



LA LLANURA INTERIOR:
NATURALEZA EN TRÁNSITO EN LA OBRA POÉTICA DE IGOR BARRETO.

VÍCTOR ANDRÉS RIVERA FERNÁNDEZ

Director:

JUAN FELIPE ROBLEDO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

MAESTRÍA EN LITERATURA

BOGOTÁ D.C

2019

Yo, Víctor Andrés Rivera Fernández, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Firma

Víctor Andrés Rivera Fernández

Nombre completo

15/04/2019

Fecha

Tabla de contenido

Introducción.....	5
1. Naturaleza y poesía: la obra de Igor Barreto en el contexto latinoamericano.....	11
La dualidad poética.....	11
El grupo Tráfico.....	14
La mirada del cronista.....	18
De lo bucólico a lo telúrico.....	22
Subjetividad y naturaleza.....	26
Ni bucólico, ni telúrico: poeta terrestre.....	29
2. La escritura de la naturaleza.....	33
Un alfabeto original.....	33
La naturaleza como espacio, templo, lugar imaginado y no lugar.....	43
3. Elementos poéticos.....	51
El silencio.....	53
El río.....	56
Animales.....	60
Plantas.....	63
Personajes nómadas y anónimos.....	65
El color negro.....	67
La ley indómita y la muerte.....	68
4. <i>Un sonido que tenía el ancho de todas las cosas</i>.....	71
5. <i>Restituir el alma del mundo</i>.....	82
Conclusiones.....	96
Bibliografía.....	102

“En un bosque he sentido muchas veces que no era yo quien miraba el bosque. Ciertos días he sentido que eran los árboles los que me miraban, que me hablaban... Yo estaba allí, escuchando....”

André Marchand

Introducción

Un hallazgo

En la incesante búsqueda de la literatura, un lector espera hallar algo nuevo entre páginas de libros recientes o en estantes donde reposan viejas ediciones. Existe la expectativa de que el lenguaje y las ideas sean tratados de manera original, sabiendo que ese hallazgo usualmente no encuentra algo nuevo bajo el sol, sino que por agudeza de olfato intuye la posibilidad de ver una situación de manera distinta. Un encuentro literario significativo tiene que ver con páginas que pongan en orden la casa de la mente, que den ruta a la imaginación o que hagan eco a un impulso vital que no hallaba cauce. En poesía, por ejemplo, es difícil encontrar una obra que reúna muchas miradas al mismo tiempo, que recoja diferentes estilos y los configure en una unidad, en una nueva voz, como lo hizo Rubén Darío en su momento. No basta con ser actual o adelantarse un poco en el futuro, se necesita leer entre las líneas de la tradición contemporánea, entre los espacios en blanco de la historia más reciente, qué tipo de sensibilidad pide el espíritu de una época. En este sentido, la literatura es una manera de conocimiento, la ruta depende de cada quien. Entre más rápido se inicie la exploración, se tendrán mayores coordenadas para leer el mapa que se quiera leer, por azar o por método.

Para mí, la obra de Igor Barreto se trató de una de hallazgo, de la confirmación de una poética que yo imaginaba debía estar escrita en alguna parte. Su poesía llegó en el momento en que buscaba autores latinoamericanos que me dieran claves para leer de manera distinta la naturaleza del trópico, cuya escritura surgiera *desde* o *en* la selva, el río o la sabana, y que no fuera la continuidad de algunos ejemplos en poesía o novela, en que el paisaje o el territorio es observado desde afuera. En los libros *Crónicas llanas* (1989), *Tierranegra* (1993), *Carama* (2000), *Soul of Apure* (2006) y *El llano ciego* (2006) no sólo encontré que la sabana era el eje central, sino que hallé una naturaleza que interroga al ser humano, que de nuevo lo desafía en medio de las problemáticas modernas y hace que dude del camino que actualmente sigue la especie humana.

Barreto ha comprendido la necesidad de volver a la naturaleza con una mirada moderna consciente de la realidad, que revitaliza el vínculo entre ser humano y espacio natural. Su obra se ubica entre aquellos libros de poesía que vuelven a la tierra, entre autores como Horacio Benavides o Raúl Zurita, quienes renuevan un proyecto telúrico que ha pasado desapercibido ante propuestas posmodernas y urbanas. Aunque Barreto construye un estilo completamente original, su poesía puede enmarcarse, desde un punto de vista académico, entre lo que algunos teóricos denominan *giro animal* o *giro ambiental*. Su obra propone, una vez más, a la naturaleza como temática relevante en la literatura latinoamericana.

A la manera de un explorador o cronista que se enfrenta al constante hallazgo, Barreto debe observar su objetivo con múltiples lentes. Ante las inestables orillas de los ríos o las impredecibles ráfagas de vida y muerte que recorren la sabana venezolana, el poeta debe acudir como naturalista que deja constancia en su libreta de todo lo que ve, de los animales, de la gente, de la música, el vestido y el canto. Así, construye un amplio método de interpretación poético que logra que el paisaje allá afuera habite su intimidad, que se haga llanura interior.

Aunque en sus últimos libros intente evadir la presencia del paisaje, la profunda huella es inevitable. Su obra es el claro ejemplo de cómo la naturaleza posee a un escritor, de cómo en tiempos de cientos de propuestas urbanas, globalizantes o futuristas, es posible aún concebir una forma distinta de ver la naturaleza, aunque implique la evocación de fórmulas clásicas o románticas, porque como se verá más adelante, es la impenetrable realidad de la naturaleza, lo que de ella se desconoce, su misterio, lo que permite escribir desde el centro del paisaje y lo que hace que el escritor busque todas las maneras de entrar en él.

A partir de este *hecho* literario, surge la pregunta de si un escritor, por poseer una mirada educada en la tradición occidental, se encuentra limitado a lo que Ángel Rama llamó *La ciudad letrada*, como si se tratara de un estigma cultural ineludible. No creo, como lo afirma Gutiérrez Girardot, que la literatura latinoamericana haya sido siempre urbana, argumentando que aunque ha primado el tema rural, el nostálgico despliegue lleva la lupa citadina. Aunque lo anterior es comprobable en novelas terrígenas en que el eje central es el proyecto de civilización, como en el caso de *Facundo* o *Doña Bárbara*, o en poéticas que han leído la naturaleza desde el bucolismo europeo y que no captan la desmesura del

paisaje, en Barreto ocurre lo contrario, porque la llanura se interioriza como un tatuaje dibujado con la respiración de los elementos, con lo vivido desde sus primeros años en San Fernando de Apure. Nacer en la amplitud es quedar marcado para siempre de amplitud.

En términos generales este trabajo busca desarrollar los problemas que emergen de esta duda, señalando las claves en la poesía de Barreto que demuestren que su escritura nace *desde y en* la naturaleza. En su intimidad, Barreto prolonga aquella sabana, el espacio en el que confluye no sólo la sensación de lo extenso, sino sobre el cual transitan todo tipo de materialidades, como espejo de sí mismo, como prolongación que en la mayoría de los casos es una metáfora del vacío. En su poética, Barreto entra a la naturaleza a partir de una idea central: el hecho de que existe una *escritura de la naturaleza*, un código originario por medio del cual hablan los organismos, los fenómenos climáticos y la tierra. Cuando Barreto escribe: “*árboles, vocales de una mundo que sólo imagino y escribo*”, acude a una personificación de la naturaleza como portadora de un alfabeto esencial, de una escritura antes de la escritura humana.

Ver esta idea obliga a indagar en su origen, a confirmar que se trata de un recurso usado por diferentes corrientes, románticas y clásicas, enigma de un lenguaje que el poeta escucha pero que no logra traducir. Por tal motivo, Barreto, poeta moderno, revive una pregunta que resulta interesante en tiempos de cosificación de los recursos naturales: la presencia del misterio. Idea que retoman los románticos pero que ya está presente en el aforismo de Heráclito: “*la naturaleza ama esconderse*”. Y aunque el misterio desaparece en lo pragmático de la vida llanera, retorna en cuanto el poeta reconoce una ley natural que no logra comprender, una escritura de la naturaleza que intenta leer y copiar en sus poemas, pero que pronto se diluye. Ahí está otra forma de añoranza: la voz del elemento es escuchada nítidamente en su mundo interior, sin lograr salir de él. Por lo tanto, hay una inversión del ideal platónico de la mimesis en la medida en que la naturaleza no es superada por una forma ideal captada por el espíritu del artista, al contrario, la llanura interior se torna plena en la medida en que sólo se puede expresar por medio del silencio. Vacío y mutismo como único recurso para el instante elusivo.

Lo anterior hace parte de la voz personal de Barreto en cuanto se moldea en el espacio como producto directo de la experiencia vital. Acontecimiento para el cual es importante

comprender qué ocurre con el escritor que se ubica ante la desmesura del paisaje, cómo se ve influenciado por este. A partir de las reflexiones que hace Bachelard acerca de una *poética del espacio*, se enmarcará la experiencia de Barreto en una “*fenomenología de la imaginación (que) pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida*”.⁽¹⁾ De esta manera, las palabras del poeta acuden a la expresión de lo que permanentemente está naciendo, a una recreación del mundo que no se agota en las corrientes literarias, sino que se renueva con cada contacto entre el poeta y el espacio. Por recurrente que parezca la temática, Barreto logra que la naturaleza esté en constante surgimiento, no desde afuera, como escritor ajeno, sino desde la raíz del elemento observado. Con lo anterior, se intentará plantear una *poética del espacio natural*, para lo cual resulta importante la discusión de la representación del paisaje, los momentos de mimesis en que el poema quiere revelar la extrañeza de lo natural, la relevancia del concepto de espacio natural como lugar en que se desarrolla el ejercicio poético.

Así, la llanura interior se construye según los movimientos del lugar en que el cuerpo se desenvuelve, porque se trata de una “*inmensidad, (en la que) los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes, (porque) cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden*”⁽²⁾. Y Barreto, luego de la perplejidad de la experiencia corporal, se repliega en su hamaca, o en el rincón de una canoa, para rumiar las intensas formas de lo real.

Para ampliar los numerosos puentes que se tienden entre la poesía de Barreto y la naturaleza, se planteará la idea de que la forma y la escritura se construyen como una prolongación de las variaciones del paisaje. Resultado de una larga observación de los ríos de la llanura, de sus ciclos, de sus raudales y meandros, la estructura de su poesía absorbe estos flujos y se torna híbrida, sin bordes concretos. Un estilo lo suficientemente amplio como para ser enmarcado dentro de alguna corriente específica, he ahí la novedad de esta escritura, y como afirma Antonio López Ortega, la razón por la cual una temática que no es moderna tiene un “tratamiento” que sí lo es.

1. Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), 79.

2. *Ibidem*. Pág. 241

Tratamiento que se constata en la estructura desigual, en la multiplicidad de voces que recoge su obra. Aunque no hay barroquismo en cada uno de los libros, toda su obra en conjunto si puede pensarse como una totalidad construida con múltiples elementos, con partes desiguales que, si se miran bien, configuran una unidad barroca.

Para precisar cómo la naturaleza transita de distintas maneras a partir del libro *Crónicas llanas* (1989), se buscará señalar los elementos poéticos que operan como núcleos. A lo largo de sus libros hay una recurrencia, por ejemplo, del silencio como resultado de los espacios inabarcables, del río de orillas cambiantes en donde transcurre la vida y la muerte, de la naturaleza como ley indómita y severa bajo la que sucumben seres sencillos y anónimos, de personajes nómadas absorbidos por la llanura, del color negro como metáfora de lo cósmico, de la sacralización de plantas o animales. Estos núcleos se entrelazan para unir la materialidad de los lugares con el lenguaje indescifrable de las llanuras, desde la atracción pagana por una alabanza de las plantas y los animales, hasta la descripción a manera de testimonio de vidas anónimas que pasan y terminan por naufragar en el remolino de las circunstancias extremas de lo salvaje. Tratos humanos y supervivencia, eslabones rotos en las inundaciones y los bares de caseríos perdidos entre morichales.

Por otra parte está la música como eje fundamental. Para Barreto la música es la matriz de la poesía, del llano y del alma. Permanentemente evoca los sonidos producidos por el mundo como sustancias que enmarcan la realidad, como vínculos esenciales para entender qué es lo que el mundo habla allá afuera, qué es lo que la naturaleza está diciendo. Lo interesante es que Barreto concibe la música desde dos ópticas que parecen opuestas: por un lado, está la necesidad de una “afinación” del alma para poder escuchar la música del mundo y de los otros, como si siguiera las viejas leyes Pitagóricas de la vibración. Por otra parte acude a la fuerte tradición de la música llanera con poemas que parecen canciones populares. Como lo afirma Gina Saraceni “*Barreto arma su poética como un montaje de piezas y documentos que despliegan la historia de un lugar –San Fernando de Apure, el río, el llano, Venezuela– que es también la historia de un modo de oír y sentir la cultura.*”⁽³⁾

3. Gina Saraceni, “De espaldas a la alabanza. Sonoridad, afecto, memoria en la obra de Igor Barreto” *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, Año III, n° 4, primer semestre de 2017, 22.

Esta doble lectura, casi mística y popular a la vez, añade un matiz que imprime un desdoblamiento: evidente modernidad en un eje clásico y popular.

Por último, hay en la obra de Barreto, sobre todo a partir del libro *El llano ciego*, una alusión constante al duelo, a la pérdida del idilio con la naturaleza. Se trata de la imposibilidad de volver al paisaje con los mismos ojos maravillados de la infancia. Ante las vejaciones que el ser humano le propina a la llanura surge el desencanto, la sensación de que se ha roto un vínculo vital. La naturaleza se torna esquiva, difícil de leer, un lugar sin oídos en que se pierden los reclamos. Sin embargo, al mismo tiempo y de manera alternada, también hay una alusión a la necesidad de dar vida a lo que muere. Cuando Barreto escribe: “*es preciso que cargados de esta conciencia del deterioro.....nos dispongamos a restituir el alma del mundo*”, acude nuevamente a una comprensión de los hechos a partir de un movimiento interior. Una vez más, como ocurre con la música y la idea de la escritura de la naturaleza, Barreto acude a la clásica imagen del neoplatonismo por medio de la cual el alma de las cosas resuena en el alma del individuo, y sólo por medio de una consonancia se logra la restitución de aquella armonía original. Se trata, como veremos, de una poesía de comunión que va más allá de lo abstracto y que propone, si se mira desde un punto de vista ecocrítico, un cambio de percepción con respecto al paisaje, como si la denuncia política necesitara de un previo sentimiento de lo sagrado.

1. Naturaleza y poesía: la obra de Igor Barreto en el contexto latinoamericano

La dualidad poética

En el libro *Soul of Apure* (2006) encontramos un verso que llama la atención por tratarse de una breve *arte poética*: “*La poesía nace de cientos de kilómetros de tierra analizada*”. Línea que en su aparente sencillez revela la amplitud del ejercicio, no por lo extenso del lugar nombrado, sino por la doble lectura que sugiere y da cuenta de su complejidad. Primero, la necesidad de analizar lo que se mira por medio de una poesía moderna de tono realista que comprueba lo que hay, que sopesa y mide poniendo en palabras concretas lo que sucede sobre una porción de tierra y en un espacio de tiempo. Por otra parte, al hablar de *cientos de kilómetros*, se sugiere un lugar sobre el cual el análisis no llega, porque analizar implica comprobación, y para comprobar hay que presenciar una y otra vez lo que sucede en un territorio determinado. Si pensamos en la imposibilidad física de abarcar los cientos de kilómetros restantes no tenemos otra alternativa que hacer conjeturas, teorías abstractas. Estamos entonces, ante un verso que también nos lleva a pensar en el lugar imaginado, el espacio del cual se desconoce su totalidad y que por la misma razón se inventa.

Aunque el tomo que reúne la obra de Barreto parece un diario salpicado de voces contrarias, de aforismos, canciones, opiniones, traducciones, cartas y todo tipo de relatos, lo que mueve el diverso caleidoscopio es el engranaje continuo de esta dualidad: un eje poético moderno y realista, y otro que si bien no llega a ser simbólico, se construye a partir de reflexiones íntimas que transitan hacia la esencia de las cosas, en términos de trascendencia. Un juego de dos voces que permanentemente se alternan o suenan en dúo, muy cerca del unísono, porque el mundo poético de Barreto se remueve y se construye entre las dos orillas de un largo río. Si lo imaginamos sentado en un bongo que navega, podemos advertir cómo se ve impelido a narrar lo concreto, la tez curtida del boga que gobierna el bote y, al mismo tiempo, el oído de su corazón en el aire, para captar más allá de lo que ven sus ojos.

Es en *El llano ciego* (2006) donde se concentra de manera más interesante tal dualidad. Una página nos habla, retomando la amarga belleza de Rimbaud, de una naturaleza ahogada en desechos y a la que habría que mirar con duda, sin “*escribir sobre unos árboles que cabecean y rumorán entre ellos necesidades*”, pero más allá, otros versos asumen la impiedad sin atreverse al “*desapego y vaciamiento del alma*”, con respecto a una naturaleza, teniendo una *conciencia del deterioro*, en la que urge restituir la esencia.

En su extensa variedad formal *El llano ciego* está lleno de anotaciones acerca de cómo expresar la naturaleza y el paisaje frente a una realidad social que no se puede ocultar. Barreto se debate en un continuo cambio de piel, en una duplicidad que lo ubica entre el desarraigo asumido, la expulsión del viejo paisaje, y al mismo tiempo la constante evocación de lo que fue el idilio, lo adánico, y lo que puede ser una restitución del vínculo. Tal ambivalencia está recogida en los versos de Carlos Drummond de Andrade que el poeta cita de manera textual: “*En el ascensor pienso en el campo y en el campo pienso en el ascensor*”.

Además de tratarse del universo personal del poeta, lo que nos muestra esta doble mirada es la encarnación de dos ópticas que reproducen uno de los problemas centrales en la literatura latinoamericana en relación con el espacio: por un lado la invención del lugar, o la invención de una naturaleza y una geografía que representa la *Otredad* difícil de abarcar y de narrar, y por otro, la proyección de una individualidad moderna que asume la lectura objetiva de lo real a través de recursos descriptivos que se oponen al vínculo romántico y expresan el desencanto que produce el fracaso de los proyectos civilizatorios.

La contradicción de Barreto radica, por lo menos en los libros aquí tratados, en que sus temas más queridos, la naturaleza, la llanura, todo aquello que se ve cubierto por un velo costumbrista, contienen en sí mismos la caducidad a la que los lleva la modernidad contemporánea. De alguna manera se arriesga a recuperar un mundo que cada vez más ronda la periferia de las actuales tendencias globales. Y en su esfuerzo, como lo resalta Antonio López Ortega, intenta dar un tratamiento moderno a las viejas temáticas. Por lo tanto, revive la contradicción que tuvieron muchos escritores, novelistas y poetas, que utilizaron el paisaje como eje central: la constante pugna entre lo urbano y lo rural, el problema de lo global y lo local asociado con regionalismo frente a universalismo, el viejo

dilema entre civilización y barbarie, entre otros problemas que se adscriben a la pregunta sobre qué es la literatura latinoamericana.

Consciente de ser portador de estas tradiciones, Barreto trata de desmarcarse de la mirada que para inventar idealiza el paisaje, y procura, citando a Eliot, un *correlato objetivo* que lo mantenga ligado a lo factico. Sin embargo, en muchas páginas de su obra minimiza este correlato y acude al recurso auditivo para captar lo que sobrepasa los cuerpos e inventa no sólo lugares, sino las formas de estar en ellos. Espacios alternos que recuerdan que en la tradición literaria latinoamericana, desde las primeras páginas de la conquista y la colonia, la selva y la llanura han sido objeto de invención, por la imposibilidad misma de su comprensión total.

Así, querer expresar la llanura es encarnar el conflicto entre poesía moderna y la naturaleza. La duda intelectual que ha llevado a los teóricos a pensar en la construcción histórica de la naturaleza, en el paisaje ya como fenómeno político, inseparable del hombre y víctima de éste. Cuando Barreto manifiesta: “*En los llanos la naturaleza es vista como el gran enemigo*”, reafirma la imposibilidad de pensar un paisaje que no sea afectado por lo humano, como lo sugiere Oscar Torres Duque en relación con la novela *La vorágine*: “*(una) descripción de la naturaleza y, en general, de toda realidad que se pretenda objetiva, no puede hablar más que del hombre. Naturaleza, (que), en literatura, habla sólo de naturaleza humana*”.⁽¹⁾ Si acudimos al aforismo de Parménides: *el hombre es la medida de las cosas*, estamos no sólo frente a una idea que parece respaldar todas las variantes filosóficas del antropocentrismo, sino a la comprobación de un hecho triste: la capacidad humana de afeardar su entorno en la medida en que su miopía no le permite salir de su propia miseria. De ahí la urgencia de deslindarse de una sensibilidad que persiste en el paisaje en la medida de que se trataría de una “*representación pervertida, intervenida, impura: una cordillera de desechos*”. Alejamiento de una lectura vacía e hipócrita de un paisaje violado. Como lo afirma Jens Andermann se trataría de “*(un) paisajismo occidental (que) se esforzó por disimular esa violencia y, de esa manera, se tornó cómplice de ella a*

1. Oscar Torres Duque, “Barroco y lectura dual en La Vorágine de José Eustasio Rivera”, *Universitas Humanística*, Vol. 16, no. 28 (Jul.-dic. 1987), p. 119-120

través de su naturalización....”. ⁽²⁾

Barreto sabe esto, y lo desarrolla cada vez más en los libros que siguen a *El llano ciego*, en la medida en que la usurpación, el hambre y las necesidades se ahondan en la adversa situación política venezolana. Sin embargo, abre una ventana a la posibilidad de restituir, en la idea de la naturaleza, un lugar que conserve lo prístino. Barreto insiste en señalar el espacio que aún recoge algo de lo intacto, la idea que rescata la pureza de la naturaleza, pero una naturaleza a la cual el humano no tiene acceso: “¿Naturaleza? Lo no-humano, simplemente aquella porción de cosmos que no he visto, lo más apartado, el lugar donde unos pájaros comen semillas de árboles para los cuales carezco de nombres”. Aunque no es el paisaje arcadiano del repertorio clásico, ni el bucolismo con tintes renacentistas que asumirá la poesía decimonónica latinoamericana, sí se trata de una representación del viejo lugar inaccesible, aquel paraíso que encierra los mejores deseos humanos.

El grupo Tráfico

Para entender el lado realista de aquella dualidad mencionada es necesario analizar la etapa vanguardista de Barreto, el momento en que cultiva el coloquialismo y lo fáctico en rechazo de una poesía nocturna y trascendental. Antes de la aparición de *Crónicas llanas* en 1989, Barreto había escrito *¿Y si el amor no llega?* (1983) y *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1986), libros muy diferentes en estilo a los que vendrán luego. Obras de tono urbano y experimental producto de sus años como miembro del grupo vanguardista *Tráfico*, aparecido en 1981 y del que hacían parte Yolanda Pantin y Armando Rojas Guardia. No hay duda de que la necesidad estética de purgar el lenguaje de un “deseo compulsivo de idealización (que) sobrevive en imágenes cristalizadas” o de “marcas de lirismo alabancioso”, con respecto al paisaje o a la naturaleza, es un imperativo que Barreto ha cultivado desde sus tiempos de *Tráfico*. El ideario estético y político de este grupo quiso rescatar la esencia popular en la poesía, no como artificio, sino

2. Jens Andermann, *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2018), 17.

como resultado de una lectura concreta de los hechos. La poesía debía expresar ese panorama simple e inmediato en que habitan los hombres comunes, de ahí que los poetas del grupo *Tráfico* y después los del también vanguardista grupo *Guaire*, aparecido en 1982, tengan en común el coloquialismo, la ironía que nace de las barriadas, el uso de la canción popular como el bolero, o en el caso de Barreto, la copla llanera.⁽³⁾

El único manifiesto publicado por *Tráfico* es contundente: la historia como comprobación de hechos políticos y sustento de la producción artística, reafirmando como poetas pertenecientes a la clase media, rehuyendo del esencialismo o de la utilización de fórmulas telúricas o primitivistas para referirse al campesinado:

“Queremos oponer a los estereotipos de la poesía nocturna, extraviada en su oficio chamánico de convocar a los fantasmas de la psique o de lanzar hasta la náusea el golpe de dados del lenguaje, una poesía de la higiene solar, dentro de la cual el poeta regrese al mundo de la historia, al universo diurno de la vida concretísima de los hombres, en cuyo orbe cotidiano ningún fantasma enfermo moviliza más fuerza que el horror o la belleza encontrables en una acera cualquiera, y ningún aristocrático golpe de dados del verbo podrá abolir jamás el sabor sanguíneo de todas las palabras de la tribu. [...] Frente a ustedes surge nuestra mirada realista (no es un realismo inocente, de ojo adánico, de "inocencia objetual" y cosas por el estilo). [...] “Una poesía que buscará a los hombres de San Fernando o El Callao donde estén y como estén, sin exigirles que se presenten a la cita del poema con el traje primitivo, telurista”.⁽⁴⁾

Aunque resulte extraño, el movimiento que pretende la ruptura con su pasado, al exigirse el estudio juicioso de la historia, repite intereses compartidos con las anteriores generaciones: la finalidad política, casi siempre de izquierda y en oposición al régimen de turno, y la insistencia en la fractura estética por medio de un uso diferente del lenguaje. Por ejemplo, en el tono conversacional con que los miembros del grupo *Tráfico* escriben sus poemas hay parte del interés por lo popular que tuvieron los proyectos nacionalistas de principios del

3. Julio E. Miranda, *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996* (Puerto Rico: La Editorial UPR, 2001), 127.

