas de estas tierras. Recita en La Sorbona con poetas latinoamericanos. La Universidad de Oriente publica en Cumaná *Tiempos oscuros, tiempos de sol*.

1982.

Obtiene el doctorado en París bajo la tutela del escritor y crítico argentino Saúl Yurkievich. Regresa a Venezuela. Presenta en Barcelona la candidatura presidencial de José Vicente Rangel.

1983.

Viaja a Ecuador a un ciclo de conferencias y recitales junto al poeta panameño Rogelio Sinán, el crítico estadounidense Henry Richards y el novelista ecuatoriano Nelson Estupiñán Bass. Acepta la postulación a Senador por el Partido Comunista de Venezuela.

1984.

Tiene a su cargo las palabras centrales en la entrega del Doctorado Honoris Causa al escritor Alfredo Armas Alfonzo por la Universidad de Oriente.

1986.

Crea la Cátedra Libre “Miguel Otero Silva” en la Universidad de Oriente de Anzoátegui.

1987.

Obtiene el Premio Municipal de Poesía de Caracas. Es invitado de honor al XIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana.

1988.

Fundarte publica el poemario *Vivir contra morir*. Elizabeth Nelson traduce poemas de *Sumario de somaris* para la revista *Visiones* de los Estados Unidos. Publica un breve texto de notas sobre poesía china titulado *La niebla antigua y amarilla*.

1989.

Se realiza un Simposio sobre su obra literaria en Puerto La Cruz y El Tigre con motivo de la publicación de *Vivir contra morir*.

1990.

Se organizan en la isla de Margarita actos en su honor con motivo de cumplir cincuenta años. El músico Hernán Gamboa musicaliza y graba el poema *Si la palabra sirve para algo todavía*. La Academia Nacional de la Historia publica *El peor de los oficios*, obra fundamental para rastrear la formación literaria y filosófica del poeta. Por breve tiempo desempeña la Dirección de Cultura de la gobernación del estado Anzoátegui.

1991.

Viaja a España, invitado por la Universidad de Córdoba. Su libro *Escrito de salvaje* recibe mención de honor en el Premio Internacional de Poesía “Pérez Bonalde” de la Casa de la Poesía de Caracas.

1992.

Participa en el ciclo de recitales convocado por la Casa de la Poesía de Caracas, junto a los poetas Juan Sánchez Peláez, Humberto Díaz Casanueva, Cintio Vitier y José Emilio Pacheco. Publica el poemario *La fiesta sigue*, ediciones del Pen Club. La Universidad de Oriente organiza un encuentro de escritores en su honor en Puerto La Cruz. Publica *Diario de mar*, compendio de poemas marinos con fotografías de obras del maestro Ramón Vásquez Brito. El notable bandolinista Alberto Valderrama Patiño musicaliza los poemas “A Marita” y “Rondel del olvido inexistente”. Publica el cuadernillo *El pensamiento anticolonialista de los libertadores*.

1993.

Obtiene el Premio Fundarte con su libro *Escrito de Salvaje*, publicado ese año. Le es otorgada la Orden Francisco de Miranda en su Primera Clase. El Fondo Editorial del Caribe de Barcelona publica su *Antología compartida*, con notas críticas de Fidel Flores, Ramón

Ordaz, José Canache La Rosa y Salvador Tenreiro. Se jubila como docente de la Universidad de Oriente. Aparece su obra *Escrito de salvaje* editada por Fundarte, ampliamente celebrada en el país por su contenido y riqueza temática, al expresar voces de poesía indígena venezolana.

1994.

Publica su *Antología poética* en Monte Ávila Editores Latinoamericana con prólogo de Juan Liscano. Aparece en Maracay, publicada por La Liebre Libre, *Adagio de la desconocida*, una muestra de poesía amorosa.

1995.

Viaja a México a estudiar la cultura maya. Recorre las ciudades mayas de Quintana Roo, Yucatán, Campeche y Chiapas.

1996.

El pintor Pedro Báez realiza la exposición “Mar Arriba”, en homenaje a Gustavo Pereira.

1997.

Recibe el Premio de Poesía de la Bienal José Antonio Ramos Sucre. Invitado de Honor al XVI Encuentro Nacional de Docentes e Investigadores de la Lingüística. El Fondo Editorial del Estado Nueva Esparta publica en tres volúmenes *Historias del paraíso*.

1998.