4. *Ibidem*. Pág. 128

siglo XX, cuando se conmemora el primer centenario de la independencia y se toma conciencia de la necesidad de adquirir una autonomía cultural y política más directa, diferente al distante costumbrismo romántico del siglo XIX. Cuando el manifiesto del grupo *Tráfico* insta a escribir “una poesía de la higiene solar, dentro de la cual el poeta regrese al mundo de la historia, al universo diurno de la vida concretísima de los hombres”, apuesta por una versificación escueta que se aproxime al diálogo cotidiano del hombre común.

Este imperativo estético que se verá presente en toda la obra de Barreto y en sus contemporáneos hace un guiño a la *Carta de Salustio para su mamá que estaba en Nueva York*, escrita en 1907 por el poeta Salustio Gonzales Rincones en un tono conversacional que para algunos es el inicio de la vanguardia en Venezuela. Por otra parte, tenemos que ir algunos años atrás si queremos encontrar el comienzo del sesgo político en la poesía del siglo XX, en particular a la *Silva criolla* (1901) de Francisco Lazo Martí (1869-1909), que si bien en el uso del lenguaje y el imaginario es una continuación de la poesía de Andrés Bello, tiene de novedad el tono de denuncia y liberación conciente de que la opresión ha cambiado de rostro y se manifiesta ahora en el mal gobierno y la manipulación extranjera. En su poesía nativista está el germen contemporáneo del compromiso político.⁽⁵⁾

Posteriormente, dentro de lo que algunos teóricos han llamado la *generación del 18* y que para Beatriz Gonzales representa la primera vanguardia en Venezuela, aparecen tres poetas representativos: José Ramos Sucre, Ángel Miguel Queremel y Antonio Arráiz. Aunque ignorado en su tiempo, Ramos Sucre es reconocido actualmente como un escritor relevante en cuanto a la libertad formal como concibió sus libros. En “su primer libro, *Trizas de papel*, mezcla poemas en prosa con conferencias, artículos, reseñas, anotaciones, estampas históricas, recogiendo casi todo lo que había publicado suelto anteriormente. [...] Cabría entender la miscelánea de *Trizas de papel* como propuesta transgenérica [...] (y), el ensayo posterior, *Sobre las huellas de Humboldt* (1923), (insiste) en esa zona polivalente en que se combinan poema en prosa, narración o ensayo, propiciando prácticamente que

5. Ibidem. Pág. 128

sea el lector quien establezca su género”(6). Aunque Barreto no haya manifestado haber sido influenciado por Ramos Sucre, es interesante ver la hibridación genérica que ambos utilizan en sus obras.

El *Grupo Tráfico* es también una continuación de la búsqueda estética de aquellos poetas estudiantes que protestaron contra la dictadura de Juan Vicente Gómez y que fundaron, con Uslar Pietri como editor, la revista *Válvula*. En el primer y único número de *Válvula* aparecido en 1928 se leía lo siguiente: “*Abominamos todos los medios tonos, todas las discreciones, sólo creemos en la eficacia del silencio o del grito. Válvula es la espita de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro*”. (7) De igual manera, el grupo *Tráfico* se identificará con la búsqueda de lo radical de la expresión en el sentido de decir con claridad lo que se quiere decir.

Por otra parte, cuando *Tráfico* manifiesta la necesidad de regresar “*al mundo de la historia*”, hace énfasis en conocer las causas, en tener presente la memoria en torno a los hechos en una defensa de lo concreto que rechaza los proyectos vanguardistas inspirados en el surrealismo y la subjetividad que elude la realidad. De ahí la parodia del verso de Vicente Gerbasi con que se inicia el manifiesto, “*Venimos de la noche y hacia la calle vamos*”, en contraposición al original “*Venimos de la noche y hacia la noche vamos*”. *Tráfico* se opone “*a los estereotipos de la poesía nocturna*” y a corrientes poéticas como la del grupo *Viernes*, movimiento que se desarrolla entre 1936 y 1946, y al que pertenece Gerbasi. Finalmente *Tráfico* se relaciona con los diversos movimientos de los años 60, principalmente con el interés por lo urbano y la preocupación del grupo *Tabla Redonda* por hacer un seguimiento de la historia cultural en Venezuela, representado en poetas como José Barroeta y Rafael Cadenas.

Como vemos, aunque se trate de un pensamiento de vanguardia, hay un reconocimiento previo de la historia y de la tradición literaria. Más adelante, Barreto manifestará la importancia de considerar las obras pasadas: “*Cuando alguien se aparta de la tradición, cuando se pierde el nombre que encabeza la historia que somos de manera única,*

6. Ibidem. Pág. 79

7. Ibidem. Pág. 85

sobreviene (casi siempre) una muerte banal, y a medias tintas desfallecen cuerpo y espíritu”.⁽⁸⁾ En otro lugar Barreto cambia el término *tradición* y lo reemplaza por *memoria*, aquel vínculo que permite que la individualidad se diluya en un código común de representaciones y palabras: “*Hablar de la memoria es entrar en un espacio vinculante. Quiero decir que las personas y objetos evocados se relacionan conformando una red plural, una identidad plural, donde el “yo” retrocede sin más remedio*”.⁽⁹⁾

De la “higiene solar” propuesta por *Tráfico*, de ese nombrar lo urbano con un coloquialismo directo que haga visible la sencillez mundana de una clase media de barriada, Barreto pasa a la luminosidad y el trato directo de los espacios de la llanura, a la revelación que sólo se da en la intemperie de los tratos y el comercio. Una vez recorrida la vanguardia y apropiada la nueva manera de plantear el lenguaje y la realidad, Barreto se propone trabajar poéticamente con la llanura y todo lo que esto implica, a sabiendas de la aún más larga tradición que lo antecede y que ha hecho del paisaje, la tierra, lo nativo, lo criollo, su tema principal. Barreto conocerá las variantes históricas que han intentado describir estos lugares y en un impulso nuevo propondrá una lectura original.

La mirada del cronista

En una de las páginas de *El llano ciego* Barreto resume con claridad tres formas de representación de la naturaleza en la literatura latinoamericana: “*una imagen de la naturaleza marcada por la pasión del inventario que podría atribuirse a la época de los cronistas y colonizadores del Nuevo Mundo, otra con descripciones fuertemente idealizadas que concierne a los poetas neoclásicos y románticos cercanos a la Independencia y, por último, una naturaleza asumida con espíritu de trascendencia y distanciamiento que leo en poetas modernos*”. De alguna manera traza la ruta a seguir para comprender cómo la tradición literaria se ha relacionado con el paisaje, y por qué, las

8. Igor Barreto, *El campo/ El ascensor, Poesía reunida (1983-2013)* (España: Editorial Pre-Textos, 2014), 284.

9. *Ibidem*. Pág. 281

nuevas interpretaciones cargan con la dificultad de lo muchas veces nombrado.

Para comenzar, en esa primera etapa, conocida por algunos teóricos como periodo de *Formación*, que va desde la conquista hasta finales del siglo XVIII con la apropiación de las ideas de la Ilustración, ocurren procesos interesantes que marcarán el pensamiento latinoamericano: además de ser un momento en que “*los interlocutores consignan un visión de los vencedores y una visión de los vencidos*”⁽¹⁰⁾, es un periodo en que como afirma Antonio Cándido, se constituye un “*discurso americano.....mediante un movimiento dialéctico entre la visión realista y la visión transfiguradora*”. Lo que quiere decir que las cartas de relación de los diferentes cronistas y los documentos públicos que se encargaban de dar constancia de los hechos, mezclaban una visión dual que configuró el pensamiento en América. Ante los nuevos territorios que se iban “descubriendo” los cronistas proyectaban en lo que veían el imaginario medieval que traían consigo de España, al mismo tiempo que hacían las primeras descripciones de la naturaleza y los nativos.

Entre las variaciones de la escritura de testimonio e inventario, la poesía fue partícipe de la tarea de *nombrar las cosas por primera vez*. Para los ojos de españoles que mezclaban el ejercicio militar con la gramática, conquistar el nuevo territorio implicaba el uso de la espada y la palabra, para dominar física e ideológicamente el paisaje y su gente, como en el caso de Juan de Castellanos. Pero en este *bautismo* del Nuevo Mundo era imposible hacer un uso diferente del lenguaje escolástico y de las formas usadas por los referentes españoles, como se ve en la imitación de Góngora que hacen Sor Juana Inés de La Cruz y Hernando Domínguez Camargo. Se trataba de un bautismo de lo nuevo con agua vieja, con formas trasplantadas que hacían uso del bucolismo de Virgilio y Horacio. Así, el ideal clásico renacentista de la naturaleza determinó la lectura poética de la nueva región, de esa vastedad incomprensible en que se creyó ver el Edén y el Infierno al mismo tiempo. Por otra parte, ya en la colonia, los españoles que ocupaban la tierra para su explotación económica, estaban ante la necesidad de “*ocupar la tierra por la imaginación al mismo tiempo que la tierra era ocupada por el trabajo*”, momento en que “*surge...una visión que*

10. Ana Pizarro, *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985), 30.

deja ser cualquier necesidad de relación con la realidad para ser creación literaria”. ⁽¹¹⁾

De esta manera, una vez que el territorio comienza a ser imaginado, se convierte en espacio simbólico, en lugar de leyendas donde se cruzan historias nativas con relatos míticos medievales, configurándose un bestiario local poblado de monstruos. *“El discurso construido por el viajero que descubre a los ojos europeos la Amazonía es, pues, un discurso enmarcado en un imaginario que proviene, por una parte, de la Edad Media y del oscurantismo inquisitorial y, por otra, de contenidos míticos que el Renacimiento recuperaba de las fantasías de la antigüedad grecolatina. Su discurso entonces es el de la experiencia directa, del testimonio, pero la realidad que ve y que cree ver o está seguro que otro cercano ha visto, está enmarcada en los ecos del bagaje que transporta su cultura”.* ⁽¹²⁾

Antes de que se iniciaran los viajes naturalistas, los primeros exploradores se deslumbraban con la voluptuosidad del trópico, la vegetación exuberante y el desconcierto que generaba tal diversidad de formas. Desde entonces se instala la doble mirada que se debate entre la maravilla de los prodigios de la creación y la urgente dominación de seres y lugares salvajes que representan el peligro, lo demoniaco, lo indócil. Además de ocupar el territorio con todo tipo de personajes míticos, el espacio en sí mismo se imagina y se enmarca en relatos idealizados. De los espacios vastos de la selva, la llanura o las altas montañas, nace la idea de lo inexpugnable, del lugar poblado por ciudades mágicas que se ven a lo lejos pero que pronto desaparecen, como la ciudad de *Manoa* también conocida como *El Dorado*, lugar que el explorador inglés Sir Walter Raleigh aseguró haber visto en el siglo XVII, entre la Guyana francesa y el Orinoco.

A partir de ese periodo se configura el imaginario de los lugares imposibles de abarcar, de una vastedad que se ocupa por medio de la utopía. Desde ese momento se instalan en la concepción americana del territorio ciudades y lugares creados por la imaginación y que aparecerán en repetidas ocasiones a lo largo de la narrativa y la poesía latinoamericana: *Comala, Macondo, Santa María*. De ahí la obsesión por el origen de lo americano ligado a

11. *Ibidem*. Antonio Candido citado por Pizarro. Pág. 31

12. Ana Pizarro, *La Amazonía tiene voces* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 61.

la necesidad fundar ciudades míticas, como ocurre en *Los pasos perdidos* de Carpentier. La leyenda del *El Dorado* es quizás la que mejor representa el espacio mítico, ese lugar simbólico presente en todo aquel que aborde física o intelectualmente las regiones de difícil acceso. Deja de ser un lugar real para ser una metáfora de lo que siempre está por conquistarse, de esa promesa latinoamericana de autonomía o liberación, de reconocimiento de una identidad que pronto se diluye. *El Dorado* o *Manoa* es el lugar imaginado que Eugenio Montejo describe en su poema que lleva el mismo título: “*Manoa no es un lugar / un sentimiento. / A veces en un rostro, un paisaje, una calle /su sol de pronto resplandece. / Toda mujer que amamos se vuelve Manoa / sin darnos cuenta. / Manoa es la otra luz del horizonte, / quien sueña puede divisarla, va en camino, / pero quien ama ya llegó, ya vive en ella.*”⁽¹³⁾

Y ese lugar imaginario que tiene sus raíces en la visión que tuvieron los primeros exploradores, tiene que ver con los “*cientos de kilómetros de tierra analizada*” en los que Barreto combina lo descriptivo y testimonial con ese espacio de tierra que se pierde en la lejanía y que debe abordar por medio de la metáfora. Aunque se conozcan los detalles y el fragmento la totalidad es inabarcable. Se trata de una “*geografía imaginaria*” en donde “*a pesar de que las partes son reales, el todo es siempre imaginario, y ese todo es el “lugar”, el “Mundo”.*” Ese sitio que se construye a partir de ideas preconcebidas por una cultura, un paisaje que no se puede concebir sino desde la mirada humana. Para Barreto ese paisaje en donde caben los lugares utópicos, es “*un territorio ganado de manera falsa, donde indagamos sobre la definición de lo que somos*”, por lo tanto opta por no recaer en alabanzas bucólicas, en no hacer uso de imágenes desgastadas, y en “*intentar bloquear momentáneamente esta identidad y apreciar las palabras (y la naturaleza) con la distancia de lo otro*”. Sin embargo, ya en el distanciamiento y la extrañeza está comprendido aquel lugar que pronto se imagina, esa línea de la tierra que fluctúa y cobra diversas formas en el tiempo, que circunda y le da cuerpo a la poesía de la naturaleza y el paisaje hasta nuestros días.

13. Eugenio Montejo, *Poemas selectos* (Venezuela: bid & co. Editor, 2002), 75.

De lo bucólico a lo telúrico

La representación de la naturaleza en Latinoamérica cambia a finales del siglo XVIII con los primeros brotes independentistas y con la nueva visión que daban del territorio las expediciones naturalistas en auge. Humboldt y Bonpland al recorrer las tierras equinocciales interpretarán de manera diferente la geografía, vertiendo en sus lecturas una mirada que mezcla, a la manera de Goethe, la ciencia con la poesía. La naturaleza tropical deja su aura malsana para ser el lugar del descubrimiento. Por otra parte, “*los nuevos viajeros europeos venían con una idea de la historia natural que permitiría a la naturaleza latinoamericana convertirse en fundamento de un ser latinoamericano autónomo y distinto*”⁽¹⁴⁾, lo que sería fundamental para una apropiación del paisaje por parte de criollos interesados en las ideas de libertad provenientes de Francia y en reemplazar la óptica escolástica impuesta en la colonia por el ideario liberal de principios del siglo XIX.

Además, “*los relatos de viajes no sólo daban cuenta de los objetos encontrados, sino también del proceso por el cual se encontraron, es decir, el relato de la vida del viajero conforme viajaba en busca de los secretos de la naturaleza, lo que desde luego resultaba ser un viaje de descubrimiento de sí mismo. [...] Su pasión por la naturaleza, tan intensa como la de los poetas, dio origen a poderosas descripciones románticas de ésta.*”⁽¹⁵⁾ Así, naturaleza y territorio comenzaban a ocupar un lugar importante en los recientes proyectos políticos y en una literatura que transita hacia una relación más visceral con la tierra, una interpretación que oscila entre la dominación progresista y el imaginario romántico.

Sin embargo, el cambio es paulatino y la obra de poetas como Andrés Bello presentará nuevas ideas en la vieja estructura clásica. Mientras en Europa el *Sturm und drang* de Goethe ya había sembrado la raíz romántica con el *Werther* y la primera parte del *Fausto*, en Latinoamérica las nuevas repúblicas conservaban la mirada colonial y el sesgo

14. Roberto Gonzáles Echevarría, *Mito y archivo, una teoría de la narrativa latinoamericana* (México: Fondo de cultura económica, 1998), 156.

15. *Ibidem*. Pág. 153

bucólico, la “*visión edénica se prolonga en la Independencia, cuando la poesía neo-clásica busca un nuevo lenguaje para la América que quiere ser “original”*”.⁽¹⁶⁾ Por ejemplo, Andrés Bello (1781-1865) con su *Alocución de la Poesía* (1823) y la *Silva a la agricultura de la Zona Tórrida* (1826), aunque introduce el germen nativista, lo hace por medio de una lectura bucólica. Bajo su formación clásica se nombra parte de la voluptuosidad del trópico pero como campos de futuro trabajo y asenso. En él, la noción de los espacios imaginados por la colonia se transforma en proyecto de nación. Su poesía y la mayoría de su vasta obra se adjunta “*a las apuestas de utopía (América como tierra de promisión, humanidad y ley) o a programas sociales de felicidad en el marco de una visión de fuerte trasfondo moral: qué somos, qué estamos llamados a ser, qué podemos ser. Es decir el gran misterio nunca resuelto y siempre interpelado de la identidad, arraigado de manera esperanzadora en el descubrimiento de la tierra, de su reclamo telúrico ante las gentes*”.⁽¹⁷⁾

Aunque para Barreto las “*descripciones fuertemente idealizadas*” que hacen los poetas neoclásicos no se diferencian en gran medida con las de los románticos, y un poeta como “*Wordsworth (le) resulta artificial: él que pretendía ser testimonio directo y emocionado de la tierra*”, en su momento la distinción es clara, y se puede pensar que con el cambio de época nace también el telurismo en la poesía latinoamericana, el sentimiento kantiano de “lo sublime”.

Después de las guerras independentistas España deja de ser el referente literario y la influencia de los románticos franceses es notoria en la producción poética latinoamericana. Aunque el imaginario aún se encuentra sumido en ideas políticas nacionalistas y gustos neoclásicos, es posible ver el surgimiento de poetas como José María Heredia, en donde ya la individualidad del romántico reclama totalidad y universo, sobre todo en poemas dedicados a lo sublime de la naturaleza como *En una tempestad* (1822), *Al océano* (1836), o el conocido poema titulado *Al Niágara* (1824), en donde “*la gran catarata asume y absorbe en su estruendo la vida y el universo mismo, poniendo en trance el espíritu del*

16. Javier Navascués, (editor). *De Arcadia a Babel, naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Editorial Iberoamericana, España, 2002. Pág. 23.

17. Joaquín Marta Sosa. *Aproximación al canon de la poesía venezolana*. Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar. Caracas, 2013. Pág. 20.

poeta, que al fin queda contemplándose a sí mismo en futura apoteosis de gloria”.⁽¹⁸⁾

También en esta línea estará el trabajo de Esteban Echavarría, Rafael Pombo, Ignacio Rodríguez Galván o del colombiano José Eusebio Caro y su alusión al individuo frente a las fuerzas naturales en su poema *En alta mar*. Al igual que en la época colonial, la vastedad de las selvas tropicales dará pie para pensar en el lugar imaginado, en el territorio que es edén y promesa. Por una parte los poetas románticos ven allí una proyección del individuo, y por otro lado, colonos y nativos habitantes de aquellas regiones comienzan a incorporar parte del imaginario nacionalista: “.....es claro que de manera explícita o implícita los espacios naturales- ríos, montañas, llanuras, bosques- dejan de ser lugares meramente familiares para las personas que habitan en ellos y devienen en espacios ideologizados, al convertirse en sitios de nacimiento, de batallas, de sepulcros, en espacios “santos”, o asociados a héroes locales, en símbolos ensalzados a través de cantos populares o de himnos nacionales.”⁽¹⁹⁾

A partir de ese momento el paisaje que antes no pertenecía a nadie, comienza a pensarse como parte de una nación, como lugar que debe ser domesticado. En términos positivistas aquella vastedad indócil debe ceñirse a los proyectos de civilización. Tal vez el lugar donde mejor se describe dicha perspectiva sea la primera página del *Facundo* (1874) de Domingo Faustino Sarmiento: “*El mal que aqueja a la República de Argentina es la extensión; el desierto la rodea por todas partes; se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí, en la inmensidad por todas partes, inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores tenues que no dejan en la lejana perspectiva señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo*”.⁽²⁰⁾

18. Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la literatura universal: Romanticismo y Realismo* (Barcelona: Editorial Planeta, 1985), 262.

19. (Lowenthal, 1994: 17) Citado por Ruiz, B. (2013). “Nación y narración: las perspectivas geográfica, cultural y económica en la narrativa decimonónica venezolana”, *Cuadernos De Literatura*, 13(25), 152-166.

20. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie* (Caracas: Ayacucho 1977)

En las últimas décadas de la segunda mitad del siglo XIX la literatura latinoamericana no sólo se nutre del parnasianismo y el simbolismo francés que pronto motivarán la aparición del Modernismo con su lenguaje preciosista y su alusión a lo exótico, sino que también las ideas de progreso en un trasfondo regionalista darán pie para que la novela de la tierra, a partir de *Facundo*, retome la imagen de aquel paraíso perdido sobre el cual caben todo tipo de elucubraciones. Para ese entonces “*la ficción latinoamericana no está determinada por la concepción que los naturalistas decimonónicos tenían de la naturaleza, sino por los mitos sobre el origen cultural*”⁽²¹⁾, de ahí el uso de jergas locales, imágenes costumbristas y la alusión a leyendas como sucede con el relato de *La Mapiripana* en *La Vorágine*.

Sumado a esto, los escritores herederos del realismo del siglo XIX, influenciados por los nuevos sistemas etnográficos de la antropología, narran el paisaje con una óptica descriptiva que al mismo tiempo, dentro de una corriente nacionalista y a veces teñida con visos románticos y modernistas, se convierte en testimonio personal, la constatación de cómo el escritor, luego de estar imbuido entre los elementos, sufre un cambio que hace que se exprese *desde y en* la naturaleza. Es así como José Eustasio Rivera, luego de navegar por muchos meses en la selva como funcionario de la comisión fronteriza, poco a poco experimenta una transformación que se puede apreciar en la caligrafía de sus cuadernos de campo. Atrás ha quedado el poeta de *Tierra de promisión*, reemplazado por un hombre que vivencia la dificultad y voluptuosidad selvática. Si su educación es occidental su experiencia en la selva es directa y el aprendizaje completamente distinto.

En Venezuela Rómulo Gallegos entra en los llanos de Apure, el mismo espacio sobre el que escribirá Barreto, para obtener de allí una imagen fidedigna de una realidad que se mezcla con la invención. En el caso de Gallegos la invención es dictada por sus ideales de progreso. “*La novela (Doña Bárbara) habría recogido del campo, del interminable llano, la esencia de la cultura venezolana, que ahora sería transformada en programa político para salvar al país*”. Además, “*aunque Gallegos habría recorrido Apure informándose para escribir Doña Bárbara, esta región ya había entrado en el reino de la escritura mucho tiempo antes. No sólo Alexander von Humboldt había descrito San Fernando, sino*

21. Echevarría, *Mito y archivo, una teoría de la narrativa latinoamericana*, 199.

también Ramón Páez, el hijo del general venezolano José Antonio Páez, educado en Inglaterra, en su *Wild Scenes in South América, or life in the Llanos of Venezuela (1862)*”.⁽²²⁾ Es así como el espacio, el lugar o la región concentra la atención y reúne, como en un mapa abierto a distintas épocas, páginas que dan cuenta del hechizo del paisaje, o de la obsesión por apropiarse de un lugar que no se deja domesticar completamente.

Por último, las novelas de la tierra recrean la dualidad del individuo latinoamericano frente al paisaje: por una parte está la vastedad como problema y desafío que dificulta el progreso, y por otro, la idealización de la naturaleza y la denuncia de su explotación. Ya sea en *La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Canaima*, *Los pasos perdidos*, *Los Sertones*, *El dolor paraguayo*, o en los *Cuentos de la Selva* de Horacio Quiroga, el conflicto entre civilización, despojo, denuncia e idealización, es el tema principal. No hay duda de que los poetas que siguieron a la corriente terrígena tuvieron que abordar las mismas preguntas.

Subjetividad y naturaleza

A partir del centenario de las guerras de independencia, celebrado entre 1910 y 1920, la literatura latinoamericana se debate entre dos corrientes importantes: el regionalismo y las vanguardias.⁽²³⁾ Por una parte el regionalismo reutiliza algunas fórmulas expresivas del romanticismo tardío y el reciente modernismo, como en el caso de *Tierra de promisión* o el libro del Venezolano Sergio Medina titulado *Cigarras del trópico* (1914), con un estilo nativista o criollista que no alcanza a comprender la desmesura de la naturaleza, sino que por un exceso de subjetivación tiende un velo en la rudeza de la tierra, con “una poesía tamizada que es casi un parque para la meditación”⁽²⁴⁾. En el otro extremo, la vanguardia trata de desechar las viejas costumbres incluso cuando utiliza a la naturaleza como tema

22. *Ibidem*. Pág. 198.

23. Julio E. Miranda, *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996* (Puerto Rico: La Editorial, UPR, 2001) ,82.

24. *Ibidem*. Pág.82

principal, como en el caso de *Macunaíma* (1928) del brasileño Mário de Andrade o el libro *Respuesta a las piedras* (1931) del venezolano Luis Barrios Cruz.

Entre las dos fuerzas literarias aparecen en Venezuela libros que mantendrán vigente el tema del paisaje, a veces con una tendencia universalista, como es el caso de la poética nocturna de Vicente Gerbasi o los trabajos de poetas pertenecientes a la generación del 40 como el libro *Jagüey* (1943) de Héctor Rodríguez Villalobos o *Cielo derrumbado* (1953) de Ana Mercedes Pérez. Posteriormente la poesía de Ramón Palomares, derivada del telurismo lírico de Gerbasi, hará uso de lo coloquial para describir el paisaje. Con la aparición de *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, el telurismo poético tomará forma de manera contundente, sobre todo en la primera parte *Alturas de Machu Picchu*, en donde la voz del poeta entra hasta las capas geológicas para reclamar la semilla y el inicio del mundo. Un telurismo abismal que luego vuelve a la superficie para comenzar a narrar cada parte de la geografía latinoamericana. En 1959, el poeta venezolano Juan Lizcano, intenta un ejercicio parecido en su libro *Nuevo Mundo Orinoco* en cuyas páginas teje el comienzo del mundo desde las primeras formas de la naturaleza. Paralelo a este esfuerzo Withmaniano por nombrarlo todo acerca de una región en particular, Octavio Paz acude al telurismo desde el movimiento circular de *Piedra de sol* (1957), con una subjetividad y erotismo que danzan mientras evocan el tiempo ancestral azteca. En 1960 el peruano Javier Heraud publica *El río*, poema extenso en que el poeta toma la forma del elemento que fluye, movimiento metafórico de proyección de un *Yo* que finalmente termina por diluirse concediendo la acción al agua como sujeto.

Finalmente, hay que mencionar que entre la vanguardia y el regionalismo, o entre la poesía telúrica y el universalismo estético, algunos poetas se mantuvieron aislados de las corrientes literarias y escribieron desde la intimidad. Son aquellos que para Barreto, en el caso del paisaje, tratan “una naturaleza asumida con espíritu de trascendencia y distanciamiento”. Es el caso de Aurelio Arturo y su libro *Morada al sur* (1963), gestado por el poeta colombiano con un tono de añoranza de la tierra natal, el pueblo de La Unión en el departamento de Nariño, mientras ejerce como magistrado en una oficina de Bogotá. Hay en la poesía de Arturo ese tono insular que mira la naturaleza por una rendija de la memoria que trata la tierra sin precisiones geográficas, con sugerencias de un lugar “donde

el verde es de todos los colores”, creando una obra musical fuertemente admirada por Barreto.

Entre los poetas insulares también está Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962), a quien Barreto reconoce como la escritora que enseñó a ver la naturaleza de una manera moderna: “*Enriqueta nos enseñó a ver la naturaleza a través de una hendidura, conectándonos con esa inmensidad íntima de la que habla Bachelard, evocada gracias a los movimientos interiores del hombre inmóvil (ella recluida en su casa de Barinitas)*”. En un caso muy parecido al de Emily Dickinson, Enriqueta permaneció la mitad de su vida en un ambiente provinciano, manteniendo comunicación con el panorama literario solo por medio de cartas. Esta situación la llevo a cultivar dentro de sí un mundo propio en el que el paisaje deja de ser aquel lugar de expansión y éxtasis, para convertirse en un espacio interior, visto desde una pequeña ventana, poética muy personal que es notoria desde su primer libro *Voz aislada* (1939). Por tal razón, Enriqueta, “*mediante la simplificación simbolista, fracturó la relación con la geografía y la historia*”. Razón por la cual “*a su poesía, reino del paisaje interior, se llega mediante las omisiones y mutilaciones a las que obliga una visión virginal del mundo*”.⁽²⁵⁾

El llano ciego es un libro que pone en evidencia el distanciamiento con el paisaje. Barreto toma una idea de Enriqueta para el título de su libro, la reflexión consiste en que el llano venezolano es todo menos el lugar amplio. La fuerte atracción que ambos poetas sienten por la naturaleza se ve interrumpida por la realidad. Enriqueta vuelca su deseo hacia adentro, mientras Barreto, en un tono de nostalgia y renuncia, acude a aforismos y reflexiones literarias que le permitan revivir en su mundo interior el espacio perdido y ultrajado por los hombres. Por esa razón, para él en *El llano ciego* la naturaleza es todo aquello que permanece lejos del ser humano, lo que aún no es escrutado por sus ojos.

25. Igor Barreto, *El campo/ El ascensor, Poesía reunida (1983-2013)* (España: Editorial Pre-Textos, 2014), 257.

Barreto hace parte de los poetas que actualmente vuelven a la naturaleza, que sitúan la tierra como tema central en varios de sus libros. Entre ellos están, Raúl Zurita, Juan L. Ortiz, Jorge Boccanera, William Ospina, Horacio Benavides, Homero Carvalho, entre otros. Poetas que se enfrentan a la pregunta sobre cómo expresar la naturaleza sin recaer en viejas formas, sin hacer del paisaje un panorama de conquista. Al contrario, en muchas de sus páginas rompen la barrera que occidente ha levantado entre el hombre y el paisaje y que es la razón de que se haga de ella un instrumento. La dualidad de los poetas contemporáneos que abordan la naturaleza está en nombrarla desde adentro pero sin mancharla con algún sesgo hegemónico. De ahí que Jens Andermann afirme que *“la apuesta ahora es ir “hacia el fondo” del paisaje, atravesar la universalidad genérica de la forma hasta llegar a la singularidad del asunto, desvelar por fin su mentira”*.⁽²⁶⁾

El interés radicaría, como afirma Juan L. Ortiz, en *“hacer participar al hombre de lo natural”*. Pero el riesgo del engaño consiste en hacer uso de las herramientas intelectuales y epistemológicas que se han encargado de respaldar los procesos de explotación. Es el mismo dilema de los proyectos nacionalistas que surgen a principios del siglo XX, llamados criollistas: el de *“nombrar el carácter destructivo y falaz de una modernidad que al mismo tiempo sostenía, estética y filosóficamente, a su propia conceptualización de este proceso”*.⁽²⁷⁾ Además, el escritor contemporáneo de la naturaleza debe resolver el tema de la identidad, de lo que significa la naturaleza y el paisaje en un imaginario que culturalmente ocupa un lugar significativo en las regiones periféricas. El paisaje como referencia, en *“una suerte de sensibilidad identitaria cuyo tema recurrente es la búsqueda de lo propio, de sus misterios y recovecos, de los enigmas ocultos o por descubrir y recuperar, desde el yo hacia lo colectivo.”*⁽²⁸⁾

26. Andermann, *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, 18.

27. (Di Lullo, 1959: 3-4) Citado por Andermann, 242 SCRIBD

28. Marta Sosa, *Aproximación al canon de la poesía venezolana*, 23.

Y para no recaer en el consabido ornamento, el poeta debe deslindarse de la mirada ajena, del acervo cultural europeo que se replica en las urbes, de esa “*mirada del Otro (que) se ha impuesto sobre nuestra realidad, no se trata sólo Otro que aplica su mirada sobre nosotros, sino de los intelectuales y científicos locales que se encargan de aplicar la perspectiva de la ajenidad*”.⁽²⁹⁾

Aunque parezca resuelto, el tema de la naturaleza y el paisaje en la literatura sigue presentando problemas. Superadas las corrientes criollistas, nativistas o telúricas, principalmente en la narrativa con novelas terrígenas, dejados atrás libros como el *Canto general* de Neruda con su vena telúrica que se replica en muchos poetas del continente, pasado el intimismo romántico y algunas veces bucólico con que poetas como Vicente Gerbasi o Aurelio Arturo abordan el paisaje, los poetas que en los últimos treinta años han escrito sobre la naturaleza han tenido que hacer un giro significativo. Y el cambio se da superando las fuerzas telúricas que pretendían remover el suelo, que intentaban abonarlo, ararlo o sacar del él algún tesoro como en el inicio de *Alturas de Machu Picchu* del *Canto general*: “*Más abajo, en el oro de la geología/ Como una espada envuelta en meteoros/ Hundí la mano turbulenta y dulce/ En lo más genital de lo terrestre*”.

Ya no existe el interés de hacer hablar la tierra indagando en el subsuelo, al contrario hay un enfoque en lo que sucede en la superficie terrestre, con una voz que no la increpa, en un tono que describe lo que hay recordando la lectura sencilla que Pessoa hace en su versión de Alberto Caeiro. Barreto no cava la tierra indagándola o queriendo que de ella crezca algo, ni forzándola a que haga brotar sus frutos. Barreto es terrestre por describir lo que camina sobre el suelo y no lo que se presume duerme bajo la tierra. Y aunque haya sugerencias a lo cósmico o a lo que yace bajo la superficie, poetas como Barreto o Zurita extienden la duda de su propia mirada sobre la naturaleza que describen, en un lenguaje libre de la adjetivación nerudiana o del bucolismo nostálgico. Se trata de una nueva manera en que se resalta lo espacial, el lugar como punto de referencia en el mundo.

29. Nelson Osorio Tejeda, “Antonio Cornejo Polar: Contribución a una crítica latinoamericana”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXV, N 50. Lima –Hanover, 1999, Pág. 31.

Además, como complemento y no como contradicción, la naturaleza vuelve a ser en muchas ocasiones un espejo de la individualidad, una proyección de un anhelo telúrico de ser poseído por la tierra o por asumir las formas de los elementos. Así ocurre cuando Zurita habla de estar pegado a las rocas, o cuando Watanabe asume la forma del lenguado, o cuando Barreto hace depender la existencia del alma en relación al “lugar”, porque “el Mundo es el lugar”.

Para que el poeta pueda romper con la mirada que objetualiza el paisaje, debe hablar desde dentro de la naturaleza, o dar la sensación de que su poesía viene *de* o está *en* la naturaleza, y para esto debe recurrir paradójicamente un sentido de comunión romántico por medio del cual logra “*la aprehensión sensorial y objetiva de la tierra, un estado de presencia de y en ella*”.⁽³⁰⁾ Se trataría de un desplazamiento del *Yo* poético hacia los elementos y de una invasión por parte de estos a todo el cuerpo de los sentidos, actualizando la misma emotividad telúrica que se pretende superar.

Selva, montaña o llanura en cuanto alberguen zonas relativamente intactas, se presentan como espacios en que el poeta interviene pero en los que entra también para ser intervenido, para ser leído por los elementos naturales y configurado de tal manera que se borra el límite entre el objeto y el sujeto. Frontera que se presta para el encuentro de esa escritura original referida por Barreto, o para ampliar los límites de la historia actual en una imagen en que el tiempo humano, ante la vastedad ilimitada del tiempo de la naturaleza, se diluye desde la prehistoria hasta los ciclos cósmicos. Igual que la montaña, la llanura o el océano, “*la selva es el punto donde el movimiento hacia adentro se convierte en otro hacia afuera, movimientos que corresponden a diferentes políticas del espacio en relación a la conflictiva inscripción de América Latina en una modernidad colonial y extractiva. La selva es una zona de inversión, transformación y borradura porque remite a la indiferenciación de lo viviente, a una zona donde van colapsando los límites de especie, género, raza: donde la alianza inmunitaria cede ante la communitas selvática.*”⁽³¹⁾

En la dualidad poética de Barreto anteriormente mencionada, lucha la denuncia y el

30. Andermann, *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, 10.

31. *Ibidem*. Pág. 290, SCRIBD.

desapego de la naturaleza y aquel sentimiento de perderse en la totalidad del espacio inenarrable. Cuando Barreto olvida la marca trágica de la realidad política, acude al consejo de Rilke de mirar las cosas como si fuese el primer hombre sobre la tierra. Para Gina Saraceni “los poemarios de Igor Barreto articulan esta zona de no conocimiento para mostrarnos cómo la poesía es una forma de la ignorancia entendida como estado de “gracia”, es decir, como estado capaz de mantener el secreto de algo que no se sabe o no se conoce todavía...”⁽³²⁾. Barreto recalca que el vínculo con lo natural parte del reconocimiento de su incomprensión, de la duda moderna del individuo que acepta la derrota epistemológica. En otras palabras, “desmonta el paisaje cuyas piezas el ojo romántico había juntado en un todo armónico para mostrar la disgregación de sus partes y la imposibilidad de conocer el misterio de la naturaleza y de su fuerza ingobernable...”⁽³³⁾.

En la articulación de tal variedad de repertorio Barreto entra y sale de la tradición, da la espalda a la naturaleza y al mismo tiempo la abraza proponiendo rescatar una relación que sólo es posible en cuanto se lee la tierra como espacio fundamental, físico y espiritual. Por un lado Barreto recoge la mirada objetiva que enumera y que recuerda el inventario del naturalista y por otro, acude a la mirada que trata de despojarse de toda influencia previa, para jugar a la ficción del poeta que viene a nombrar las cosas por primera vez, recordando al protagonista del cuento *El salvaje* de Horacio Quiroga, y su intento infructuoso por lavar sus ojos de la historia y llegar a la tierra de la manera más límpida posible: “Durante meses y meses había deseado ardientemente olvidar todo lo que yo era y sabía, y lo que eran y sabían los hombres. Regresión total a una vida real y precisa, como un árbol que siempre está donde debe, porque tiene razón de ser”.

32. Gina Saraceni, “De espaldas a la alabanza. (Sonoridad, afecto, memoria en la obra de Igor Barreto)”, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año III, n° 4, primer semestre de 2017. Pág. 27

33. *Ibidem*. Pág. 28

2. La escritura de la naturaleza

Un alfabeto original

Casi al final del libro *Crónicas llanas*, en una página en prosa titulada *Una escritura*, Barreto expone una suerte de arte poética que de alguna manera es la clave de los dos primeros libros aquí tratados. En esas líneas deja en claro cómo el mundo de afuera, río y sabana, ocupan un espacio íntimo y se ensanchan en el mundo subjetivo. Aquel lugar que hemos llamado *llanura interior*, que además de ser un cúmulo de imágenes y metáforas, funciona como el crisol donde se gesta la poesía. No es *la* escritura como tal, sino otra manera de escribir, de buscar las palabras antes de ser escritas. Se trata de una de las formas en que el poeta ha encontrado el poema, una variante del ejercicio poético que parte de la comunicación entre los amplios espacios de la llanura y la percepción, la imaginación y el cuerpo dentro de estos espacios:

“Existe una escritura que elaboro en el pensamiento, sobre el papel en blanco de la mente en descanso: el papel blanco, el devenir oculto donde entiendo y siento a un mismo tiempo. [...] aquella escritura que se sucede en mi mente mientras camino por la sabana o navego en una mañana de lluvia es, para mí, la más alta manifestación del lenguaje”. ⁽¹⁾

El espacio en blanco de la mente se hace visible al mismo tiempo que el cuerpo experimenta la vastedad, la desmesura de los llanos, en la medida en que el cuerpo penetra en esos territorios el vacío interior aumenta y se convierte en un receptáculo de las emociones producidas. Luego, al tratar de utilizar ese *material* emotivo el poeta experimenta su fuga, tanto la imagen de la vastedad como la huella psíquica original se

1. Barreto, *El campo/ El ascensor, Poesía reunida (1983-2013)*, 93.

desvanecen. El espacio interior es blanco y esquivo como lo es el paisaje, como la Naturaleza en sí misma. Es por su condición de inasibilidad que el espacio se parece al lenguaje poético, un lenguaje que se adelanta a las palabras escritas, un dialogo interno entre llanura y sabana, entre naturaleza e imaginación. Si alguien quiere plasmar con palabras tal experiencia, pronto nota que la imagen escapa y se diluye, y lo que fue alto y perfecto en la mente, sucumbe ante el papel y la tinta. Barreto expresa la frustración que le causa el no poder apropiarse de un lenguaje que para la naturaleza resulta fluido como el viento:

Quisiera escribir poemas, con la facilidad y sobre todo con la intensidad que posee esa otra escritura originaria. Amo y disfruto de ella sus silencios, donde todo se confunde y recubro mi asombro, al sentir emerger una imagen, un motivo nuevo y diferente. [...] Impulsado por la necesidad de copiar estas palabras me apresuro hasta mi libreta, pero el breve trayecto hasta ella es suficiente para que lo escrito se desvanezca. ⁽²⁾

Y eso que se escribe previamente al fenómeno físico de la caligrafía, esa suerte de voz que proviene del influjo de los elementos naturales es para Barreto no solo el lenguaje más sincero con que se pueda apreciar lo que se mira, sino que es la manera como se debería comprender el mundo. Es la comprobación de un anhelo y al mismo tiempo el reconocimiento de que ese alfabeto original permanecerá siempre oculto ante el entendimiento humano. En el poema *El silencio* del libro *Tierranegra* (1993), el poeta experimenta el mutismo frente a las presencias de la naturaleza, como si algo dentro de él dialogara sin su consentimiento con las plantas y los animales: “*Enmudezco / Hay un espacio / Que ocupa / La brisa / La mirada detenida / En árboles / Y animales. / En mi interior / Se teje una conversación / Que aún no entiendo. / Permanezco / Con la mente callada / Y mis sentidos atentos / Al silencio.*”

2. Ibidem. Pág. 93

Es comprensible el distanciamiento que Barreto asume cuando quiere hablar de la naturaleza, como si se tratara de algo velado que hay que traducir con un lenguaje imperfecto y escueto, y que en la mayoría de los casos es mejor no nombrar. Por otra parte es entendible el desparpajo coloquial al que también recurre, por ser la salida práctica frente a un misterio que en últimas pareciera no tener que ver con los tratos humanos. Luego, cuando en el *Llano ciego* Barreto opta por llevar a la naturaleza al lugar no conocido, a lo no visto, la devuelve al punto en donde el alfabeto original se renueva, aquel misterio ante el cual sus ojos son insuficientes, pero esta vez ya no para buscar nostálgico la manera de captar un eco de ese lenguaje ancestral, sino desde una humanidad terrestre que ante el desarraigo y la infamia del tiempo y el despojo, opta por la desacralización:

¿Naturaleza? Lo no-humano, simplemente aquella porción del cosmos que no he visto, lo más apartado, el lugar donde unos pájaros comen semillas de árboles para los cuales carezco de nombres. ⁽³⁾

Y aunque Barreto, obligado por la realidad, se deslinde de tal admiración que lo llevaría de manera peligrosa a buscar continuamente aquella escritura secreta, en la manifestación de la renuncia está expresado cuán difícil le resulta. La profunda atracción que siente por la naturaleza entra en conflicto con la realidad que se ha propuesto describir y denunciar. Sin embargo, como ya se ha dicho anteriormente, es la contradicción la que da la riqueza de matices poéticos a su obra.

Ahora bien, volviendo al núcleo de esa suerte de *arte poética*, a ese reconocimiento de una escritura original que aquí hemos llamado *escritura de la naturaleza*, es importante notar que se trata de otro ejemplo más de cómo Barreto conciente o inconscientemente, ha tejido puentes con la tradición poética latinoamericana y europea. Antes de mencionar algunas fuentes que ven en la naturaleza un libro o un poema escrito por medio de símbolos, con un

3. Ibidem. Pág. 252

lenguaje propio que se trasmite a través de seres vivos o fenómenos climáticos y geológicos que interactúan en una red de conexiones temporales, biológicas, azarosas o rítmicas, antes de esa precisión es importante recordar en qué momento se comienza a pensar la naturaleza como una entidad cargada de misterio, como una fuerza divina o un conjunto de fenómenos personificados cuyo proceder es en la mayoría de los casos incomprensible.

Ya en el siglo V antes de Cristo, Heráclito había escrito el siguiente aforismo en un libro que depositó en el templo de Artemisa en Éfeso: “*physis kruptesthai philei*” que suele traducirse como *la naturaleza ama esconderse*.⁽⁴⁾ Aunque para el tiempo en que vivió Heráclito, las teogonías explicaban el origen del mundo y los dioses del Olimpo servían de razón suficiente para comprender los misterios, ya entre los presocráticos se inician los primeros rudimentos de la indagación científica acerca de los fenómenos físicos. *Physis* en este caso, “*tiene principalmente dos sentidos: puede significar, por una parte, la constitución, la naturaleza propia de cada cosa y, por otra parte, el proceso de realización, de génesis, de aparición, de crecimiento de una cosa*”.⁽⁵⁾ En ese sentido, cuando Heráclito afirma que *La naturaleza ama esconderse*, “*se refiere a la dificultad de descubrir la naturaleza propia de cada cosa*”.⁽⁶⁾ Además, “*la imagen primitiva evocada por esta palabra (physis) es la de crecimiento vegetal: es a la vez el brote que brota y el brote que ha acabado de brotar. La representación fundamental que se expresa en esta palabra es, pues, la de un surgimiento espontáneo de las cosas, una aparición, una manifestación de las cosas que resulta de esta espontaneidad. Pero, poco a poco, nos imaginaremos una potencia que produce una manifestación*”⁽⁷⁾. Y es justamente esta potencia o fuerza que mueve los fenómenos lo que luego se entenderá como el proceso natural de las cosas, su constitución.

Para Sócrates, filósofo que le da la espalda al bosque para internarse en la *polis* griega en busca de los problemas morales, el estudio de la naturaleza de las cosas físicas es inútil, puesto que el origen de los fenómenos provendría del alma, por lo tanto querer entenderlos

4. Pierre Hadot, *El velo de Isis* (Barcelona: Alpha Decay, 2015), 25.

5. *Ibidem*. Pág. 29

6. *Ibidem*. Pág. 30

7. *Ibidem*. Pág. 40

implica relacionarlos con cierta inteligencia divina que los integra. En el dialogo *El sofista*, Platón no sólo se refiere a esta divinidad sino a que las obras de arte suceden en cuanto el ser humano utiliza una técnica que se sirve de esta fuerza oculta: “sostendré, de todos modos, que lo que se llama por naturaleza está producido por una técnica divina, y, por una técnica humana, lo que está compuesto por los hombres a partir de ello”⁽⁸⁾, “no siendo el arte humano, en definitiva, más que un caso particular del arte original y fundamental de la naturaleza”⁽⁹⁾. Por tal motivo, dentro del idealismo platónico, la mimesis de la naturaleza requiere una disposición del alma para la comprensión de un *logos* universal y por ende de un entendimiento divino que se depositaría en la mente del artista o del filósofo. Germen del neoplatonismo y de las teorías esencialistas del conocimiento.