Maritza Jiménez publica *Gustavo Pereira: el niño que soñaba con el mar*, cuento didáctico para niños editado por la Editorial Ananda con ilustraciones de Vicente Arreaza (Kaikutsé). La Comisión Regional “Macuro 500 Años” de Cumaná publica *Los blancos hijos del cielo*, texto de reflexiones extraídas y reescritas de *Historias del paraíso*. La Universidad de Oriente de Anzoátegui publica el cuadernillo *El diario de a bordo de Colón o la primera proclama del colonialismo en el Caribe*.

1999.

La Fundación José Antonio Ramos Sucre publica *Oficio de partir*. Asume la dirección de la *Revista Nacional de Cultura*. La Universidad de Carabobo publica su antología

Cuaderno Terrestre. El Fondo Editorial Predios publica *Dama de Niebla*, selección de poemas eróticos. Es elegido miembro de la Asamblea Nacional Constituyente. Preside allí la Comisión de Cultura e integra la de Asuntos Indígenas. Redacta y es aprobado por inmensa mayoría el Preámbulo de la Constitución. El poema “Sobre salvajes”, que fuera leído por el poeta en la Asamblea Constituyente en respuesta a los adversarios de los derechos de los pueblos indígenas, es reproducido en afiches y publicaciones de América y Europa. Luis Alberto Crespo escribirá en el diario *El Nacional* (9.9.2000): “El poeta de los somaris desdeñó el discurso parlamentario –del que es poco o nada sensible- y leyó este poema (...) Me pregunto cuántas veces en nuestra historia parlamentaria la poesía habrá pedido la palabra para responderle a la canalla de modo tan desusado y con tan airada elegancia. Pero de lo que sí estoy seguro es de que en esa ocasión el idioma aborígen nunca tuvo jamás tan próximo a la palabra fundadora de toda cultura. Aquellos vocablos dichos en pemón y warao para significar el alma del mundo de que estamos hechos reclamaban, al mismo tiempo, una presencia en medio de la diversidad cultural y lingüística del país y mostraba la riqueza imaginativa-poética con que fulgía en medio de la lengua de Castilla (la lengua que por siglos desolara el 80% de las que hablaban nuestros pueblos “precolombinos”), en el poema de rara excelencia que volvió a ser, como desde antiguo, voz primordial y proverbial (...)”.

2000.

Viaja a Nueva York.

2001.

La Biblioteca Ayacucho publica *Costado indio*, textos sobre poesía indígena venezolana, con prólogo de Maritza Jiménez. Le es conferida la Orden Andrés Bello en su Primera Clase. Le es otorgado el Premio Nacional de Literatura correspondiente al año 2000.

2002.

El Fondo Editorial del Caribe publica su antología personal *Poesía de bolsillo*. La revista *Poesía* editada por Departamento de Literatura de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo dedica el Número 176 Volumen XVIII, de manera monográfica al poeta Gustavo Pereira, con una breve muestra antológica de su poesía, ensayos inéditos, reproducción de poemas manuscritos y notas críticas de diversos autores venezolanos.

2003.

Integra el equipo fundador de la revista *A plena voz* y de la colección *Poesía del mundo* del Ministerio de la Cultura. Viaja al Festival Mundial de Poesía de Medellín, Colombia. Viaja a La Habana.

2004.

Publica *El legado indígena* en la Serie Biblioteca Básica Temática del Consejo Nacional de la Cultura con un tiraje de 500.000 ejemplares. Publica *Todos los viajes, todos los faroles*, una obra de impresiones sobre sus juegos y visiones de infancia. Le son otorgadas las siguientes Órdenes: Guaicaipuro, en Los Teques, estado Miranda; Francisco Esteban Gómez, en la isla de Margarita y José Antonio Anzoátegui, en Barcelona, estado Anzoátegui en su primera clase. Publica el poemario *Sentimentario*, editado por Monte Ávila Editores Latinoamericana.

2005.

Monte Ávila Editores Latinoamericana publica *Poesía selecta*, con prólogo y selección de José Balza. El Consejo Nacional de la Cultura edita *Bolívar: escritos anticolonialistas*, esta obra resulta ampliamente leída y comentada en el país. Viaja a La Habana, a la Feria del Libro, en donde se presenta la segunda edición de su libro *El peor de los oficios*. Viaja a Santiago de Cuba, a la Feria del Caribe, en donde Lilia Vera estrena la canción *Esto que nace es pueblo*, escrita para ella por el poeta. Muere su madre. La Universidad de Carabobo le confiere la Orden Alejo Zuloaga, su más alta condecoración. En su honor se celebra la Bienal de Artes Plásticas de Puerto la Cruz, en la Galería de Arte Municipal. La Defensoría del Pueblo de la República Bolivariana de Venezuela publica *El juramento de Monte Sacro*, un acercamiento a los primeros pasos de la motivación libertadora del joven Simón Bolívar, con prólogo de Germán Mundaraín e ilustraciones de Régulo Pérez.