Como vemos, la idea de la naturaleza como libro o como escritura se puede interpretar desde la antigua Grecia según dos tipos de corrientes filosóficas: una que mira las causas a partir de los fenómenos físicos, y otra, en donde la comprensión de aquella fuerza está ligada a la esencia misma de los fenómenos y que en algunos casos es relaciona con una divinidad, como posteriormente lo manifestaría Séneca: “¿Qué otra cosa es la Naturaleza, sino Dios y la razón divina que penetra el mundo todo y sus partes?”⁽¹⁰⁾. En ambas interpretaciones, científica o metafísica, se conserva la idea de un misterio ulterior, de un *non plus ultra* que surge con cada nueva teoría o con cada hipótesis. La idea platónica de la mimesis de la naturaleza se extenderá a lo largo de los siglos y tomará fuerza en los estudios neoclásicos de Winckelmann en el siglo XVIII, quien afirmará a partir del estudio de la escultura griega que “los conocedores e imitadores de las obras griegas no sólo encuentran en sus obras maestras la más bella naturaleza, sino algo más que naturaleza, a saber, ciertas bellezas ideales de la misma que, como nos enseña un antiguo comentarista de Platón (se refiere a Proclo) han sido hechas a partir de imágenes creadas tan sólo por el entendimiento”⁽¹¹⁾. Para Salvador Mas, comentarista y traductor de Winckelmann, lo que sostiene el autor es “una teoría de acuerdo la cual las obras de arte más bellas se

8. Platón, *El sofista*. Citado por Hadot, 45.

9. *Ibidem*. Pág. 46

10. Séneca, *De los beneficios*, IV, 7. Citado por Hadot, 50.

11. Johann J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007), 79.

construyen según las imágenes prototípicas de la belleza que habitan en el espíritu del artista [...] hechas a partir de imágenes creadas tan sólo por el entendimiento”.

De alguna manera, esa relación con la *escritura originaria* de la que habla Barreto por la cual se produce un boceto preverbal o un poema que luego el poeta es incapaz de poner en palabras escritas es un concepto que sienta sus bases en el platonismo. La diferencia radica en que el pensamiento clásico cree que logra imitar a la naturaleza y luego la supera por medio del entendimiento, mientras que en la concepción moderna de Barreto el ideal platónico se convierte en una resonancia interior que se pierde y cae pronto en un gran vacío, en un mundo interior que correspondería a otro tipo de naturaleza, una naturaleza emocional igualmente imposible de comprender del todo. Como resultado, la confrontación de dos espacios, interno y externo, en reconocimiento de sus naturalezas ocultas. Dos espacios oscuros que parece que se entendieran sin el consentimiento racional humano.

Lo único que queda es el proceso razonado de la forma, del lenguaje para describir lo que ocurrió íntimamente con respecto al gran espacio de la sabana. La razón aquí opera como aproximación de algo sentido por el poeta pero inasible. Cabe también la idea de que si la obra ejecutada por el artista es una aproximación a algo que desconoce de sí mismo y en referencia a cosas externas que no logra comprender del todo, puede pensarse en la idea de que en el hecho poético razonado se mezclan partes de aquel inconsciente apenas intuido, por lo cual el poeta opera no sólo como hacedor de sus ideas sino como vehículo de algo que no comprende y por lo que *el hacer* poético es un ejercicio misterioso.

En términos fenomenológicos se puede pensar en la noción de *inspiración poética*, en el hecho de que el poeta, como lo expresa Heidegger, es el vehículo del *logos*, el medio por el cual habla un espíritu común a la humanidad. Sin embargo, sucede en Barreto que pronto esta idea se deshace y la intención de comprender la escritura misteriosa que opera interiormente frente a la naturaleza no es más que un anhelo, la totalidad previamente presentida se desvanece, de esa comunicación de los espacios interiores con el ancho paisaje no queda más que una pequeña ventana por donde entra un poco de luz y de memoria, lo demás son acontecimientos humanos.

Por otra parte, la metáfora de una *escritura original* o de una *partitura de la naturaleza*, de *libro de las creaturas* o de la *naturaleza como libro*, es reiterativa entre poetas, filósofos y místicos de distintas épocas. Aunque parezca un lugar común, es una imagen cargada de significado en que lo humano es desplazado por algo más poderoso, por un prelenguaje que lo antecede y lo define. En algunos casos es imperativo comprender el mensaje cifrado cuya revelación es necesaria para el autoconocimiento. En este sentido el poeta medieval Alain de Lille utiliza la metáfora del libro y escribe en el siglo XII *Las lamentaciones de la naturaleza*, en donde aparece el siguiente verso: *Omnis mundi creatura /quasi liber et pictura/ nobis este speculum* (todas las creaturas del mundo son para nosotros como un libro y una pintura en el espejo) ⁽¹²⁾. También Baudelaire sugiere en su poema *Correspondencias* ser un agudo lector de los símbolos de la naturaleza puesto que se trata de algo cercano al ser humano: *Es la Naturaleza es un templo; sus pilares/ dejan salir, a veces, palabras misteriosas. /Allí el hombre atraviesa florestas temblorosas/ de símbolos, que inquietan con ojos familiares.* ⁽¹³⁾ Para Wallace Stevens, la obligación del poeta es el de ser intérprete de estos secretos: *La poesía tiene que ser algo más que una concepción de la mente. Tiene que ser una revelación de la Naturaleza. Las concepciones son artificiales. Las percepciones son esenciales.* ⁽¹⁴⁾.

Para Goethe, aunque este libro de códigos ocultos sea de difícil acceso existe la posibilidad de entenderlo en la medida en que el ser humano logra abrirse a los fenómenos sublimes del paisaje: *“Un libro vivo es la naturaleza, / difícil de leer, más no ilegible; / tu pecho aspira, con ardiente anhelo, / a que todos los gozos de este mundo, / toda la luz del sol, todos los árboles, /todas las playas y los sueños todos / se junten y se fundan en tu espíritu”*⁽¹⁵⁾. Se trata de una apertura sensitiva a las señales que ofrece la naturaleza, como si el poeta fuera lector de otro poema escrito sobre las eras de la tierra. Así mismo para Schelling *“lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos, en cuya*

12. Citado por Ernest R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina (I): El libro de la naturaleza* (México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 448.

13. Baudelaire, *Las flores del mal* (Bogotá: Panamericana Editorial, 2001) ,71.

14. Wallace Stevens, *De la simple existencia* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003) ,251.

15. Goethe, citado por Ernest R. Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina (I)*, 456.

revelación vale la pena trabajar. También Novalis habla de una gramática de la cual se puede intuir su significado : “...*figuras que parecen pertenecer a aquella escritura difícil y caprichosa que se encuentra en todas partes: sobre las alas, sobre la cáscara de los huevos, en las nieves, en la nieve, en los cristales, en la configuración de las rocas, sobre el agua congelada, dentro y fuera de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, en los resplandores del cielo, sobre los discos de vidrio y de resina, cuando se frotran y se palpan; en las limaduras que se adhieren al imán y en las conjeturas del azar....Se presiente la clave y la gramática de esa escritura singular....*”⁽¹⁶⁾.

Posteriormente, pasada la fe romántica en los misterios de la naturaleza, gran parte de los poetas del siglo XX renuncian a una fórmula que creen inadecua para entender los vertiginosos cambios científicos. Aquellos poetas que escribieron sobre la naturaleza después de la primera guerra mundial, las teorías freudianas y el concepto de relatividad, debieron hacerlo con la cautela de dejar constancia de que dudaban de su propia poesía, así como Rimbaud dudó de la belleza. Eugenio Montale, por ejemplo, contrasta su pesimismo con páginas en donde sugiere que el poeta es el aprendiz de la naturaleza, aquel que intenta leer los signos escritos en el mar mediterráneo y la reseca vegetación de las costas de Liguria: “*Leeré dichoso sobre el blanco / los negros signos de las ramas/ como un esencial alfabeto.*” Después, en su poema *Mediterráneo*, duda de su propia voz y ante el poderoso influjo de los elementos se siente insuficiente: “*Más de una cosa, padre (mediterráneo), asegúranos, / y es ésta: que un poco de tu don quede en las sílabas / que llevamos a cuestras, abejas zumbadoras*”.⁽¹⁷⁾ Para Barreto, la comprensión de este idioma es un trabajo arduo, hasta el punto de no poder interpretarlo. En algunos poemas no tiene otra opción que imaginar o creer que entiende aquel lenguaje: “*Árboles, vocales de un mundo/ que sólo imagino/ y escribo*”.⁽¹⁸⁾

Con la misma dificultad Rafael Cadenas escribe el siguiente verso en *Los cuadernos del destierro* (1960): “*me irrita el tardío lienzo de los alcatraces porque no puedo descifrar su*

16. Novalis en *Los discípulos de Sais*. Citado por Hadot, *El velo de Isis*, 266.

17. Eugenio Montale, *Obras completas* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006)

18. Barreto, *El campo/ El ascensor, Poesía reunida (1983-2013)*, 130.

idioma".⁽¹⁹⁾ Así mismo Eugenio Montejo, en su poema *Los árboles* se lamenta por la compleja tarea de poner en palabras el lenguaje que se teje alrededor del follaje: "*Es difícil llenar un breve libro / con pensamientos de árboles. / Todo en ellos es vago, fragmentario. / Hoy, por ejemplo, al escuchar el grito / de un tordo negro, ya en camino a casa, / grito final de quien no aguarda otro verano, / comprendí que en su voz hablaba un árbol, / uno de tantos, / pero no sé qué hacer con ese grito, / no sé cómo anotarlo*".⁽²⁰⁾ En el poema *Alfabeto del mundo* (1986), Montejo también reconoce el esfuerzo que encierra todo intento de lectura de aquella escritura evanescente: "*En vano me demoro deletreando / el alfabeto del mundo. Leo en las piedras un oscuro sollozo, / ecos ahogados en torres y edificios, / indago la tierra por el tacto / llena de ríos, paisajes y colores, / pero al copiarlos siempre me equivoco*"⁽²¹⁾. De manera parecida Barreto se autodenomina un copista que intenta reproducir las señales enviadas desde el mundo del agua: "*Sentado en la arena miraba el río y, emocionado, como celebrando la paciencia de ese mensajero silencioso, intentaba copiar algunos pensamientos*".

También Vicente Gerbasi, en un tono íntimo que denota pérdida y renuncia, juega con la idea de no ser el que nombra sino el que aprende el lenguaje de los seres de la naturaleza, evocando fábulas antiguas en que las aves enseñan a hablar a los seres humanos como se cuenta sucedió con el rey Salomón y la Abubilla. En su libro *Bosque doliente* Gerbasi escribe: "*Soy el que anda entre los animales aprendiendo su lenguaje*"⁽²²⁾. Pronto, la personificación de la naturaleza deja de ser una presencia externa para convertirse en una fuerza que envuelve al ser humano y lo transforma, en una suerte de metamorfosis elemental. Antes de Vicente Gerbasi, Enriqueta Arvelo en un poema de su libro *Voz aislada* (1939), luego del darle la palabra a la voz del viento pasa a fusionarse con él: "*Toda la mañana ha hablado el viento / una lengua extraordinaria. / He ido con el viento. / Estremecí los árboles. / Hice pliegues en el río. / Alboroté la arena. / Entré por las más finas rendijas.*"⁽²³⁾. De igual manera, en un acto de personificación de la naturaleza,

19. Rafael Arráiz Lucca, *Poesía venezolana, antología esencial* (Madrid: Visor Libros 2005) ,157.

20. *Ibidem*. Pág. 208.

21. Montejo, *Poemas selectos*, 75.

22. Vicente Gerbasi, *Obra Poética* (Caracas: Ayacucho, 1986) ,31.

23. Arráiz Lucca. *Poesía venezolana, antología esencial*, 17.

Neruda reconoce en su *Canto general* la intervención del río Bío Bío en la gestación de su lenguaje: “Pero háblame Bío Bío/ son tus palabras en mi boca / las que resbalan, tú me diste / el lenguaje, el canto nocturno / mezclado con lluvia y follaje”.⁽²⁴⁾ También el poeta peruano Javier Heraud manifestará su unión con la corriente en su poema *El río*: “ Yo soy un río / voy bajando por las piedras anchas /voy bajando por las rocas duras / por el sendero dibujado por el viento”⁽²⁵⁾. En el mismo sentido Raúl Zurita escribe: “...somos ríos que se abren, brazos, cauces, / torrentes arrojados de una agua única y primigenia / nada se diferencia de lo que somos y nada de lo que es está fuera de nosotros”⁽²⁶⁾.

En otro matiz de la metáfora que recuerda la prédica a los peces de San Antonio de Padua, Barreto manifiesta cómo luego de aprender el silencio logra entender el lenguaje de los peces hasta poder hablar con ellos: “El silencio lo aprendí de una cordel blanco / a la orilla del río. / Mis ojos atentos / y las nubes pasando tardas / en el ir y venir de las estaciones. / [...] Mi cordel blanco, / mi conversación con los peces”.⁽²⁷⁾ Cuando la conversación no se entabla el poeta recurre al reconocimiento de un diálogo de silencios en donde las palabras son inútiles, como lo manifiesta Armando Rojas Guardia en su poema *Mística del árbol*: “Las hojas, como labios, sólo invitan / a contemplar otra flora escondida en el interior / que no se puede describir con las palabras”.⁽²⁸⁾ También para José Watanabe en su poema *El algarrobo* el encuentro con la majestuosidad de un árbol lo ubica en un punto donde no queda más que callar: “El algarrobo me pone frente al lenguaje. /En este paisaje tan extremadamente limpio / no hay palabras. Él es la única palabra / y el sol no puede quemarla en mi boca”.⁽²⁹⁾ Es así como una poética del silencio se relaciona con aquel alfabeto de la naturaleza. Cuando el poeta no logra entrar en un previo estado de escucha atenta debe conformarse con saber, o con la idea de que sabe, que allá afuera, en los espacios de la sabana o la montaña ocurre una conversación entre las creaturas y la tierra: “El silencio enciende un habla animal: lo que las nubes dicen y el

24. Pablo Neruda, *Canto general* (Bogotá: Editorial Oveja Negra,1985)

25. Javier Heraud, *El río* (Lima: Editorial Peisa,2011)

26. Raúl Zurita, “Selección poética”, [https://www.artepoetica.net/Raul Zurita.pdf](https://www.artepoetica.net/Raul_Zurita.pdf)

27. Igor Barreto, *El campo/ El ascensor, Poesía reunida (1983-2013)*, 43.

28. Arráiz Lucca. *Poesía venezolana, antología esencial*, 278.

29. José Watanabe, *Poesía completa* (España: Editorial Pre-Textos, 2013), 411.

pajonal y la barranca repiten de mejor manera” (30).

La naturaleza como espacio, templo, lugar imaginado y no lugar

Los sitios reales nunca aparecen en los mapas

Herman Melville

De la naturaleza como aquella entidad capaz de nombrar, portadora de un lenguaje que narra sus propios procesos y sobre la cual, la mirada humana apenas puede leer algunas claves, pasamos al habitáculo de la *otredad*, al *espacio* donde ocurren los procesos naturales, al *lugar* visto más allá del concepto geográfico y que teje el intrincado sistema de relaciones entre lo animal, lo vegetal, lo telúrico, lo climático y lo humano. Es el lugar el que propicia las revoluciones del río y la lluvia, el que cede o protesta ante los abusos del ser humano. Un medio que posibilita la vida de entidades independientes y que es en sí mismo una entidad, un sujeto protagónico. Es allí donde Barreto se somete a la vivencia de la manera más directa posible, explorando la posibilidad de que la poesía no sea una mera representación del objeto, sino un brote del espacio, una floración emergente que nace *en* la naturaleza y no *ante* ella.

Para Barreto es fundamental hacer la diferenciación entre la lectura externa que se apoya en el concepto pictórico de paisaje y la que surge del trato directo con los elementos y los procesos históricos. Entre los múltiples aforismos de su libro *El llano ciego*, aparece la siguiente anotación a manera de clave poética necesaria para aquel que quiera trabajar con la naturaleza: “*Si alguien dijera que desea representar el paisaje reivindicaría para la escritura poética la noción de lugar. El lugar es lo dinámico que se opone al estatismo de una imagen pictórica de la naturaleza: lo particular, lo histórico versus lo universal, lo*

30. Barreto, *El campo/ El ascensor, Poesía reunida (1983-2013)*, 2014.

nominal frente a lo adjetivo". Cambios y movimientos de un paisaje que se sale del marco, ya no es no la sabana inmóvil o la selva detenida, sino un espacio donde ocurren los ciclos y las transformaciones de lo vivo, es decir, la muerte y la resurrección.

Atrás ha quedado la imagen del cuadro de Gaspar Friedrich, "*el caminante sobre un mar de nubes*", en que el espíritu romántico se superpone al paisaje y se ubica como equivalente a la inmensidad de los Alpes, capaz de retar desde una altura desafiante el limbo de la niebla y los glaciares. Barreto niega ese personaje que observa la naturaleza a través de un recuadro. Cuando afirma que "*el paisaje es una imagen sacramental (un territorio ganado de manera falsa) donde indagamos sobre la definición de lo que somos. Si pudiéramos bloquear momentáneamente esta identidad y apreciar las palabras (y la naturaleza) con la distancia de lo otro....*", podemos apreciar la carga simbólica de una palabra que se inserta de manera inmediata en cualquier intento de representación. Es precisamente porque el concepto tradicional de paisaje trae consigo el peso de muchas décadas por lo que Barreto debe luchar contra una corriente que persiste en el imaginario.

Para Rosalba Campra el "*paisaje es, en esta óptica, el recorte de aquello que, en la totalidad de lo visible, se considera como un posible objeto de representación*", "*un constructo cultural en el sentido amplio del término [...], repositorio de miradas que se estratifican temporalmente: de allí su dimensión intensiva y simbólica.*" ⁽³¹⁾ Ante tal relevancia una nueva mirada de la naturaleza implica, como lo hace Barreto, una persistencia en el concepto del espacio o lugar y al mismo tiempo, la búsqueda de una manera distinta de percibir o de estar en tales espacios.

Por lo tanto, podemos pensar que Barreto estaría de acuerdo con la diferenciación que Bernardo Canal Feijóo expresó en 1937, refiriéndose al paisaje de Santiago del Estero: "*El hombre está ante la pampa, ante la montaña, desde el punto de vista del sentimiento del paisaje; desde el mismo punto de vista nunca podría estar ante el bosque: precisa estar en él, envuelto, inmerso en él*". ⁽³²⁾ Diríamos también que se precisa también estar *en* la pampa

31. Javier Navascués, coord., *De Arcadia a Babel, naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana* (España: Editorial Iberoamericana, España, 2002), 143-144.

32. (Canal Feijóo, 1937: 11) Citado por Andermann. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*, 237 SCRIBD

y la montaña, así como *en* la sabana o la selva. Cualquier tipo de distanciamiento u óptica artificial limitaría al escritor a las barreras de la *ciudad letrada*, como exploradores que trasplantaran las cortinas de la corte para envolver la voluptuosidad de los trópicos. Al contrario, la tesis aquí propuesta cree que el poeta o el escritor que se ve envuelto ante la vastedad elemental se somete a un cambio de piel, a una influencia tal del lugar que la escritura se transforma, incluso la caligrafía, como lo demuestran los manuscritos de *La Vorágine*.

Es el espacio el que trabaja en las fuerzas del individuo, es la selva la que remueve las capas psíquicas hasta el punto de la genialidad o la demencia. Para algunos teóricos norteamericanos la importancia del espacio en la producción de cultura es tan relevante como la historia. En términos académicos, este nuevo enfoque que recurre a lo vivencial y que cuestiona las barreras racionales del individuo occidental se ha denominado *Giro Espacial*. Consiste en una desarticulación del sujeto dominante del entorno, para convertirse en un elemento que transforma el paisaje pero al mismo tiempo es transformado por este, un sujeto que entra en juego de escucha y percepción del espacio antes que ente colonizador. Para Barney Warf y Santa Arias, el análisis del espacio “*implica una reelaboración de la noción e importancia de la espacialidad para ofrecer una perspectiva en la que el espacio es tan relevante como el tiempo en el desarrollo de los asuntos humanos, una visión en la que la geografía no es una idea posterior a las relaciones humanas, sino que está íntimamente relacionada con su construcción*”.⁽³³⁾ Si bien, los autores se refieren a lugares construidos socialmente, cabe también mencionar aquellos espacios que se han establecido geológica y biológicamente en el tiempo y sobre los que el ser humano interviene de manera tardía. Lugares que son la raíz de la producción simbólica, de una elaboración cultural que desde su creación relaciona espacio, trabajo y visión. En el caso de los lugares aquí mencionados y particularmente la naturaleza nombrada por Barreto, se trata de una imagen que se convierte en tópico poético, un territorio que se presta para la imaginación en cuanto la vastedad es una fuerza notoria e influyente.

33. Barney Warf y Santa Arias (editores), *El Giro Espacial, perspectivas interdisciplinarias* (New York: Routledge, 2009), 18.

Para Bachelard, citando a Marcault y Therese Brosse, se trata de potencias que dejan una huella honda en la psiquis, en la memoria y el cuerpo: *“el bosque sobre todo, con el misterio de su espacio indefinidamente prolongado más allá del velo de sus troncos y de sus hojas, espacio velado para los ojos, pero transparente a la visión, es un verdadero trascendente psicológico”* ⁽³⁴⁾. Y es por la sensación de vastedad que el lugar invade al sujeto, puesto que *“la inmensidad en el aspecto íntimo, es una intensidad, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima”*. ⁽³⁵⁾ Para Canal Feijóo, en su ensayo titulado *El sentimiento de la naturaleza y la intuición del paisaje* (1932), el sentido de la vastedad está relacionado con la condición de inasequibilidad, siendo esta característica lo que da pie para la construcción imaginaria producto de una fuerza recogida por la intuición del espectador involucrado: Un *“suceso psico-geográfico”*, *“el paisaje sería esta súbita y contingente movilización de las cosas de la Naturaleza hacia algo, que bien podría ser una superior expresión”* ⁽³⁶⁾, por tal motivo, *“el paisaje no reside exclusivamente en los hechos naturales ni apenas en su percepción por un observador que proyecta hacia ellos una voluntad estética: es la relación, el juego en que entran ambos y que resulta en afectaciones y transformaciones mutuas.”*⁽³⁷⁾

Aquel lugar que opera como un “trascendente psicológico” por ser el destino al que se accede por medio de la visión, en ocasiones toma la forma del lugar utópico o de espacio sagrado, un templo en que el individuo se ve rodeado no solo por la imagen totalizante sino por la tensión de lo que está por ocurrir, la manifestación del milagro o la epifanía. En nuestro caso, la naturaleza como templo *“define un lugar para presencias: tales como los pájaros que pasarán por él, o las nubes, o los relámpagos. Cuando es el templo del paisaje (Baudelaire, otra vez: “la naturaleza es un templo”), recorta un lugar para el retiro de la presencia, para el pensamiento de la presencia como retirada de sí misma: presencia extrañada y desplazada, de la cual todos los dioses han partido y los hombres están siempre aún por llegar”*.⁽³⁸⁾

34. Bachelard, 222.

35. *Ibidem*, 231.

36. (Canal Feijóo, 1932:9, 10,11). Citado por Citado por Andermann. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje.*

37. *Ibidem*. Pág. 253 SCRIBD

38. (Nancy, 2005: 62). Citado por Andermann. *Ibidem*. Pág. 410 SCRIBD

Templo en que el sujeto se recoge y al mismo tiempo, como sucede con las catedrales góticas, experimenta un distanciamiento impuesto por la altura, por lo descomunal que lleva hacia lo abstracto, hacia la otredad. En la vastedad de la sabana y aquellos lugares que se presentan desmesurados, la experiencia vertical se traslada a una imagen horizontal inagotable, a una sensación de lo sagrado que inmediatamente se vuelve imagen poética. A partir de estas nociones podemos acercarnos de manera más clara a las páginas en que Barreto deja ver la profunda influencia del espacio. En su empeño por “*desarticular una visión lírica de la naturaleza, enferma de alabanza y de paisaje*”, el poeta apuesta por la lectura íntima de los lugares, en ejercicio de silencio y observación.

Barreto se sabe rodeado por la inmensidad del llano, por el silencio y el color negro, por todo aquello que se pierde en el límite de los ríos circulares, en un nomadismo que ha extraviado la cuenta de los días. Ante lo múltiple mantiene un vértice inmóvil, un cubículo de intimidad desde donde puede captar la elocuente vastedad: “*Pero toda la noche vigilo en mi interior, / toda la noche / permanezco inmóvil / y retirada el alma.*” Aunque evita la mención directa de cualquier tipo de misticismo, sugiere lo sagrado del espacio y las formas elementales de una manera que recuerda a Pessoa en su faceta de Alberto Caeiro, nombrando una sacralidad de guardador de rebaños, simple y coloquial. Además, para curarse de cualquier idealización o énfasis, Barreto sugiere ver la maravilla y luego hacer el ejercicio de olvidarla, de deconstruirla al punto que parezca que se ve con el rabillo del ojo: “*Una fuerza pagana en las planicies del llano: su belleza absoluta compite con la imagen de un Dios. Escribir, escribir sobre ese lugar dándole la espalda*”.

En términos modernos basta la enunciación indirecta del prodigio, sin más aclaración que los actos que transcurren a cielo abierto, en aquel lugar donde todo puede ocurrir bajo el techo celeste, en virtud de que “*la pureza mayor es la intemperie mayor*”, como la estancia de la que habla el poema titulado *Habrá una casa*, lugar sin techo pero ontológicamente completo: “*Habrá una casa / para mí / en estos bosques / donde viva / con fe/ sin explicación alguna / como estas palmas / o un árbol de yorubas. [...] Ya no sucederá / como ahora / que los animales / se espantan / con mi sola presencia.*” El observador cree que allí, en esos mundos alejados del bosque y la sabana, habrá un lugar donde quede sellado un vínculo primordial, inalterable, la recreación del mito, del primer

jardín o del bosque donde se congregan pacíficamente hombres y animales. En este caso la sacralidad del espacio es un templo que aguarda en lo profundo del bosque, que es ante todo una promesa como sucede con todo sitio sagrado, el lugar donde es posible un encuentro con el origen.

Los bosques de Barreto son lugares adyacentes a la vastedad de la sabana, y son en sí mismos vastedad, como el río que pierde sus meandros entre el nacimiento y la desembocadura. Puntos de inflexión donde siempre hay algo por suceder, donde algo puede ocurrir en la medida en que la sensación de inmensidad posea al espectador. Para Bachelard estar entre los bosques se asocia con un sentimiento de lo inmenso: *“no hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que “nos hundimos” en un mundo sin límite. Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde está.”*⁽³⁹⁾. Sentimiento de extensión que produce vértigo y desborda los límites de la experiencia humana hasta el punto de provocar la enunciación directa de lo sagrado como en el poema de Barreto titulado *Eusebio Aular*: *“Los dados habían sido arrojados con fuerza / y yo me hundía en el barro de estrellas y árboles / hasta los confines del Meta. / Bajo los algarrobos, en el desierto, / dije la única oración de mi vida: / ¿A qué habremos venido, Señor, con tantos pasos?”*. Incluso la invocación de la lluvia depende de la presencia de lo divino, inmóvil e impasible como una palma en medio del llano: *“El agua corre, se reduce / al vapor viajero de las nubes / al destierro / de las sabanas abiertas / pero el Señor como la Palmasola / está en medio de las sabanas.”*

Árboles que son como tótems o monolitos que ven pasar las eras sin necesidad de la presencia humana: *“El árbol de mango es inmortal / y no necesita de lo humano”*. Agentes vivos cuya muerte y multiplicación son un símbolo de la vida que se trasmite y se reproduce en las eras del tiempo, antes y más allá de lo humano, razón por la cual crean bosques y lugares que se asocian con lo sagrado, por ser eslabones con el origen del mundo, dejando la interrogante de *“cómo vive el bosque su gran edad, porque no hay, en el reino de la imaginación, bosques jóvenes [...] En el vasto mundo del no-yo, el no-yo de los*

39. Bachelard. *La poética del espacio*, 222.

campos no es el mismo que el no-yo de los bosques. El bosque es un antes-yo, un antes-nosotros.”⁽⁴⁰⁾ Como resultado del lugar ilimitado sucede la elongación del tiempo, la presencia de los ciclos geológicos que empequeñecen lo humano y causan el asombro por lo que siempre estuvo allí, por lo que es y ha sido testigo de las efímeras causas humanas. Ante el tiempo que se abre desmesurado Barreto fija su interés en lo impercedero: *“pensé que cada objeto merecía perdurar y ser memoria de un tiempo, ya que sólo lo antiguo tiene corazón”*.

Con el sentido de apertura, la naturaleza se reafirma como el lugar del bautismo, en la mítica imagen de nombrar por primera vez lo que no se conoce, lo que aún no es transitado: *“No es tan importante darle nombre a las estrellas como al espacio que entre ellas hay. Cómo llegar a la anhelada casa si el nombre de la calle no sabemos.”* En otro lugar Barreto se refiere a una zona de totalidad en donde también, desde el exilio, el lugar utópico se construye: *“A pesar de que las partes son reales, el todo es siempre imaginario. Eso ocurre en la mente de un exiliado: sus recuerdos corresponden a sitios concretos, pero “el todo” de su vida es imaginario”*.

Por otra parte, la ambigüedad del lugar imaginado que es templo o espacio para un trascendente psicológico, está próximo a ser la zona que se borra, que por su condición liminal tiende a desaparecer, a ser un *no lugar*. En Barreto el no lugar aparece de dos maneras: primero y sobre todo a partir de *El llano ciego*, como el espacio enajenado de aquel que retorna de un exilio y que no encuentra los asideros que lo ligen a lo que fue el sitio de la infancia. Desde otra perspectiva, el no lugar, es aquella zona de la naturaleza que a propósito se deja intocada para poder ser espacio que se habita solo por medio de la imaginación. En cuanto a la primera lectura, Barreto expresa: *“Qué soy en medio de las calles de San Fernando: la ciudad frente a la estepa y el río: un extranjero. La doliente oscilación que asocio a ese calificativo, su moral de frontera, su ambigüedad, se han transformado con el tiempo en el no-lugar de mi experiencia”*. Aquí el espacio sagrado es invadido por voces que anuncian una pérdida, la transformación del lugar y la sensación de

40. Ibidem. Pág. 226

orfandad por parte del poeta. Es un retorno incompleto a un San Fernando de Apure cuyo rostro está cortado para siempre, en donde alguna vez existió “*el lirio viejo de sus bosques*”, y donde sólo quedan cosas desmemoriadas: “*el paisaje ha desarmado sus piezas / y el árbol y un trozo de río / han vuelto a ser sólo partes*”. A cambio de la unidad propia del lugar sagrado, “*hay un punto de llanto, / una mancha blanca / que ha tomado el lugar del todo armónico.*” Con la pérdida, el lugar imaginado pasa al *no lugar* y al no ser posible el vínculo primordial, Barreto traslada el espacio natural a una zona lo más lejos posible, donde lo humano aún no llega y donde al mismo tiempo la relación inicial puede ser algo por construir: “*¿Naturaleza? Lo no-humano, simplemente aquella porción del cosmos que no he visto, lo más apartado, el lugar donde unos pájaros comen semillas de árboles para los cuales carezco de nombres*”. En este sentido expresa en *El llano ciego*: “*¿Quién contempla verdaderamente una naturaleza sobrecogedora? Sólo aquel que se extraña o se excluye de ella*”.

Este lugar que Barreto prefiere no tocar, como un espacio en blanco que se prestara para el ejercicio del imaginar nombres de plantas y aves nunca vistas, coincide con la zona donde las cosas emergen en el sentido en que Lyotard se refiere al paisaje como templo o como lugar de la expectativa: “*Un Templum, un espacio-tiempo neutralizado en donde, con certeza, algo-¿pero qué?- estaría por acontecer*”⁽⁴¹⁾. Para Andermann esta nueva lectura del paisaje consiste en “*confirmar su propio ausentamiento y así abrir el campo de visión hacia otros mundos [...] una de las formaciones del neo o postpaisaje contemporáneo*”⁽⁴²⁾. Por último, y en palabras del mismo autor, “*paisaje en ese sentido, no se identificaría con la plenitud de un lugar que perfora la continuidad del espacio- trama, sino que sería todo «lo contrario de un lugar». Paisaje igualaría a ausencia de lugar; sería aquello que yace más allá (o más acá) de ese lugar «natural, un cruce entre los reinos y el Homo sapiens», como dice Lyotard aludiendo a la «cuaternidad» heideggeriana –el lugar como «arquitectura» equilibrada y armónica entre hombres y dioses, tierra y cielo*”⁽⁴³⁾

41. (Lyotard, 1991: 186-87). Citado por Andermann. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*.

42. *Ibidem*. Pág. 404, SCRIBD

43. *Ibidem*. Pág. 440, SCRIBD

3. Elementos poéticos

Lo que se ha llamado aquí *elementos poéticos* no es más que la reunión de temas recurrentes en la obra de Barreto. Imágenes y materiales que se comportan como ejes que estructuran su obra, *Leitmotivs* que además de configurar el mundo personal del autor, portan un peso simbólico significativo en el lenguaje y la cultura llanera, así como en la tradición poética en lengua española. Además de acercarnos a las relaciones particulares que Barreto forja entre sus propias temáticas, como espacio de subjetividad y originalidad, en algunos casos, daremos un enfoque general desde la óptica de la *Literatura comparada*, no para entablar relaciones vacías con otras voces, sino como recurso que ayude a comprender el sentido mismo de lo particular en la medida en que es el resultado de *lo poético*, es decir, de aquella capa metafórica del lenguaje que se construye con el tiempo, con el surgimiento y desarrollo de las palabras y sus significados.

Para Claudio Guillén, “*muchas veces el tema es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una frontera entre la experiencia y la poesía, [...] Lo que denominamos tema en la práctica se vuelve sinónimo de “tema significativo” y sobre todo de “tema estructurador” o “tema incitador” o “tema admirado”. El elemento temático, como el elemento formal, [...], desempeña así una función utilitaria, la de propiciar una escritura y una lectura literarias*”.⁽¹⁾ Según esto, tal como ocurre en la composición musical, el poeta escoge los temas principales que le permitan expresar mejor las ideas. Por tal razón, algunas imágenes resultan más contundentes que otras. Por ejemplo, si se quiere hablar de la muerte o el tiempo, la metáfora de la vida como un río resulta irrefutable y por lo mismo, lugar común de mucho cuidado. Sin embargo, aunque Manrique haya llevado la idea a su máxima expresión con aquello de que “*nuestras vidas son los ríos que van a dar al mar, que es el morir*”, nada impide que una poética original, como en el caso de Barreto, revitalice lo acuñado por el tiempo.

1. Claudio Guillén, *Entre lo Uno y lo Diverso* (España: Tusquets Editores, 2005), 231.

Por otra parte, aunque nuestro autor haya meditado los temas escogidos, su ejercicio no está totalmente inscrito en la subjetividad, puesto que, como lo afirma Roland Barthes, *“la lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época. Lo que equivale a decir que la lengua es como una naturaleza que se desliza enteramente a través de la palabra del escritor”*, por lo tanto, *“no es el lugar de un compromiso oficial, sino sólo reflejo sin elección, propiedad indivisa de los hombres y no de los escritores; permanece fuera del ritual de las Letras; es un objeto social por definición. Nadie puede, sin preparación, insertar su libertad de escritor en la opacidad de la lengua, porque a través de ella está toda la Historia, completa y unida al modo de una Naturaleza”*.⁽²⁾

Según esto, la carga simbólica de los temas esencialmente poéticos tiene la capacidad estructurante de la realidad, de los mundos particulares y comunes. Por tal motivo, son códigos de reafirmación del ser humano, en la medida en que, como lo advierte Octavio Paz, *“el lenguaje es el hombre mismo”*, puesto que *“estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad”*.⁽³⁾ Lenguaje que además aborda los vacíos del significado, silencios que se nombran en cuanto las palabras son satélites capaces de trazar la circunferencia de aquellos espacios en blanco. En este sentido, *“es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras modalidades de afirmación-la luz, la música, el silencio- que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo”*.⁽⁴⁾

En su variedad de recursos formales, Barreto transita desde las poéticas del silencio, por medio de un lenguaje escueto y sugerente, hasta los poemas río en que la palabra se desborda para nombrar todo cuanto más puedan. Las materialidades por él nombradas, animales, plantas, paisajes, son la proyección de un espacio privado que recoge el espíritu de un lugar, entrelazando ficción y realidad.

2. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura* (México: Siglo XXI Editores, 1985), 17-18.

3. Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 30.

4. George Steiner, *Lenguaje y silencio* (Barcelona: GEDISA, 1982), 67.

El silencio

Las alusiones al *Silencio* son reiterativas en la poesía de Barreto. En primer lugar encontramos el estado de vigilia en que el poeta se recluye para poder escuchar su propia voz. No un silencio distraído, sino aquel vacío de la mente que permite percibir una conversación interior o un monólogo que se desarrolla sin planificación. Algo similar a aquel *lenguaje* que para Heidegger se había hecho presente en el poema *Una tarde de invierno* de Georg Trakl, y que significaba “*el descubrimiento perfecto de algo que no ha sido conscientemente buscado, la prueba irrefutable de la anterioridad del logos con respecto al habla, de la generación del habla humana, en su forma más alta, en el poema*”.⁽⁵⁾

En el poema *El silencio* del libro *Tierranegra*, Barreto alude a una suerte de pre-lenguaje que se teje dentro de él, con la particularidad de no reconocerlo como una revelación Heideggeriana, sino como fenómeno que sucede en un lugar distante del interior, como alguien que abre la puerta, ve la maravilla y le entrega el prodigio al silencio: “*Enmudezco / hay un espacio / que ocupa / la brisa / la mirada detenida / en árboles / y animales. / En mi interior / se teje una conversación / que aún no entiendo /. Alguien habla / pero no entiendo. / Permanezco /con la mente callada / y mis sentidos atentos / al silencio*”. Pausado en un paréntesis que le permite observar los movimientos de su mundo interior y al mismo tiempo percibir lo que sucede afuera. Atento, prefiere mirar y dudar, con la intención de aquel que no se deslumbra con la luz que enciende el mutismo.

En el poema *Presencia*, basta el estado de vigila que le permite que algo o alguien se presente a mitad de la noche: “*¿Dónde estás? / Reviso mis botas al despertar / y de eso estoy seguro. / Sobre la dura mesa de la sabana / dos pájaros vuelan como amigos / el agua del Naure / corre bajo la sombra de las chigas. / Allí me siento / lavo mis manos y mis pies / y de eso estoy seguro. / Pero toda la noche vigilo en mi interior / toda la noche / permanezco inmóvil / y retirada el alma*”.

5. George Steiner, *Los logócratas* (España: Ediciones Siruela, 2011) ,22.

Presencia de *lo callado*, ausencia de palabra que a la vez es percepción de lo cósmico, porque a Barreto el silencio le teje un puente con los elementos circundantes en una réplica que duplica la experiencia, como sucede en el poema *Estalactita*, traducción del que Hace Barreto del poeta Lucian Blaga: “*El silencio es mi espíritu / inmóvil y sosegado / como un asceta de piedra, / me parece que soy una estalactita en una inmensa gruta / donde el cielo es la bóveda. / Lentas, / lentas, / lentas, gotas de luz / y de paz, caen incontenibles / y se petrifican en mí*”. De alguna manera, llegar al silencio es haber alcanzado la voz, como ocurre con el poema de Gonzalo Rojas *Al silencio*: “*Oh voz, voz única, / [...], / porque te sobra el tiempo y el ser, única voz, / porque estás y no estás, y casi eres mi Dios, / y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro*”.

Con Barreto y Rojas, asistimos no al silencio del místico que permanece en espera de la revelación del *logos*, sino al silencio de la piedra, a la quietud del asceta que recuerda las practicas místicas orientales, como el monje Zen que se detiene y medita con la sola idea de estar en el mundo. A propósito del poema de Gonzalo Rojas, el crítico venezolano Guillermo Sucre escribe: “*el silencio es la verdadera palabra, la “voz única”, pero, sobre todo, es la morada misma del ser, la realidad y la no-realidad del mundo*”.⁽⁶⁾

De tal manera, una vez que Barreto traduce los poemas de Lucian Blaga y escribe estas líneas en *Crónicas llanas*: “*el silencio es mi anillo perfecto de pureza: / el círculo que una gota deja / en su breve caída*”, inicia el acopio de elementos naturales que le enseñen la quietud, como en el poema *El silencio*: “*El silencio lo aprendí de un cordel blanco/ a la orilla del río. / Mis ojos atentos / y las nubes pasando tardas / en él y de eso estoy seguro. / Pero toda la noche vigilo en mi interior / toda la noche ir y venir de las estaciones*”. /*Estoy sentado/ sobre un montículo de arena, / donde estuvieron iguanas / y gabilanes / oteando la creciente, / los trozos de árboles / que irán al mar. / Mi cordel blanco, / mi conversación con los peces. / Nuestro lugar común: / ver pasar los días y las calamidades / y conservar / una misma temperatura. / Luego, / recojo el nylon / y regreso. / (No es nada, / mañana estaré de vuelta)*”. Se trata del silencio del pescador que conoce el arte de la espera, que mira y se distancia de los días y las calamidades, y que en momentos se parece a la mirada

6. Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 295.

neutra con que José Watanabe estudió el mundo, y que a la vez, es una prolongación del arte de los poetas del periodo Edo del Japón, o de las pinturas del *mundo flotante* de Hokusai. Cuadros en donde un exceso de pintura iría en detrimento de un paisaje minimalista, ya que las montañas deben ser más livianas que el agua.

También en el mundo de allá fuera, en la amplitud de los llanos interminables, el silencio se experimenta como el punto de suspenso en donde el más mínimo ruido puede ser percibido. Así, en el poema *Escuchando en silencio a Don Julio César Sánchez Olivo*, tenemos la sensación de que la llanura es una enorme catedral o una gruta, donde es posible escuchar la vela que crepita al fondo o el guijarro que se desprende de la pared: “*En esas soledades / podía sentir el sonido de una bongo/ aún a la distancia. / Incluso, / de acuerdo al ritmo / y tenor de los pasos/ sobre el entablado de la embarcación, / adivinar su forma / y largura. / Algunas tardes, después de la lluvia, escuchar la campana de un pueblo lejano / era posible. Un sonido que tenía el ancho de todas las cosas. / Un hombre / salvó su vida al oír a sus asesinos conversando / cuando éstos venían a tres kilómetros de su casa, / otro / preparó la llegada de su hijo: durante la noche / le escuchó encender la radio, / por caminos con olor a bosta / y luciérnagas. / Todo era afinar la voluntad y el oído / y sólo eso fue en aquel tiempo, / mi mayor ventura*”.

Y en esa afinación del oído que viaja por la extensión y se adelanta a los acontecimientos, como si se tratara de una facultad animal de la escucha, hay una penetración no sólo en el espacio y el tiempo, sino en las capas espirituales del lugar, en una red de susurros invisibles donde el pasado de los hombres y las cosas ha dejado marcas. Más adelante, en su libro *El llano ciego* Barreto expresa su interés por una idea filosófica que de alguna manera tiene que ver con esta percepción del mundo: “*Me interesa aquello que el poeta rumano Lucian Blaga llamó “tradicionalismo metafísico”: abrir nuestros sentidos para que una antigua corriente espiritual perviva: “En mi alma, / se ha despertado una voz extraña / y un canto entona una añoranza que no es mía”, dicen algunos versos de su poema Silencio*”.

Luego de esta concentración interior, y a medida que avanzamos cronológicamente en los libros de Barreto, encontramos que el silencio se relaciona con el desencanto. La llanura es ahora poblada por hombres sin memoria que no escuchan y sólo miran, porque viven

detenidos en un silencio alienado, igual que los personajes de Comala, desdibujados entre la vida y la muerte: *“He descubierto que el bar La Sirena / es lugar de silencio. / Allí los hombres / gritan / en la cara de sus amigos / y celebran / lo que apenas escucharon /. Gotas / de cerveza / caen / sobre una mesa de latón. / ¿Quién me puede oír / si decido tumbar mi silla? / Nadie. / ¿Quién golpea la barra con más fuerza en esta noche? / Nadie sabe. / En La Sirena / los hombres meditan / e interpretan / sólo / aquello que ven / El mesero / entiende / y hasta un padre que ha traído a su hijo menor. / Me levanto / y camino hacia atrás de la casa / donde siempre hay un perro / echado / mirando el río. / Me acerco / y lo pateo / porque este animal / no comprende/ cuál es / la verdadera contemplación, / el verdadero / silencio”.*

Aunque el desencanto no se relaciona literalmente con el silencio, sí encontramos pasajes en donde se manifiesta el agotamiento del lenguaje, no por carencia de recursos, sino por un cansancio espiritual causado por la pérdida del lugar mágico, por un paisaje despojado de belleza. En este punto, ante la conciencia del deterioro, las palabras resultan un lujo inútil: *“No importa el nombre del sitio. / Abatido me apoyé contra la cerca de la casa”.* En otro poema del mismo libro *Soul of Apure*, Barreto habla de aquel destierro en donde los lugares quedan sin nombre ni habla: *“Aunque no tenga nombre el sitio, canto mi separación de este mundo”.*

El río

Las páginas de Barreto parecen horizontales como la sabana, zanjadas por cuerpos de agua, ríos, caños en donde todo termina por desembocar. Crónica y metáfora atracan y desembarcan en bongos, curiaras, planchones y vapores bautizados de color local: *Alianza, Masparro, Socorro, El Amparo, Nuevo Mara*. Máquinas de movimiento y memoria que navegan por un sin número de ríos y caños: *Arauca, Tuqueque, Orinoco, Meta, Apure, Payara, Quitasueños, Naure, El Panchero, Guafita, Río Frío, Boquerone, Agua Verde, Atamaica, Río Claro, Hartaona, Capanaparo*. Una red fluvial por la que la consciencia del devenir se acrecienta, así como el sentido cíclico de la vida y la muerte. Nada en esas tierras inundables está para permanecer por mucho tiempo. Allí Heráclito habría mutado

tantas veces como la serpiente que cambia su piel en las blancas arenas del escudo guyanés. En ese devenir está la razón de una continua reconstrucción, de un hacerse permanente que duplica el sentido de lo salvaje y la renovación.

En esas orillas, “*el agua que muda al ser.../ cambia el curso de los astros*”, e intensifica la idea del espacio del origen, aquel lugar donde el bautismo ocurre por naturaleza, donde la muerte y los muertos se desprenden rápidamente de la carne y la memoria porque todo es absorbido por el agua, la vida, la culpa, lo edificado. Pero pronto, en virtud de lo cíclico, la hoja verde brota y puebla las orillas arrancadas en el último invierno. “*El agua en su joven limpidez es un cielo invertido en que los astros cobran nueva vida*”.⁽⁷⁾ Lo que fue muerte se transforma en quietud y abundancia de pesca, mudando el viejo recuerdo, y así, “*ahora que el agua se mancha de claridades cambia el nombre del cauce*”.

Y una vez que el río cambia de nombre, aquel que mira desde la orilla también es transformado por una secreta consonancia que hace que el agua y lo que se refleja en ella se transformen por el hecho de habitar el otro y ser habitados: “*El río va con nosotros, pero también va solo. Me detengo un momento en la orilla y él se detiene, pero también continúa*”. Así, lo terrestre y lo acuático permanentemente se están observando como si buscaran su complemento en ese borde de arena que es la orilla. Zona liminal desde donde Barreto comprueba la consabida metáfora del tiempo en una corriente que todo se lo lleva como nos lo dice en su poema-libro-río *Carama*: “*No mueren de pie los árboles. / Una jornada / río abajo / y los troncos recalcan / contra un islote / donde el sol y la luna menguan. / Tantas veces/ vi la garza cruzar / sobre la carama/ y al lirio cautivo / en esas extrañas edificaciones. / Allí me he sentado / con los pies en el agua / a pensar. Carama: Árboles derribados por los ríos. Estos se entrelazan/ y sobresalen en los bajíos del cauce*”. En otras líneas Barreto manifiesta: “*Podrían pasar los años y llevar la cuenta / de las cosas que bajan por el río: / árboles, vocales de un mundo / que sólo imagino / y escribo. / Toninas y caimanes / en eterna cacería. / El sabor de otros ríos / que no conozco / y que una tarde / inclinado descubrí*”.

Pronto las aguas claras de la renovación toman el color de la muerte, y turbias, hablan de

7. Gaston Bachelard, *El agua y los sueños* (México: Fondo de Cultura Económica,1978),78.

árboles ahogados que de manera perpetua alimentan lo que duerme en lo profundo: *“En invierno, los árboles orillados a las barrancas son derribados por el río y arrastrados edifican castillos tristísimos en los bajíos del cauce. Las muertes, como estas caramas, también se entrelazan y se atraviesan formando un nudo difícil de resolver, incluso con la palabra”*. También la oscuridad del elemento se nutre con la muerte de cientos de hombres que han caído en el capricho de los rápidos y remolinos que impiden la navegación. Otras veces, son aquellos personajes que se asoman a la orilla, para bañarse o lavar la ropa, y que súbitamente son raptados por algún tipo de creatura que los sumerge para siempre.

Es así como los vivos conviven con la presencia de aquellos a quienes el río ha robado la vida, como en el poema *Último día de viaje*: *“Entre puntadas / de color / sobre negro, / me contó / que fue amigo / del padre / del hijo desdichado: / -El tercio / era navegante / y naufragó / no muy lejos. / Usted habrá visto / una cruz / oculta / entre los árboles. / El río / cerró su historia”*. También son comunes los episodios en que naufragan los vapores, como la historia contada en el poema *El remolino de Norato*: *“Un barco de paletas / duraba medio día en el centro / donde la palanca no alcanza / y es agua muerta. / Anegábanse las cabinas / y uno viendo la angustia desde las barandas”*.