2006.

Es invitado al Festival Mundial de Poesía de La Habana. Realiza lectura de poesía con Juan Manuel Roca y Evgueni Evtushenko. El cineasta Andrés Rodríguez filma el documental sobre Gustavo Pereira, *Somari del guaiquerí*. Publica el libro de reflexiones *Los seres invisibles*.

2007.

Viaja a China como invitado a la Feria del Libro de Beijing. Aparece su libro *El joven Bolívar*, una aguda visión histórica sobre la mocedad de El Libertador y la cimiento de su ideario independentista. Aparece la tercera edición de *Bolívar: escritos anticolonialistas* en la Biblioteca Popular para los Consejos Comunales. Monte Ávila Latinoamericana publica *Cuentas*, libro de notas, apuntes y pequeños ensayos, entre otras curiosidades escrito “en la azarosa contienda entre la duda y la certeza, sin propósito y sin norte” (aparentes). Aparece la segunda edición de *Historias del paraíso*, editado en la Biblioteca Popular para los Consejos Comunales, serie Visión de América. El Consejo Legislativo del Estado Anzoátegui publica *Somari nuestro de cada día*, selección de somaris desde 1970 hasta 2004, realizada por Fidel Flores con notas críticas de diversos autores venezolanos. La Fundación Editorial El Perro y La Rana correspondiente al Ministerio Popular para la Cultura edita las palabras de Gustavo Pereira *Aprender a ser* leídas en Barcelona con motivo de la instalación de las jornadas de formación de los brigadistas del estado Anzoátegui. La Casa de Las Américas de Cuba edita la antología poética *Sobre salvajes*, selección y prólogo de Norberto Codina.

2008.

Viaja a La Habana para formar parte del jurado del Premio de Poesía Casa de las Américas. Con Ramón Palomares inicia una gira de conversaciones y lecturas por varias ciudades del oriente venezolano. El V Festival Mundial de Poesía de Caracas se hace en su homenaje. En todo el país se celebran actos y recitales en su honor. Se publica en la isla de Margarita *Poesía compartida*, selección de poemas homenaje a Gustavo Pereira con motivo del V Festival de Poesía de Caracas. Se realizan las exposiciones-homenaje al poeta, “Con Pereira en la mirada”, de los fotógrafos de Margarita, en Porlamar y “Diario de Mar”, de la Casa-Museo Dr. Francisco Antonio Rísquez de Juangriego. Poetas venezolanos hacen una lectura en su honor en la Feria del Libro de Caracas. Con el poeta Luis Alberto Crespo viaja a Italia, invitado por el Instituto Italo-Latinoamericano de Cultura de Roma para un ciclo de conversaciones y lecturas. Breves estadías en Orvieto y Florencia.

2009.

La Universidad Experimental de Yaracuy le confiere el Doctorado Honoris Causa. Su Rector, Freddy Castillo Castellanos, lee su texto *Gustavo Pereira o la dignidad intelectual*. Presenta en la Galería de Arte Nacional al poeta maya guatemalteco Humberto Ak'abal. Con motivo del Día de la Resistencia Indígena es invitado a decir las palabras alusivas en el Panteón Nacional. La Fundación Casa Nacional de Las Letras Andrés Bello edita en Caracas

la *Antología 5to Festival Mundial de Poesía Homenaje a Gustavo Pereira*, con poetas asistentes de África, Asia, Europa, Oceanía y América. Aparece la segunda edición de *Los cuatro horizontes del cielo y otros poemas* editado por el Gobierno Bolivariano de Anzoátegui.

2010.

La Alcaldía de Caracas le confiere su más alta distinción, la Orden Juan Francisco de León. Es nombrado vocero de los trabajadores intelectuales ante el Consejo Federal de Gobierno. Es invitado al recital de clausura del VII Festival Mundial de Poesía de Caracas. Viaja a Medellín, invitado a participar en el XX Festival Mundial de Poesía. Fundarte publica la segunda edición de su libro *Escrito de salvaje*. Aparece, en las ediciones de la Presidencia de la República, la cuarta edición de *Bolívar: escritos anticolonialistas*. El Fondo Editorial Fundarte de la Alcaldía de Caracas publica *Derechos culturales y revolución*, exposición de motivos realizada por el poeta ante el Consejo Federal de Gobierno. Se publica en Londres su antología poética *The arrival of the orchestra*, selección y traducción de John Green, Miguel Boncza y Eduardo Embry.