Cuando no es la historia de un naufragio el río se asocia con la desaparición de desdichados que son cazados por un caimán, por una boa, o por el lazo misterioso de algún espíritu acuático. En el poema *La muerte de un navegante* se recuerda la historia de estos desaparecidos tan común a todos los ríos de los llanos y la selva: *“Se detuvo a brindar en las sombras de unas palmas / y desapareció. / El agua deja las sabanas al descubierto / y su memoria se hace polvo. / Cómo recordarlo, si su cuerpo / con el agua viaja a muchas leguas. / Habrá una lluvia / de pasto retorcido y quemado / las garzas / irán de paso hacia el Meta. / Llegará marzo, y en mayo / las palmas de aquel lugar / serán de nuevo / verdes. Entonces, / entrará a los bares / y tendrán que cargarlo / ebrio, hasta su bongo / para que una vez más / se ahogue”*.

También el río es el lugar que representa otro orden distinto a la ubicación espacial y temporal a la que cualquier ciudadano estaría acostumbrado. En sus interminables vueltas y giros el sentido de la brújula y del aparato de medición científico resulta inútil, hay que saber oler las curvas del agua, el aire de los futuros meandros bajo la canícula más

implacable. Hay que entregarse a la corriente pero con mucha atención, como si se tratara del método surrealista del *azar objetivo*, o de aquel *desatino controlado* usado por los brujos sobre los que escribió Castaneda. Como hijo de llano, Barreto pronto experimenta esa extraña orientación en donde las coordenadas y los mapas invierten su sentido, como en el poema que cuenta su navegación por el río Arauca: “*Navego con las indicaciones que me diera un señor de apellido Castillo. A pesar de los precisas que aparentaban ser, el río siempre las contradecía: donde era a la derecha, fue a la izquierda; donde era Hartaona fue El Tuqueque*”.

Luego del viaje, viene la navegación interior. En reposo, recostado en una playa o en una hamaca, el espectador siente la presencia del río cuyo paso es como la purificación del Leteo. En el poema *La canción del sueño*, Barreto escribe: “*Qué agradable es el sueño junto al agua que pasa, / junto al agua que todo lo ve, pero nada recuerda. / Qué agradable es el sueño en que te olvidas de ti / como de una palabra*”. En otro lugar Barreto habla de los recuerdos que vienen con el río: “*Cuando escucho desde mi cabaña / que una lancha se acerca / alguna escena de amor retorna a mis pupilas: / [...] / La nave pasa, / y lo soñado vuelve a ser el musgo de mi estancia: / otra vez oigo el zumbido de las abejas / en la humedad de unos mangos caídos*”.

Cuando no es la ensoñación o el recuerdo, se trata de la comprobación de lo extenso del agua desde alguno de los cientos de puertos y caseríos que se dibujan en las orillas: “*Paso Apure, Guasimito, El Picacho, La Defensa: / puertos donde era posible / tomarle pulso al río, / colocar la mano en nuestra muñeca, / saber / que si el río Apure era grande, lo era / por ser un trazo hendido en la arcilla / donde enhebra su historia / y calza una madera oscura/ para el arcón de los acontecimientos / sobre una tierra tan llana / como una hoja de papel..*”. También allí el tiempo se desdibuja con la corriente sin saber con claridad si lo que corre es el pasado o el presente: “*Al pasado quiero ir en el vapor Delta, / a los burdeles, a las galleras del traspatio, / donde Dios habita la plenitud de su tristeza*.” Finalmente, el agua que todo lo lima y lo pule, proporciona la dicha del desvanecimiento, eso que para Montale era “*la ventura de las venturas*”, y que Barreto experimenta desde una canoa que se pierde a lo lejos: “*Uno se aleja por un río y los árboles verdean sobre el blancor de las casas hasta cubrirlas*”.

Animales

En la poesía de Barreto los animales son presencias cuyo significado más relevante es el de ser espejos del corazón humano. En ese vínculo llega un punto en donde lo antropomorfo se confunde con una animalización de lo humano, en un intercambio o *negociación*, que recuerda prácticas tribales como “*el totemismo, es decir, el fenómeno animista de transferir a determinados animales epónimos el propio espíritu, considerándolos como otro yo, o de creerse identificados con ellos en una ascendencia común*”.⁽⁸⁾ Mensajeros de la muerte, consejeros, héroes, compañeros, protagonistas de leyendas, mamíferos, aves, reptiles, insectos, hacen parte de una fauna local sin la cual no se puede concebir la poesía ni la canción llanera.

Siguiendo la larga tradición de reverencia y asombro ante lo animal, el poeta venezolano Juan Manuel González, escribe en su poema *Salmo de las bestias en reposo*: “*Vosotras sois el origen de mis manos sobre el mundo, /el brillo de mis ojos frente a la piel de la noche, / y el nacimiento de mi voz entre los árboles ocultos. /En vuestra carne mis sentidos aprendieron a escuchar la lluvia*”.⁽⁹⁾ Confesión que sirve como preámbulo para comprender la intensa relación que existe entre poetas y animales.

En los poemas de Barreto encontramos garzas, paujés, caballos, toros, zorros, perros, toninas, peces, caimanes, manatíes, ciéntaros o tucanes, pájaros piapoco, nutrias, tigres, tordos, torcazas, origüelos, loros, azulejos, zancudos, venados, golondrinas, coitoras, tautacos, gavilanes, jilgueros, iguanas, cocuyos, lechuzas, moscas, tortugas, grillos, abejas, puercos, ovejas, serpientes, gallos, gallinas, mariposas, hormigas. Una lista de actores principales que permanentemente interrogan al poeta, enviando señales de ese lenguaje secreto del que hablamos en el capítulo anterior. Por ejemplo, en el poema *Apariciones*, la torcaza prefigura un diálogo entre el alma del poeta y las almas de los muertos, recordando aquellos cuervos de la mitología nórdica, mensajeros de Odín entre la tierra y el inframundo:

8. Víctor M. Patiño, *Faunética, antología poética zoológica panamericana y europea* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999), 16.

9. *Ibidem*. Pág.64

“Muy poco vaga mi alma. / Sólo una tarde emprendió el camino / y encontró una torcaza de tono azulado / llena de enigmas. / Luego estuvo en las ruinas / de un antiguo horno / de ladrillos y tejas. / [...] / Mas allá había una laguna / entre guamales / y tallos negros de piritú. / Pues mi alma / se sentó a pescar / frente al anzuelo detenida / y aparecieron otras almas / que vagaban muertas / y la rodearon con preguntas: / ¿Dónde están los valles y prados / de fría fluorescencia? / ¿En qué estación los lirios / exhalan un rumor casi místico? / Las apariciones quedaron suspendidas / sobre el élan del agua / y mi alma regreso a mi cuerpo como un rayo de penumbra. / A la tarde / siguiente / retorné al lugar. / Había una mariposa de medio luto / sobre el camino....”. En este sentido, y con respecto a estos mensajeros de la muerte, Barreto escribe lo siguiente en *El llano ciego*: *“Le oí narrar a un pescador cómo su hermano murió ahogado en un río, relacionando aquella fatídica hora con el canto del paují oculto en los bosques de galería. Para él era la voz de la soledad y el silencio”*.

Cuando no se trata de la muerte, los cantos o chirridos operan como mensajes que se relacionan con algún estado espiritual, así en el poema *El grillo*, el insecto es como un hermano franciscano que desde el fondo de un pasillo viniera a decirnos *memento mori*: *“Todo es pesado, el tiempo, el paso: / pesados el comienzo y el reposo, / pesados el polvo y el espíritu, / es pesado el aire / sobre nuestros hombros. / Pero existe algo / aún más opresivo / hablo del final de nuestros días. / Que me reconcilie con este destino / canta el grillo en la cocina: / es más liviana que la vida, / la ceniza, la ceniza*. Como vemos, el grillo repite una advertencia, el destino de todo ser humano: *la ceniza, la ceniza*, un estribillo que resuena en los oídos y produce escalofrío, similar al *nunca más* del cuervo de Poe.

En otro episodio de sus poemas, es el gallo el que con su canto invita a pensar en la verdadera libertad de los espacios más allá de un humo que nubla los días: *“A esa hora / es lento el humo que sale de las casas / y los envuelve tras un velo. / El gallo canta: / La pureza mayor es la intemperie mayor. / Porque presente / que tras el humo / no hay nada”*. Ese mismo gallo es para Barreto un héroe de justas, él, poeta y gallero que ha dicho que lo mejor que le ha pasado en la vida fue recibir un gallo de pelea como regalo. Ese gallo de Esculapio que los herméticos tenían por ave sagrada y cuyo canto al amanecer, anuncia la mejor hora para meditar en los misterios. Es el gallo que se debate en la arena y

que cuando muere: “...salta / y cae / en otra oscuridad. / Allí es noble / y vasallo / de otros reinos”. Héroes sacrificados que “mueren para que otro sea impecable”.

Entre los animales mitológicos o que son populares en las leyendas del llano, están las toninas o bufeos, delfines rosados que ocupan un lugar principal en la cosmogonía de los indígenas amazónicos, por ser creaturas que toman forma humana y que tienen la capacidad de enamorar a los que escuchan su canto. Se cree que ellos van a las fiestas con un sombrero que tapa el orificio de sus cabezas a enamorar a los jóvenes, quienes afectados por el embrujo, terminan sumergiéndose en las aguas y desaparecen en ese reino donde las toninas son hombres y mujeres de piel blanca. Barreto recrea esta historia en un poema sin título que cuenta un curioso episodio ocurrido con estas creaturas. Como si el poeta fuera Ulises, compara el canto de las toninas con el de las sirenas:

“Abandonamos el río / para adentrarnos por un pequeño caño. / Allí comí las frutas rojas de una palma/ y me quedé dormido. / Al despertar, algo emergió del agua/ golpeándola con fuerza. / [...] / Eran toninas protectoras / y celosas. / Una de ellas saltó / y Claret dijo que se le vieron los senos. / Bolo, el que conducía los motores, / oyó voces: alguien canturreaba, glugluteando. / Entre el ramaje nuevo de un vado / las toninas se sentaron. / [...] / Atrapado, decidido: yo me quedo / (les dije a mis amigos), sigan ustedes. / Pero ellos, / decidieron sujetarme. / Mi deseo / descendió del bote al agua / y nadó / hasta el vado. / Yo vi la tonina rosa / de pezones acampanillados/ [...] /...yo era sumiso a sus mandatos. / Por qué me sujetan / si el amor ha vuelto. / Con cuerdas de pelo muy fino / me amarraron / y mi cara / dio contra el piso de la nave”.

Algunos animales son puertas o símbolos que conectan el cosmos con la tierra, así sucede con la tortuga morrocoy, en cuyo caparazón, en un juego entre el color negro del fondo y las figuras amarillas, Barreto encuentra el diseño del universo: “Por un camino / al pie de unos árboles de drago / encontré a un morrocoy. / ¡Qué figura anciana / la de este animal! / Tenía pequeños/ y renegridos ojos. / Como el morrocoy / me es imposible / volar: / sólo el vuelo / del corazón / en el interior / de mi cuerpo. / Me acerqué / al solitario compañero / y descubrí / que su coraza / es un mapa astral: / entre placas / negras, / unos rombos / amarillos / como estrellas / muy antiguas. / El amarillo añejado, / la luz guardada / que brota / de lo negro. / Al regresar / de noche / tuve / que atravesar potreros / de cielo

abierto. / Apagué la linterna / par contemplar / ese otro caparazón / sideral". Usando la misma metáfora Ledo Ivo dice lo siguiente en su poema titulado *La Tortuga*: "*La tortuga gasta un día inmenso / en su puro paseo solitario; /sostiene el carapacho del universo / en el silencio de las prisas lentas*".

Finalmente están los caballos, compañeros de vida entre los baquianos, creaturas cuyos variados caracteres o estados de ánimo son comparados con la condición sanguínea del llanero. A veces, en la leyenda se comportan como humanos, motivo que Barreto utiliza para escribir el poema *Una canción popular del desierto*: "*La yegua de José Elías / no ha visto caballo / en toda su vida. / La esposa no está celosa / porque esa yegua / no es humana. / Pero la yegua lo sigue al bar / y bebe de su mismo vaso / de cerveza. / Pobres, catecúmenos / que delectan / con ciego entusiasmo. /Porque esta yegua sí corre, / y todo el mundo lo sabe. / Nunca miró caballo / la condenada*".

Plantas

Para Barreto las plantas, y sobre todo los grandes árboles, son presencias que fijan el mundo de la vastedad, como si fueran columnas que sostuvieran un enorme templo. Gigantes en medio de la sabana, al borde de los ríos, entidades independientes que aparecen como testigos del paso del tiempo. Dragos, samanes, almendros, mirtos, chigas, palmas, campánulas, helechos, algarrobos, mangos, madroños, piritús, guamachos, taparochusco, cedros, yagrumos, mangles, naranjos, tamarindos, guamos, yorubas. Una diversidad vegetal de nombres nativos en cuya sombra Barreto ha descansado en espera de la llegada de un vapor, de la pesca, o de versos súbitos.

En algunos poemas, los árboles son como el *Axis mundi*, o ejes del mundo, alrededor de los cuales transcurre toda la vida en la sabana. Es el caso de las palmas, árboles que sostienen el universo en las mitologías amazónicas. Plantas que dotan de alimento a cientos de animales, y que cuando se agrupan en colonias llamadas cananguchales, configuran ecosistemas fundamentales en la selva, zonas de vida donde además se forman humedales que atraen fauna acuática y terrestre. A sabiendas de esto podemos comprender porque Barreto compara la Palmasola con el Señor, en este caso, una deidad en la cual recae la

esperanza de que regresen las lluvias, como lo vemos en el poema *Oración por el retorno del invierno*: “El agua corre, se reduce / al vapor viajero de las nubes / al destierro / de las sabanas abiertas / pero el Señor como la Palmasola / está en medio de las sabanas”.

Los árboles son presencias que no necesitan de lo humano, al contrario, son entidades sagradas que encierran el misterio del paraíso perdido. Bajo su sombra Barreto imagina la reconstrucción de la creencia: “Habrá una casa / para mí / en estos bosques / donde viva / con fe / sin explicación alguna / como estas palmas / o un árbol de yorubas”. Árboles aislados que poco saben del hombre: “Bajo la lluvia / entre hierbas y adormideras / los naranjos perduran / sin calor humano”. Seres que perduran en el tiempo y que parece que tuvieran alma como sucede en el poema *El árbol de mango*: “El árbol de mango / es inmortal / y no necesita de lo humano. / Forma umbríos claros / en lo denso del monte / y ahí perdura. / La palma / podrá sostener el mundo, /pero el mango / ha aceptado / la oscura llamada del bien. / Porque no quería tener / algo en nada / se ha ido: /más allá de las dunas azules, /entre madroños y piritús / de negra espina; / allí / donde dos ríos se unen / como semblantes de soledad”. Remembranza de un paganismo pastoril que mucho tiene en común con la cosmogonía indígena que cree que los árboles son seres con alma y con voz, en cuya base usualmente duermen guardianes prestos a cobrar venganza. Algo de esto encontramos en *La Vorágine*, episodios donde los árboles usan el lenguaje humano para manifestar su dolor ante los vejámenes causados por la fiebre del caucho, como la página donde Antonio Cova describe uno de sus sueños: “Llevaba yo en la mano una hachuela corta, y colgado al cinto, un recipiente de metal. Me detuve ante una *Araucaria* de morados corimbos, parecido al árbol del caucho y empecé a picarle la corteza para que escurriera la goma. ¿Por qué me desangras?, suspiró una voz falleciente. Yo soy tu Alicia y me he convertido en una parásita”.⁽¹⁰⁾

Por último, otra de las metáforas persistentes en las páginas de Barreto, es la de los árboles como faros o columnas que ven pasar el tiempo. Allí lo humano, como los soldados de Ungaretti, es tan efímero como una hoja que cae: “Vuelvo / al Médano de Cabuyare. / Hay

10. José Eustasio Rivera, *La Vorágine* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985), 27.

árboles con barbas / a la orilla / del río. / Ya nadie / reconoce / al viajero". En otro lugar lo único que perdura de un poema dedicado a un árbol, es el árbol mismo, lo demás son palabras olvidadas: *"De aquella ciudad / que amanecía entre barcos de paletas, /de tus lecturas de Lugones, / de Herrera y Reissing, /bajo el ala corta del sombrero, / sólo resta / la palabra "almendro" / a la mitad / de la segunda estrofa"*.

Personajes nómadas y anónimos

Si algo caracteriza a los llanos venezolanos y colombianos es la trashumancia. Las caravanas migrantes de tribus nómadas, de baquianos que trasladan las tropas de ganado a través de cientos de hectáreas, comerciantes de artículos que bajan de las sierras a vender baratijas, navegantes, prófugos, cuatreros, arrieros, catires, vendedores de promesas, saqueadores, buscadores de oro, de madera, pescadores, cazadores, hombres que jugaron su corazón al azar y se los ganó la violencia. Toda una población migrante que por temporadas, según las crecientes, se asienta en los caseríos para renovar los pertrechos o para colonizar algún terreno baldío en esos espacios de nadie donde confluyen diversas nacionalidades.

Un sinfín de exploradores innatos de piel curtida, de cotiza, sombrero y chinchorro a quienes Barreto conoce bien, puesto que ha sido uno de ellos. Su matiz de cronista cobra relevancia cuando se trata de describir lo esencial de estas personas: *"La vida de un hombre transcurre construyendo, afinando una o muchas historias. Relatos donde el narrador resume las claves de su existencia, su relación con la naturaleza, los hombres y las cosas. [...] Estos relatos desarrollan con fuerza realidades profundas. Refieren de manera sesgada el mundo íntimo del que cuenta, sus intereses y preocupaciones: ésas son las historias esenciales. Las busco, las descubro y las elaboro en forma de poemas"*.⁽¹¹⁾

Entre los personajes que encarnan el nomadismo están los maleteros, vendedores de baratijas a quienes llaman guates o serranos. Sobre ellos Barreto escribe el poema *El guate*:

11. Barreto, *El campo/ El ascensor, Poesía reunida (1983-2013)*, 282.

“Cuando fui joven, / al cruzar una tarde la sabana/ encontré a un maletero colombiano, / un guate/ vendedor de peinillas y baratijas. /Ellos vagan / toda un vida / por unos pocos momentos de trueque. / Hay quien los mata / para robar sus telas / y sólo quedan sus maletas / abiertas y vacías.”

Quizás el poema más significativo en cuanto migración y nomadismo, es aquel que se titula *1920*, y que trata de una larga caravana personas que parecen exiliadas, huyendo de una violencia que finalmente termina por cercarlos, evocando la errancia de los pueblos perseguidos del Jordán: *“...los encaminados perdían su ruta, / se oían largas melopeas, / canciones que hablaban / de cómo las aguas del Jordán / curaron de lepra a Palestina. / Muchos quisieron escapar / siguiendo el cauce acaracolado de los ríos / y naufragaron contra negros picachos de arrecife: /El Españolero, El Infierno. /Otros divagaban en los fosco / entre palmeras espectrales /comiendo carne húmeda / calentándose con un fuego encendido/ con las boñigas de las bestias / y odoríferas ramas./[...]/ Aquel año / lo perdimos todo”*.

Luego están aquellos campesinos que eternamente elevan sus quejas contra los políticos de turno, muy populares en el folclor llanero, y que Barreto evoca en su poema *Ruego de un campesino*. De igual manera encontramos a los baquianos cuya única compañía en su caballo junto al cual se resguardan cuando la lluvia trae relámpagos: *“Cuando hay tormenta / el llanero se baja / del caballo, / se cubre con la cobija. / El caballo / se acerca, / baja la cabeza. / Ahí están / hasta que escampe”*. Están también los personajes sencillos cuya pequeña historia se pierde en la inmensidad del llano, como sucede con Antonio, a quien Barreto dedica una *pequeña elegía*: *“Un caballo cruza / a medio casco / y habla del corazón de Antonio: / linterna de los perdidos, / bosque de los seguros, / ¿adónde has ido?/ Cuando pasa el viento te llevo dentro”*.

Aparecen también aquellos personajes pendencieros cuya culpa pronto se diluye en medio de una sabana que no pide cuentas, porque su ley, desde el principio ha consistido en repartir muerte y vida por igual. Baquianos que son hermanos en semejanza y geografía con aquellos gauchos de quienes Borges diría que: *“morían y mataban con inocencia”*. En los poemas *Eusebio Aular* y *Hazaña*, Barreto nos cuenta la historia de este personaje tan común a la llanura y la pampa: *“Eusebio Aular lanzó con fuerza los dados, / el guate se*

paró a buscarlos. / Al regresar, Eusebio / le disparó tres veces”. Después, el propio Eusebio Aular dice: “A lomo de mula viajé luego al río Arauca/- el que lanza piedras negras a la orilla-/ siempre con el demonio de la soledad / galopándome delante. / Junto a él, bebí ron blanco / y maté sin mácula de mis manos, / sin temor de corazón, /porque la culpa se me ha disuelto / como una grano de sal sobre la lengua”.

Casi sin error, podríamos usar la descripción que Borges hace de los gauchos, para hablar de los llaneros de la sabana venezolana: *“Aprendieron los caminos de las estrellas, los hábitos del aire y del pájaro, las profecías de las nubes del Sur y de la luna con un cerco. Fueron pastores de la hacienda brava, firmes en el caballo del desierto que habían domado esa mañana, enlazadores, marcadores, troperos, capataces, hombres de la partida policial, alguna vez matreros; alguno, el escuchado, fue el payador. Cantaba sin premura, porque el alba tarda en clarear, y no alzaba la voz”.*

El color negro

Para Igor Barreto, el color negro opera como un fondo negativo, en el sentido de ser el color que encierra a todos los demás, es un plano oscuro del cual pueden ser reveladas otras capas y texturas. En este sentido su mención no se relaciona con el significado tradicional que se le da, la mayoría de las veces asociado al luto o la fatalidad. Al contrario se comporta como el fondo desde el cual brotan otros colores. Tal vez la mención más relevante sea la del poema *Celebración del color negro*: *“Brilla la luz, festejando la pureza del color negro: / el azabache negro, / el origüelo negro, / el que celebra el hocico del puerco en mitad del bosque. / Lo canta el grillo/ inmóvil y orgulloso / bajo su dura piedra. / El espacio negro donde mi corazón palpita; /esponjado fieltro / en el que soy plena duración, /lento movimiento de aires y emociones. /El jervedor / ama lo intenso de sus plumas negras: / la pura forma / sin sombra de luz. / La que anida en intrincado nido la coitora. / El negro profundo / de donde penden las galaxias, / como adornos / en el pelo / de una mujer oculta”.*

El color negro es una ventana que se abre a otros significados, a veces aparece en una forma cualquiera o como en el poema dedicado a la tortuga, el color negro de su caparazón

es una imagen del espacio celeste: *“entre placas /negras, /unos rombos / amarillos / como estrellas / muy antiguas. /El amarillos añejado, /la luz guardada / que brota / de lo negro. / [...] / “Pero dónde están los ojos / que me enseñaron / la verdadera luz / aquella que nace /De la pureza/ del color negro”*.

También el color negro es mencionado por Barreto en contraposición a *“la retórica de la luz”*. A ese iluminismo positivista que se repite desde Andrés Bello: *“La luz que ilumina la empresa de la construcción nacional. / La luz que emana de la naturaleza divinizada. / La luz que enceguece y esencializa nuestra visión del mundo. / La luz que deconstruye y existencializa el poema.”* Frente a este estado de la tradición lumínica, con desencanto e ironía, Barreto revela lo negro: *“Entonces, una tierra / en esencia oscura. / Pobres y engañados Trópicos / que creen que la luz les pertenece”*.

La ley indómita y la muerte

La muerte es quizás el tema más recurrente en los libros aquí tratados. Como si decir llano, sabana, selva, río, fueran sinónimos. Una y otra vez la fauna, las plantas y los seres humanos entran en esa rueda cíclica de la desaparición. Como sucede en otras culturas, en el imaginario del llano la muerte ha dejado de ser una tragedia. Sin el peso existencial propio de occidente, la muerte viene, toma lo que busca y se retira, como lo puede hacer un tigre hambriento, que pronto morirá de un disparo. No hay rareza en eso, mucho menos si la presencia del río y la extensión, como una rueda imparable, son una metáfora viva del devenir. Todos los días algo se va y algo llega.

Paradójicamente parte del encanto de esas regiones tiene que ver con esa manera de afrontar el destino. En un pasaje de *La Vorágine*, Alicia y Don Rafo, llanero del Casanare, entablan una conversación que trata sobre los contrastes extremos que al mismo tiempo son causa de maravilla:

“Es encantador Casanare –repetía Alicia-. No sé por qué milagro, al pisar la llanura, aminoró la zozobra que me inspiraba. -Es que- dijo don Rafo- esta tierra lo alienta a uno para gozarla y para sufrirla. Aquí hasta el moribundo ansía besar el suelo en que va a

podrirse. Es el desierto, pero nadie se siente solo: son nuestros hermanos el sol, el viento y la tempestad. Ni se les teme, ni se les maldice".⁽¹²⁾ También Rómulo Gallegos, en Doña Bárbara escribirá algo similar: *"La llanura es bella y terrible a la vez; en ella caben, holgadamente, hermosa vida y muerte atroz. Ésta acecha por todas partes, pero allí nadie la teme. El llano asusta, pero el miedo del Llano no enfría el corazón; es caliente como el gran viento de su soleada inmensidad, como la fiebre de sus esteros"*.⁽¹³⁾

En este sentido, la muerte que pasa como un haz de luz y el dolor pronto se ve cubierto por la presencia de los elementos. Al respecto, Barreto menciona la muerte de un caballo que se ahoga al intentar cruzar un río: *"En silencio desapareció/ con naturalidad / y hasta con gracia: / Nunca pensé / que la muerte / fuera tan breve"*. También, en el poema *Una mínima piedra*, la muerte aparece tan elemental como una roca o como el desgaste de las cosas cotidianas: *"MORIR / no fue palabra definitiva / para mis abuelos. / Ellos hicieron de la muerte / una mínima piedra/ [...] / ¡Qué paciencia! / al saborear / eso que todos / aguardamos. / Saber que la vida / es más importante, / porque polvo seremos/ pero del mundo cotidiano"*.

En otro lugar, la muerte de un ser humano tiene la misma magnitud que la de un animal salvaje, al estar ambos, inmersos en el mismo ciclo. Cazador y presa no deben mirar con trascendencia su papel en este reino de la naturaleza: *"El caimán / se lo tragó. / Sus más queridos / lo olvidaron. / Sólo hoy / lo recuerdan / cuando el saurio / ha muerto. / En su apéndice / había una hebilla con iniciales /y una pistolita / siete y medio. / En realidad / el caimán no mató a nadie / hay otro ser mayor / que nos devora. / Tanto la víctima / como el reptil /fueron uno / todo este tiempo. / Los familiares / deberían llorar / también / esta muerte"*.

En ocasiones, es común *morir de centella*, a causa de esos relámpagos que las tormentas de la Orinoquía desatan con furia. También se elevan vientos que forman oleajes inesperados en los ríos y lagunas, provocando el hundimiento de curiaras, bongos y barcos de mediano

12. Rivera, *La Vorágine*, 13.

13. Rómulo Gallegos, citado por Mercedes Suárez en *La América Real y La América Mágica a través de su literatura* (Bogotá: Caro y Cuervo, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000), 177.

calado. Otras veces, las embarcaciones caen en los remolinos conocidos como rápidos o pongos, como sucede en la historia del poema *Vicente Fernández*: “*Vicente Fernández / venía / por el río Tuqueque / con peones, / canaleta / y espadilla / en una embarcación / más húmeda / que la muerte. / Al llegar al Salto / la corriente / los empujó volteándolos. / Sobre el dorso del bongo / había algas y líquenes / de innumerables travesías / brazos / y piernas / en desorden*”. En el poema *La muerte de un navegante*, Barreto nos cuenta sobre aquel personaje que “*se detuvo a brindar con las sombras de unas palmas / y desapareció. / El agua deja las sabanas al descubierto / y su memoria se hace polvo. / Cómo recordarlo, si su cuerpo / con el agua viaja, a muchas leguas de distancia*”.

También la muerte se convierte en una saga de venganzas, en episodios que se confunden con la ficción de las canciones y que no pasan de ser un tema para una copla: “*Es una buena imagen de la muerte. / Las detonaciones que anunciaron el fin de Lleras Codazzi, / debieron oírse por el cauce del río a gran distancia, / así como se escucha / la corneta de un vapor / atrapado en algún remolino / a kilómetros de San Fernando*” / [...] / *Rafael del Castillo envolvió el revólver en papel de seda. / Regresaron los patos a comer la semilla de bora pequeña, / floreció el guamacho y el taparo chusco de flor muy pequeña y olorosa / y una iguana / estuvo bebiendo el agua del río, / hasta que Filisberto Orasmas, inspector de alambiques, / mató al abogado Rafael del Castillo*”. Lo curioso, y de ahí el tinte de naturalidad, son los patos y las floraciones en medio de cada asesinato.

Son estas formas de la violencia las que llevaron a que Rómulo Gallegos escribiera en *Cantaclaro*: “*¡Y son muchos estos caminos muertos por donde va muriéndose el llano..!*”, porque como lo expresa Orlando Araujo, “*en el llano la vida y la muerte son vecinas y como predomina la violencia impune, un crimen provoca una venganza y ésta un nuevo crimen en sucesión interminable. También la llanura pasa de la sequía a la inundación y de la inundación a la sequía. De modo que el círculo humano crimen-venganza-crimen es semejante al círculo geográfico sequía –inundación-sequía*”.⁽¹⁴⁾

14. Orlando Araujo, *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*(Caracas: Biblioteca Popular Venezolana,1962)

4. *Un sonido que tenía el ancho de todas las cosas*

En el libro *El llano ciego*, en una de esas páginas que parecen partes de un diario en que se mezclan poesía y confesión, Barreto deja constancia de un aspecto fundamental en su obra: la música. Pero antes que la música, es sobre todo el oído, el órgano que capta los ruidos del mundo, de los cuerpos, de la tierra. Un oído interior atento a los ritmos corporales y a la vibración de las superficies observadas. Como parte de su *arte poética*, Barreto lee el pulso vital de los acontecimientos activando la atención auditiva antes que cualquier otro sentido:

“Desde los comienzos sentí el deseo de imprimir mayor sustantividad al verso. El primer recurso al que apelé fue a la imagen. Organizar el poema mediante un “montaje constructivo” a la manera pudovkiana, donde el ordenamiento de una serie de tomas componían estrofas, y así, secuencia tras secuencia, hasta el final del texto. Era sólo ingeniería visual. Aquel modo que privilegiaba el sentido de la vista contenía en su diseño figurativo el germen de su propia destrucción: el poema y la palabra perdían resonancia y ganaban en exceso racionalidad. Fue entonces cuando vino a mi mente la imagen de un pescador de orilla oculto en un recodo del río, entre el bosque de galería, mirando sin perder detalle la superficie reflejante del agua. Mirar, y al hacerlo, poner toda la intensidad del que está escuchando con sobrada atención. He ahí la respuesta (me dije): mirar como el que escucha. Relacionar la vista con aquel sentido, el del oído, que para San Juan de la Cruz era el más espiritual de todos. Así, el mundo representado en el poema adquiriría mayor profundidad y su imagen resonaba con emoción humana”.

Por tal vía, la imagen que el ojo capta de manera fragmentada, se completa con los espacios que ocupa el sonido, por esas capas de materia sutil que viajan por el aire y hablan de las cosas y los seres en su estado musical. Ondas físicas, como ondas de radio, que se proyectan al espacio desde el más mínimo impulso eléctrico proferido por una porción del sistema nervioso de cualquier ser vivo. Impulsos eléctricos del corazón, sonidos del sistema circulatorio, de la respiración, de la digestión. Ondas de calor que se reflejan de una piedra calentada todo el día por el sol, y por la rama que se parte y cae al agua provocando un

circuito de ondas que altera al banco de peces en reposo. Un tejido de vibraciones que provienen de las partes más altas de los árboles y las montañas inaccesibles a la mirada. Ruidos de caverna, del rozamiento de la tierra, de glaciares que se resquebrajan a kilómetros de distancia. Rugidos de animales, cigarras sin nombre, plantas que rompen la cáscara de la semilla en la noche más oculta. De ahí que el poema, como dice Barreto, se torne profundo, porque el poeta gracias a las imágenes sonoras, acumula todo un material espiritual que en el momento de ser representado lleva esta huella, una marca que para Kandinsky se trataba de “*lo espiritual en el arte*”, esa vibración que se imprime en el lienzo o en la página.

Lo humano de esta representación consiste en el uso máximo de la facultad de escucha hasta el punto de oír lo que se mueve dentro del propio ser, pensamientos, intuiciones, premoniciones, recuerdos, estados del alma, a los cuales se accede por medio de la percepción más sutil. La *emoción humana* consistiría en la intensidad con que se percibe la música interior y al mismo tiempo la de las cosas externas, huella emocional por saber que hay otras formas de entender el mundo paralelas a la palabra.

Para un místico como San Juan de la Cruz se trata de la resonancia de la divinidad dentro de la condición humana. Así, todo *cántico espiritual*, provendría de “*los ríos sonoros / el silbo de los aires amorosos. / La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora / la música callada, / la soledad sonora...*”. Música de silencio que además es el vehículo para percibir la voz de los otros en cuanto son creación divina. Para Wagner, la música “*permite que nuestra mirada se dirija solamente hacia nuestro interior y al de todas las cosas*”. En la poesía de Fray Luis de León, la música es la manera más directa para llegar a la esencia divina, como aquella que el organista Salinas interpretaba en la catedral de Salamanca: “*la música estremada / por vuestra sabia mano gobernada. / A cuyo son divino, /el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino /y la memoria perdida/ de su origen primera esclarecida*”.

Aunque Barreto prefiera la imagen de un pescador en estado de alerta que la de un monje de claustro, transita un terreno filosófico que hunde sus raíces en preceptos pitagóricos que son el origen de la concepción musical del alma entre los poetas místicos del Siglo de Oro español. Por esta razón, cuando escribe en *Soul of Apure* que “*El alma es un hecho*

musical y tiene afinación propia. Afinar el alma, volver una y otra vez a revisar su armonía”, estamos ante líneas que podrían ser variaciones modernas de los versos áureos de Pitágoras, para quien todas las cosas en el universo tenían una naturaleza musical que se proyectaba por medio de vibración. Hablar de una afinación del alma, y de la necesidad de revisar su armonía, como si se tratase de un instrumento musical, tiene que ver con el sentido de armonía pitagórico, escuela filosófica cuyos practicantes “consideraban a las consonancias – en particular de cuarta, de quinta y de octava- como modelos de armonía, concebida como acuerdo, equilibrio de elementos diversos, que ellos identificaban con el alma del hombre y con el principio ordenador del cosmos”.⁽¹⁾

Para Georg Steiner esta antigua idea aún pervive entre músicos y poetas, como una de esas metáforas insertas en el lenguaje mismo, como parte de un imaginario colectivo que se hereda de manera inconsciente. “La idea de que la estructura del universo está ordenada por la armonía, de que hay una música cuyos modos son los elementos, la concordia de las orbitas planetarias, la melodía del agua y de la sangre, es tan antigua como Pitágoras y nunca ha perdido su vida metafórica”.⁽²⁾ Además, fue un concepto muy recurrente en la reciente tradición romántica europea. Por ejemplo, “los himnos de la noche de Novalis giran en torno a una metáfora de musicalidad cósmica; imaginan el espíritu del hombre como una lira tocada por armonías elementales, y tratan de exaltar el lenguaje a ese estado de oscuridad rapsódica, de disolución nocturna”.⁽³⁾ Antes de Novalis, “Beethoven dejó bien claro que la “resonancia, la onda, son ciertamente las imágenes de la vida” y que por tanto la vida se asemeja por naturaleza “a la vibración de las notas y el hombre a un instrumento de cuerda”.⁽⁴⁾

Por tanto, todo intento de armonizar las voces, aunque sean disonantes, o de concertarlas por medio de una composición particular llamada *concerto*, toda forma musical que mezcle en una maquinaria calculada melodía, armonía y ritmo, parte de la vieja noción de la consonancia que inicia con la vibración del alma creadora en donde resuenan las ondas del

-
1. Giovanni Comotti, *Historia de la música* (Tomo I) (Madrid: Turner Libros, 1999), 25.
 2. George Steiner, *Lenguaje y silencio* (Barcelona: GEDISA, 1982), 70.
 3. *Ibidem*. Pág. 72
 4. Massimo Dona, *Filosofía de la música* (Barcelona: Global Rhythm Press, 2008) ,22.

mundo circundante. Sólo a partir de este acuerdo armónico es posible escuchar la música de los otros, una música similar que sonaría por medio de intervalos consonantes, como los intervalos musicales de cuarta o quinta llamados *perfectos*.

También en Barreto encontramos el anhelo por alcanzar este sentido de consonancia, cuando escribe “*cuanta ilusión al creer que hay una música similar a la nuestra*”, o cuando afirma, “*atentos escuchamos la música del otro*”. De ahí que el silencio sea un elemento fundamental en su poesía, aquella *música callada* que es la preparación para la plena audición. Fue en esos momentos de mirar con atención la sabana y el río cuando para Barreto “*todo era afinar la voluntad y el oído/ Y sólo eso fue en aquel tiempo, / Mi mayor ventura*”. Oído que no sólo le descubría el presente sino las voces que mucho tiempo atrás sonaron por los espacios de la llanura. Para él “*sólo el oído trae noticias de tiempos que desconozco, / el oído es mi salvación*”. Es porque *en sus oídos están sus ojos*, que Barreto puede percibir “*un sonido que tenía el ancho de todas las cosas*”, aquella voz penetrante que al mismo tiempo es eco de una memoria colectiva de la llanura, de una música interior que va al encuentro de las otras voces como en el verso de Vicente Gerbasi: “*Como el polen que vuela en el viento nocturno/ el corazón difunde sus profundos acordes*”, o como aquel del poema *Bosque de música*: “*¿Cómo olvidar que soy oculta melodía/ y tu adusta penumbra voz de los misterios?*”.⁽⁵⁾

De manera complementaria, y como eje de la concepción musical del alma, encontramos el ritmo, aquella pulsación implícita a todo acto de escucha y que comienza con la diástole y la sístole. El ritmo es el vértice alrededor del cual las voces giran, o los vértices, en el caso de la poliritmia, gracias a los cuales las melodías se mueven dentro de una forma. Es por eso que *afinar la voluntad y el oído* es también encontrar el ritmo propio, el ritmo verdadero que los griegos llamaron *euritmia*, y que para Miguel de Unamuno era necesario hallar por medio de un reconocimiento de los ritmos ajenos o ritmos alienantes a cambio de aquellos ritmos verdaderos gracias a los cuales se pueden hallar ideas auténticas. Según Unamuno, para lograr este estado era necesario atravesar por una *metaritmisis* o “*cambio de ritmo*”, una transformación íntima que tocaba la faz más honda de la estructura del

5. Vicente Gerbasi, *Obra Poética* (Caracas: Ayacucho, 1986), 34.

espíritu. Contemporáneo de Unamuno, Rubén Darío, siguiendo las ideas pitagóricas, también se refiere a la música y el ritmo en el soneto *Ama tu ritmo*: “*Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajos su ley, así como tus versos; / eres un universo de universos / y tu alma una fuente de canciones. / La celeste unidad que presupones / hará brotar en ti mundos diversos; / y al resonar tus números dispersos / pitagoriza en tus constelaciones. / Escucha la retórica divina / del pájaro del aire y la nocturna / irradiación geométrica adivina...*”. Versos sobre los cuales Guillermo Sucre dice lo siguiente: “*Hay una idea central en el poema: existe un ritmo a cuya ley el poeta ha de someter tanto su obra como su vida misma; ese ritmo es anterior a todo y se identifica con el ritmo del universo, que a su vez, encarna en cada ser humano. [...]. La naturaleza de ese ritmo incluye dos términos en apariencia opuestos que están en continua relación: la multiplicidad y la unidad. La relación es dialéctica, no simplemente causal: por una parte, porque el poeta es “un universo de universos”, vale decir, múltiple, es por lo que busca un ritmo; por otra parte, esa misma búsqueda, esa nostalgia por el ritmo, hará brotar en él “mundos diversos”. El ritmo es pues, unidad múltiple a la vez que multiplicidad en la unidad; ritmo es concentración y expansión a un mismo tiempo. Así, el ritmo que propone Darío no es reducción conceptual, sino tensión vital*”.⁽⁶⁾

Dentro de esa tensión vital de los ritmos y los sonidos no todo es consonancia y armonía, porque también hacen presencia aquellos ruidos vagos y difusos de los seres de la naturaleza, cantos asincopados, estridencias, zumbidos, graznidos, trinos y ululaciones que provienen del mundo primitivo y que son las voces predominantes en la sabana y los bosques de galería por los cuales Barreto ha transitado gran parte de su vida. Sonidos que harían parte de los elementos musicales que Paul Verlaine recomienda en su *arte poética*: “*Antes que cualquier cosa la música, / y para eso busca lo impar, / más vago y soluble en el aire, / sin nada en él que pese o pose. / [...]/ Nada más querido que la canción gris / en que se unen lo preciso y lo incierto*”. Ruidos sugerentes, metálicos, susurrantes, difusos, difíciles de plasmar en una partitura pero que encierran el pulso vital de la naturaleza. Barreto encuentra en ellos un lenguaje, otro tipo de escritura. Timbres y sonoridades

6. Sucre. *La máscara, la transparencia*, 31.

elocuentes como el agua que cae con la tormenta y se compara con las tesoras del arpa: *“En una lluvia como en las cuerdas de un arpa criolla existen tres tonos: la lluvia aguda, el rayo tenor y el trueno grave”*. O quizás el ruido de insectos que durante la vigilia parecen embarcaciones oníricas: *“El zumbido / de los zancudos / alrededor / del mosquitero / es una lancha / que me sigue / a lo profundo / del sueño”*.

Como si fuesen campanas constantes del amanecer, los gallos son ángeles que anuncian la hora de la luz: *“En esta hora tercia la noche contiene los cantos de los gallos, almas emplumadas de negror: el gallo lobo, el que se agacha para cantar y lo hace con sentido de lejanía; el gallo que canta con la determinación del Ángel Gabriel espantando las sombras y el que entona como un clarín para ahuyentar el sueño”*. En otro pasaje, Barreto vuelve a dar al gallo una connotación sagrada: *“escuché de nuevo cantar mi gallo. / Es un ave que canta como el Ángel Gabriel / espantando las sombras, / con cuatro inflexiones musicales bien marcadas”*. Cuatro notas que pueden pasar por simples adornos de un paisaje rural, pero que son frases o mensajes para aquel que entabla un diálogo con la naturaleza.

Desde la antigüedad las aves enseñaron al ser humano un sin número de secretos, por medio de un lenguaje de difícil acceso como ocurre en el memorable libro del poeta persa del siglo XII Attar de Nishapur, *“El coloquio de los pájaros”*. Este lenguaje, que es música y melodía primitiva, es objeto de interés para Barreto quien de nuevo escribe sobre el canto de los gallos en su poema titulado *Ensayo: “René Guenón / dice que el lenguaje rimado / de los pájaros / es la lengua angélica. / Por mi parte, sé que los gallos / cantan una frase musical / bien compuesta / cuyos cuatros acentos / son un llamado / y un mensaje / para alguien que está ausente”*.

En otro matiz del espectro sonoro, la poesía de Barreto trata el paisaje musical de la cultura llanera. Interesado desde su militancia en *Tráfico* por una poesía coloquial y de imágenes cotidianas, explora a fondo temas del folklore consignados comúnmente en la canción popular. De esta manera, hace uso de la copla con la que se narran historias y leyendas de la sabana, típicas del Joropo, baile nacional de Venezuela y expresión cultural común a los estados llaneros de Apure, Barinas, Guárico, Portuguesa, Cojedes, Zoátegui, Monagas y Bolívar. Aunque la palabra Joropo se asocie con el baile típico en Venezuela y Colombia,

es principalmente el nombre de la fiesta, reunión o parrando, “*donde se congrega la comunidad para oír los cantadores de corrios y a los copleros, y donde se baila al son de los golpes interpretados en el bandolín, el arpa o la bandola, con acompañamiento de cuatro y maracas y en algunas partes furruco.[...]Puede decirse que el canto es lo más importante en un joropo, porque el baile, a pesar de ser considerado el motivo de reunión, pasa a un segundo plano, cuando intervienen los cantores*”.⁽⁷⁾

Bajo estas condiciones culturales y geográficas, podemos imaginar al músico que Barreto describe en el poema *Carama*: “*En un garito llamado Las Dos Polainas / entró un músico con su llave para afinar clavijas / y quitó la colcha que cubría el arpa. / Morado y gelatinoso estaban el aire y el piso / cuando cantaba un joropo / con benevolencia y mansedumbre: / Aguazales del Apure / cuarentiséis travesías / sabiéndolas navegar / se cruzan en siete días*”. Aunque se trate de un músico popular, es el arpista o el intérprete del cuatro, aquel personaje que mantiene el pulso de las fiestas, el latido constante en medio de largos días de celebración, desenfreno y rudeza. El músico es el que guarda el ritmo de la llanura y por ende la compostura, como aquel poeta del que habla Barreto: “*Conocí a José Natalio Estrada Torres con su libro de carátula esmeraldina. En aquellos momentos vi subir una hormiga por el puño de su camisa blanca y caminar por la manga hasta perderse en el espaldar de la silla, y el poeta permanecer inmóvil sin desviarse del hilo de sus pensamientos: como un músico que no abandona el decoro y la sonoridad de su vida*”.

Además de ser danza y música, el joropo también es canción, como la pequeña copla cantada por el arpista del poema: *Aguazales del Apure / cuarentiséis travesías / sabiéndolas navegar / se cruzan en siete días*”. Copla característica de la poesía folclórica venezolana cuya fuente esencial es el cancionero popular hispánico.⁽⁸⁾ Como veremos, las coplas escritas por Barreto y que son copiadas o cantadas por sus personajes, son aquellas compuestas por octosílabas, el tipo de copla o cuarteta más abundante del cancionero popular, ya que “*el verso octosílabo es, por excelencia, el verso natural de la lengua española, (y) en la tradición folclórica hispana constituye el medio de expresión poética*

7. Miguel Ángel Martín, *Del folclor llanero* (Bogotá: Ecoe, 1991) ,65.

8. M. Cardona; L.F. Ramón y Rivera; Isabel Aretz; G.L.Carrera, *Panorama del folklore venezolano* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1959), 106.

más persistente y a preciado a través de los siglos. [...] Así, en Venezuela conserva la copla de versos de ocho sílabas su carácter predominante y fecundo”.⁽⁹⁾

Con esta estructura encontramos varias coplas que hacen parte de una serie de poemas denominados *Capillas imperfectas*, del libro *Soul of Apure*. Se trata de un conjunto de elegías o epitafios, sobre personajes a quienes la muerte jugó una mala pasada en uno de tantos percances y peligros que acechan el llano. Veamos algunos ejemplos:

“A Custodio Martínez lo trasladamos en un chinchorro, dormía bajo el sol y llevaba un hilo de sangre surcando el lóbulo de la oreja. Antes de morir se levantó como si nada hubiese ocurrido, tomó un papel y escribió este poema:

*Una barca con sus bogas,
Con ornamentos dorados.
Y una serpiente bebiendo
Lo que resta del verano.”*

“Molesto, le propinó una sonora nalgada y la yegua lo pateó en el estómago lanzándolo por el barranco a las aguas turbulentas. No se supo más y en los bolsones de su montura hallaron este poema:

*Las reses cruzan el río.
¡Tanto calor en la noche!
Y aquel fulgor encendido
En unas casa distantes”*

“A Reinaldo Durán lo mordió una serpiente y murió tras dos días de fiebre, ya a Saúl, quién sabe qué fiera daría son su mala suerte. Sólo la mujer fregando unos cacharros halló un

9. Ibidem. Pág. 111

diamante. Reinaldo Durán, en su delirio, atinó a decir este poema que Ramona asegura jamás olvidará:

*El presente desconcierta
Porque Dios solo es futuro:
Qué falta habré cometido
Contra las claras esencias.”*

Otras coplas que hacen parte de *Capillas imperfectas* son las siguientes:

*“Levantán su drapería
Dos veleros en el puerto.
Yo fui tasador de plumas
De garzas que no eran mías”*

*“Cunaguaro, pueblo pobre:
Cinco casas, dos gallinas,
El macadán de tu calle
Y una herida de familia”*
*“Bajo una estepa de nubes
Siempre doblan las campanas
Ofician mis horas fúnebres
Y alguien barre la plaza”*

*“El verano borró el río
La luz se fue con el viento
Tantas vueltas dio el destino
Que calló mis sentimientos”.*

Aunque en menor número, Barreto usa otras formas de versificación popular como en el poema titulado *Ruego de un campesino*, donde, a manera de una cantilena, recurre a una sucesión de versos hexasílabos típicos de la copla llanera: “*Me mata el gobernador, / el presidente me mata. / Después de Vicenzio / vino Dominguez / después de Dominguez / Febres Cordero. / Me mata el gobernador, / el presidente me mata. / Cuando caiga mi cabeza, / harán con ella totumas: / beberá Vicenzio / beberá Cordero / beberán ligero / y los Gabaldones / con negras canciones / y Francisco Parra / llegará con garra / y vendrán Ramírez / y vendrán Dominguez / para que los brinden / asarán terneras / hasta que me muera*”.

En el poema titulado *Corrió a la muerte de Antonio Mayol*, vemos otra de las formas más comunes del folclore llanero, *el corrido*, otra modalidad del romance tradicional hispano, cuyo carácter *épico-lírico-narrativa* ⁽¹⁰⁾ recuerda los romances españoles de los siglos XV y XVI, revitalizados en tiempos modernos por los estudios de Dámaso Alonso y la poesía de Lorca, en particular la del *Romancero gitano*. En la tradición popular llanera, el corrido es una composición larga compuesta por cuartetos octosilábicos seguidas, cuyas historias recogen leyendas populares como la del *Corrido de panapana*, *El cazador novato*, *Romance del condolillo*, *Corrido del gavilán “Jabao”*, entre otros. Por ser una forma de todos y de nadie, en que se mezcla lo popular con lo erudito, cada poema entra a ser parte de una región común. Así sucede con las coplas de Barreto perfectamente confundibles entre las miles de cuartetos llaneros. Lo mismo sucede con el *Corrió a la muerte de Antonio Mayol*:

“*Fue en la hacienda La Reforma / de la Compañía Inglesa / en tiempos cuando Marchena / era jefe de sabanas / y un peón llamado Castillo / montaba un caballo en pelo. / Con voz de mando les dije / se apearan de las monturas / y les di buenos cabestros / pa’ que entr’ ellos se amarraran. / (Note que estaban muy ebrios.) / Al cuerpo lo vi tendido / bajo un árbol de naranjas. / Viajamos con fuerte hedor / para llegar a la lancha. / Era un paraje muy solo / con sus garzas en los mangles. / Sus pantalones de lienzo / con grandes manchas de sangre / y una herida sobre el hombro / donde llaman Hueso e l’Arca. / Se reía Jesús Marchena /*

10. Ibidem. Pág. 125

también Teodoro Castillo, /que era injusto, es decir, / que estuvieran amarrados / y repetían que Mayol /se había matado él solito. /Era de tarde y cabalgaban / por el camino de la costa / bebiendo aguardiente juntos / que Mayol mal procuraba / en la casa de la Hacienda. / Hay que ver lo que es la vida / se ignora por qué se sufre / y cuando se está en delicias. / Dicen que el difunto Antonio / al recibir la estocada / se quitó la blusa en trance / y se fue de espaldas muerto. / Tendido en un cuero rancio / estaba el cuerpo en la sala / y Castillo a la cabeza / con los dos brazos cruzados. / Quién sabe si ahora recuerda / la sombra de aquel naranjo. / Como la brisa era recia / a los que iban en la lancha / les propuse que atracáramos / y el peón Teodoro Castillo / en alta voz a Marchena / y a mí, nos dijo: Porque yo...pues yo / antes, no me atrevía / pero ahora....me atrevo /arranca'le la'sadura / y beber su sangre. / El ojo del hombre solo / es el de los días severos. / Dieron las seis de la tarde / y seguíamos navegando / por esos bosques fluviales. / La orilla una ceja negra / y el rebalse entre los juncos”.

5. *Restituir el alma del mundo*

El libro *Soul of Apure* (2006) lleva un subtítulo que nos ayudará a comprender el tema de este capítulo: *“Anotaciones sobre el alma de un lugar”*. Si bien se trata de la aclaración de un libro en particular, define en parte uno de los vértices en la poesía de Barreto: la relación entre su alma y el alma de los lugares hasta el punto de que lo que ocurra en el lugar le ocurre inmediatamente al poeta, y lo que le ocurra al poeta le ocurre al lugar. Hay una relación umbilical entre el espacio y el ser humano, por medio de intercambios que como veremos más adelante, no tratan cabalmente de una mimesis, pero sí de un dialogo cercano al neoplatonismo en donde se obvia el sentido de perfección. Es por esto, que en las páginas de *Soul of Apure* notamos que el alma del lugar, de aquel estado llanero cuya capital es San Fernando de Apure, es un alma que ha enfermado por las injurias cometidas sobre el paisaje y al mismo tiempo por el hondo desencanto que crece en el alma del poeta. Es porque *“nuestro mal está en el alma”* como dice la cita de Horacio que Barreto utiliza para su libro, que el lugar inmediatamente se enferma, por contagio. Así, Barreto canta su pérdida en el primer verso del libro: *“Están cerradas las puertas de mi primera casa: la palmera doncella, las noches de luna con ladridos de nutrias en los esteros, el agua viento y el humo de vivir en paz”*. Nada de eso existe y el espacio ha cambiado hasta perder incluso su propia denominación: *“Aunque no tenga nombre el sitio, canto mi separación de este mundo”*.

Poco a poco, cargas de dolor abren el camino de la realidad y recuerdan la primera denuncia hecha por Barreto en *Crónicas llanas*: *“Han sido / casi, cien años, / tanta basura acumulada /sobre la línea serenísima de la tierra”*. Línea serenísima donde Barreto ha aprendido el arte de la espera y la música, y que ahora es el lugar de la fealdad y el horror. Entendemos así el cansancio del espíritu moderno, cuyo hastío Baudeleriano se deleita en la contemplación de una carroña. Barreto, desconcertado por la pérdida del lugar idílico escribe: *“Tumbó con el hacha un hermoso cerezo, también una lámpara porque lo bello no existe”*. Belleza que se ha vuelto amarga sentada en la piernas del paisajismo pictórico, lámpara que se derriba para procurar la oscuridad que permite caminar con indolencia por

“paisajes de una comicidad macabra, / (donde) la naturaleza recubre y paraliza todo, / (y) nadie en definitiva es responsable”. ⁽¹⁾

El fastidio que Barreto siente por representaciones pastoriles del paisaje parte de ese desencanto, de la amarga experiencia de tener que ver cómo se derrumba lo que más ama. Una y otra vez, a lo largo de sus poemas, acude al mismo interrogante: *“Cómo restablecer la relación entre cada una de las partes de la naturaleza si el tiempo de la civilización extravió el sentido, lo único de cada cosa, aquella profunda unidad de la cual hablaba Baudelaire en su soneto Correspondencias”*. Aunque su manera de ver procure un distanciamiento del lugar, hay momentos donde la indignación recorre la palabra del poeta: *“¿Dónde están las ruinas veneradas de la naturaleza si hoy lo que encontramos son los escombros de un río fecal? ¿Cómo seguir creyendo en el paisaje como representación bella y agradable? El paisaje contemporáneo (de insistir en ese término) sería una representación pervertida, intervenida, impura: una cordillera de desechos”*.

Si algo indigna al poeta que alguna vez amó la naturaleza es su destrucción física y simbólica. Y en su denuncia, que parece romántica, algo hay de la nostalgia por la pérdida del estado primigenio, con la diferencia que Barreto no lamenta la desaparición de los espíritus de la naturaleza como sí lo hace Schiller: *“Hermoso mundo, ¿dónde estás? ¡Vuelve, / Amable apogeo de la naturaleza! / Ay, sólo en el país encantado de la poesía / Habita tu huella fabulosa. /El campo despoblado se entristece, /Ninguna divinidad se ofrece a mi mirada, /De aquella imagen cálida de vida /Sólo quedan las sombras.”*⁽²⁾ El paisaje desolado es aquel que enmudece ante el desencanto, un paisaje que acepta su destrucción en silencio y que significa la más clara forma del olvido, como en los versos de Charry Lara de su poema *Tristeza del oeste*: *“No hay nada, sólo crecen los sueños del olvido/ Sobre el impenetrable corazón del paisaje”*. En otro episodio de la denuncia literaria Quiroga le da voz a los animales, afectados directos por la injuria humana: *“Hombre y devastación son sinónimos desde tiempo inmemorial en el Pueblo entero de los Animales[....] el desastre se personificaba en*

1. Barreto, *El campo/ El ascensor, Poesía reunida (1983-2013)*, 318.

2. Friedrich Schiller. Citado por Hadot, *El velo de Isis*, 133.

dos horrores: el machete escudriñando, revolviendo el vientre mismo de la selva, y el fuego aniquilando el bosque enseguida....”.⁽³⁾

Como los cuentos de Quiroga, o los versos de Barreto, la literatura latinoamericana está llena de páginas que abordan el problema de la tierra y la denuncia ecológica. Tema que ha sido crucial en una historia de saqueo y colonización, con ejes temáticos que en los últimos años han sido objeto de estudio de la ecocrítica y de otras disciplinas que intentan revelar los peligros del modelo económico extractivista. A partir del siglo XX, es la prosa la que aborda la problemática al mismo tiempo que elabora discursos fundacionales en los que el costumbrismo se mezcla con la óptica de la reciente etnografía. Entre las obras relevantes citadas por Jens Andermann están: *El dolor paraguayo* de Rafael Barrett (1910), *A selva* de Ferreira de Castro (1924), *A Bagaceira* de José Américo Almeida (1928), *O Quinze* de Rachel de Queiroz (1930), *Vidas Secas* de Graciliano Ramos (1938), *Tanino* de Crisanto Domínguez (1952). Por otra parte Jorge Paredes y Benjamin MacLean, disienten en el hecho “*de enraizar la literatura ecologista en la a veces llamada “novela de la tierra”, a veces “novela regionalista”, porque en ella el hombre aparece enfrentado a los elementos de la Naturaleza en una dialéctica en que el ser humano tiene el derecho moral de “transformar y destruir la fuente del subdesarrollo, el primitivismo y la maldad, que toma forma de bosques, animales, ríos, selvas, montañas y lagos”.*”⁽⁴⁾

A partir de esto Paredes y MacLean, construyen un *corpus de obras literarias* estimadas como literatura con orientación completamente ecologista: *Dolor de patria* (1983) de José Rutilio Quesada, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos y Rigoberta Menchú, *La mujer abatida* (1988), *Sofía de los presagios* (1991) y *Waslala* (1996) de Gioconda Belli, *La loca Gandoca* (1992) de Ana Cristina Rossi, *Mundo del fin del mundo* (1991) de Luis Sepúlveda, y los poemarios *Árbol adentro* (1987) de Octavio Paz y *Canto cósmico* (1989) de Ernesto Cardenal.

3. Horacio Quiroga, *Anaconda y otros relatos* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2015), 9.

4. José M. Marrero Henríquez, *Ecocrítica e hispanismo, en Ecocríticas* (Madrid: Iberoamericana, 2010), 194.

En términos *ecocríticos*, el interés por las obras citadas va más allá de identificar episodios relacionados con la naturaleza, los animales o el paisaje. En reacción al bucolismo o el paisajismo pictórico decimonónico, la ecocrítica aborda obras donde la denuncia sea el tema principal, o donde el reconocimiento de la naturaleza implique una confrontación con la situación de deterioro físico o simbólico. En este sentido se trata de identificar elementos literarios que revelen no sólo “*el impacto de las actividades humanas sobre la naturaleza; (sino también que ayuden a), entender los sistemas éticos que han permitido la sobreexplotación y el abuso del patrimonio natural que nos rodea*”.⁽⁵⁾ Para el teórico ecocrítico Terry Gifford, es importante comprender las representaciones culturales en sociedades que han permitido el saqueo, para esto es fundamental hacerse algunas preguntas: “*¿Cómo han condicionado nuestros estilos de vida estas nociones de naturaleza y maneras de entender el medio ambiente? ¿Cómo han contribuido nuestras culturas a nuestros comportamientos y qué pueden aportar las representaciones culturales a nuestro afán de cambio? ¿Qué papel pueden la literatura y el arte representar en el debate sobre qué cambios son necesarios?*”.⁽⁶⁾

Preguntas urgentes que se hacen en momento en donde el impacto humano sobre la naturaleza como consecuencia de las formas de producción y explotación capitalistas es equiparable a una fuerza geológica capaz de transformar el clima y todas las condiciones de vida en el planeta. El reconocimiento de esta transición global, que algunos científicos han denominado *Antropoceno*, ha llevado al planteamiento de múltiples soluciones y postulados teóricos que parten desde el conservacionismo radical, hasta la noción de *postnaturaleza*, en donde la naturaleza deja de existir como fuerza ajena a las decisiones humanas y se convierte en una proyección de la influencia humana en la dupla conocida como *socionaturaleza*. En todo caso y “*en vista de que el Antropoceno constituye una hipótesis científica con una fuerte carga moral: el reconocimiento de que los seres humanos han transformado de forma masiva a la naturaleza implica que ahora tienen una responsabilidad en el planeta: como hogar de la especie humana, como hábitat para otras*

-
5. Carmen Flys Junquera, José M Marrero, Julia Barella Vigal. *Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario*, en *Ecocríticas* (Madrid: Iberoamericana,2010) ,25.
 6. Terry Gifford, *Un repaso al presente de la ecocrítica*, en *Ecocríticas*, 67.

especies, como entidad significativa en sí misma".⁽⁷⁾ Aparte de las obvias soluciones políticas que necesita un problema global de semejante magnitud, es fundamental hacer una crítica efectiva al antropocentrismo como resultado de procesos históricos y culturales que ubican al ser humano en un lugar de dominio. En este sentido surge la necesidad de pensar el concepto de naturaleza que ha permitido la explotación de la misma, incluyendo una revaloración de un término que como diría Raymond Williams es uno de los más complejos.

Si la humanidad ha llegado al punto de comportarse como una fuerza geológica adversa, es porque la noción acerca de lo que es la naturaleza aún se mantiene fija, por lo menos en occidente, en el mandato religioso del libro del *Génesis*: "*poblad la tierra y sometedla, dominad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre cuantos animales se mueven sobre la tierra*". Por otra parte, si vemos la raíz griega, aún la búsqueda del conocimiento se comporta como Sócrates, dándole la espalda a los bosques de Ática para indagar solamente en la urbe sobre problemas concernientes netamente al ser humano. Por tal motivo, y en paralelo con las soluciones políticas, económicas o científicas, es importante pensar en una revaloración metafórica de la naturaleza, en la manera como se puede reconsiderar su papel simbólico.

Justamente en un momento en que se piensa en el fin de la naturaleza, o en un "*mundo postnatural*", en donde lo humano termina por englobar en su totalidad al mundo natural de tal manera que desaparezca por completo el sentido de otredad, de misterio o la idea de ser un fenómeno complejo imposible de entender del todo, justamente en este punto en donde se busca rebasar la frontera entre lo natural y lo humano para justificar un completo control por parte del hombre, resulta indispensable elaborar nuevas teorías y nuevos paradigmas estéticos, incluso si estos deben recuperar ópticas basadas en antiguas cosmogonías.

Para Juan Duchesne Winter, "*entre los pensadores más alertas de nuestro tiempo hay quienes proponen sustituir el actual antropocentrismo moderno por una cosmopolítica. La cosmopolítica de la cual hablamos aquí repudia la gran barrera entre la naturaleza y la*

7. Manuel Arias Maldonado. *Antropoceno, la política en la era humana* (Colombia: Penguin Random House, 2018),20.

cultura erigida por el antropocentrismo moderno occidental. Se propone que no hay tal cosa como una sociedad y cultura humana que de alguna manera se erija en contraposición a la naturaleza, pretendiéndose ubicar todo lo que sea percepción, afecto, reflexión, agencia, y voluntad exclusivamente en el homo sapiens, otorgándose al resto de las entidades de la naturaleza, a lo sumo, una capacidad de actividad mecánica enteramente programada y programable que redunde en su eventual postración ante los designios humanos”. “No se trata entonces de reducir los objetos sociales, culturales, semióticos, lingüísticos y psíquicos a las leyes de la biología o la fisico-química cual se pretende por ejemplo, desde cierto cientificismo estrecho, sino de validar las relaciones existentes entre entidades asociadas a todos los campos del cosmos como relaciones que implican una política humanista, una política que reconozca la agencia múltiple de actores humanos y no humanos a nivel cósmico, es decir, una cosmopraxis. Como vemos, esta política es antropomórfica mas no antropocéntrica, por eso es humanista de una manera más amplia: las cualidades humanas se diseminan en el cosmos mas no se centralizan exclusivamente en el homo sapiens, como bien ha explicado Eduardo Viveiros de Castro en La mirada del jaguar (2013)”.⁽⁸⁾

Cualidades humanas que logran diseminarse en el cosmos en cuanto la consciencia se reconoce en las fuerzas cósmicas, en las potencias naturales, en plantas y animales, como lo haría un chamán que puede llegar a confundirse con un jaguar, porque ambos seres logran identificar lo que de ellos hay en el otro. Y es en este punto fundamental donde una nueva metáfora de la naturaleza tendría que tener en cuenta las visiones de comunidades que durante miles de años han convivido en relativa armonía con la naturaleza. De igual manera se hace necesario retomar corrientes filosóficas occidentales que han desarrollado la idea de que el alma del ser humano es igualable al alma de la naturaleza.

En este punto, volvemos a las páginas en que Igor Barreto no sólo plantea la denuncia, sino que propone claves para *restituir el alma del mundo*, parafraseando al psicólogo junguiano

8. Juan Duchesne Winter, “Contribución del pensamiento amerindio a una cosmopolítica americana”, *Cuadernos de literatura* Vol. XIX n.º38 • julio-diciembre 2015 issn 0122-8102 • págs. 269-278

James Hillman. A pesar del vaciamiento del espíritu contemporáneo y el desencanto, hay un espacio en que Barreto propone una restitución de la pérdida. Así lo manifiesta en la siguiente página de *El llano ciego*: “*Cuál será la imagen que busco de la naturaleza. Sin duda que no se trata de una deificada y espiritualizada hasta el hartazgo. Pero tampoco esa otra más moderna de la que habla Gottfried Bem en su Carta a Oelze: La naturaleza es vacía, desierta [...]. Aunque me inclino por su poesía sin piedad, despojada y libre, no tolero su desapego y vaciamiento del alma. Si la naturaleza ha sido pervertida e intervenida y sobrevive a penas en el imaginario del exilio, es preciso que cargados de esta conciencia del deterioro (y recuerdo a James Hillman) nos dispongamos a restituir el alma del mundo*”.

Restitución, que requeriría para la expansión o diseminación de lo humano en el cosmos, un *arraigar en la tierra*, como Hillman lo sugiere en su libro *El código del alma*, de tal manera que las potencias psíquicas encuentren vehículos en los elementos terrestres por mucho tiempo representados arquetípicamente, en una variante moderna del mito de Anteo, aquel personaje griego cuya fuerza dependía de su contacto directo con el suelo. En ese sentido, lo que se restituye es el vínculo simbólico con el cosmos y la naturaleza, dando como resultado una apropiación espiritual de la misma. En la poesía de Barreto este vínculo tiene que ver primero con el ejercicio de espera y escucha atenta, y con mantener la idea de la *otredad*, para espacios naturales en donde el ser humano aún desconoce el nombre de las cosas.

Por otra parte, y ligado al concepto de silencio antes tratado, Barreto retoma las ideas del poeta rumano Lucian Blaga en lo que tiene que ver con un *tradicionalismo metafísico*, para lo cual es necesario *abrir nuestros sentidos para que una antigua corriente espiritual perviva*. Basado en esto escribe en *Crónicas llanas* una serie de poemas que titula *Cinco poemas de Lucian Blaga*, en donde expresa de manera clara la correspondencia del alma humana con el alma del mundo, noción que como veremos, nos lleva al neoplatonismo de Plotino. En el poema titulado *Yo no destruyo la corola de milagros del mundo*, la metáfora de la diseminación del alma en el cosmos es nítida: “*Yo no destruyo la corola de milagros del mundo, / ni aniquilo con la mente / los misterios que encuentro en mi camino: / en flores, en ojos, sobre labios y tumbas. / [...] / yo con mi luz / agrando el misterio del*

mundo. / Así como los rayos de la blanca luna / no atenúan, sino que estremecidos / aumentan aún más el enigma de la noche, / así, yo enriquezco el horizonte oscuro / con lentos temblores de sagrado misterio; / y todo lo inexplicable / se transforma en secretos, aún más grandes / bajo mi atenta mirada, /porque yo amo: flores y ojos, labios y tumbas”. Se trata del espíritu humano capaz de resonar en los espacios transformándolos, como aquel tambor de la mitología Ticuna cuyo sonido ayudaba a que la luna subiera brillante por el firmamento.

Una noción de consonancia que recuerda la interacción universal planteada por Plotino quien escribe en sus Enéadas: *“Todo lo que está en relación con otro está fascinado por aquel otro. Ya que aquello con lo que está en relación, lo fascina y lo mueve.”*⁽⁹⁾ Así mismo Coleridge cita a Plotino en la necesidad de igualarse al objeto contemplado como condición necesaria para la elaboración de una metáfora: *Para dirigir la vista correctamente, es preciso que quien contempla se haga semejante al objeto contemplado, el ojo nunca podría mirar al sol si su propia esencia no fuese soliforme.*⁽¹⁰⁾

En otra página de *El llano ciego*, Barreto de nuevo se refiere al vínculo del alma con el alma del lugar: *“El alma existe sólo como una relación entre el individuo y el lugar. Se tiene alma solo cuando se está (con armonía) en cualquier paraje por remoto que sea. Así te encuentras de nuevo con la unidad posible del lugar donde el alma se torna palpable a los sentidos, [...], una sympathéia que valora el espacio, el lugar, más allá de cualquier percepción naturalista”.* Relación por principio de semejanza que evoca la raíz alquímica de las *Correspondencias* baudelerianas, desde la noción de *magia natural* en el renacimiento hasta la filosofía de la naturaleza entre los románticos. Para Pierre Hadot, *“en toda esta tradición, de la Edad Media hasta la época romántica, se admitirá que hay (siguiendo el concepto de magia natural), en el pensamiento y en la imaginación, una fuerza invisible capaz de producir efectos visibles. Como dirá Roger Bacon en el siglo XIII, siguiendo a Avicena: La naturaleza obedece a los pensamientos del alma”.*⁽¹¹⁾ También

9. Enéadas, IV, 4. Citado por Hadot. *El velo de Isis*, 142.

10. Enéadas 1.6.4. Citado por Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (España: Editorial Pre-Textos), 200.

11. Hadot. *El velo de Isis*, 96.

Marsilio Ficino, neoplatónico renacentista traductor de Platón y Plotino, se refiere al vínculo natural entre todos los seres: “*Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza*”.⁽¹²⁾ Posteriormente Hölderlin en tono de arrobamiento poético escribirá: “*Ser uno con todo lo viviente, volver, en feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza*”.⁽¹³⁾

Es por lo tanto la metáfora de la relación por simpatía entre el alma y la naturaleza el acierto simbólico para una nueva, aunque vieja, percepción del mundo. Así mismo, la metáfora de la naturaleza como libro de signos misteriosos, del alma como instrumento musical, de la naturaleza como partitura y otredad, hacen parte de toda la reelaboración simbólica en la relación humano y no-humano, necesaria para una eventual cosmopolítica. Y en esa *restitución del alma del mundo*, la metáfora como imagen o palabra o signo, juega el papel de la representación simbólica que se percibe de inmediato por todas las aristas del cuerpo físico y mental. Es en últimos términos una presencia. Para Ernst Cassirer “*La representación en tanto que presencia, es al mismo tiempo un hacer presente: lo que se halla frente a nosotros como un aquí y ahora, lo que se nos da como esto particular y concreto, se da, por otra parte, como emanación y manifestación de una fuerza que no se reduce totalmente a ninguna particularización semejante. A través de la individualidad concreta de la imagen vemos ahora esa fuerza total. Por más que se oculte en mil formas, en todas ellas permanece idéntica a sí misma: posee una naturaleza y esencia fijas que se aprehenden mediatamente y se representan en todas esas formas*”.⁽¹⁴⁾

De ahí que las metáforas, las alegorías, los íconos, la palabra en el sentido mágico creador, cumplan un papel principal en la elaboración del mundo. Para Barreto, cuya poesía refleja la lucha constante entre el realismo y la esencia, resulta difícil comprender la consonancia entre su alma y el alma del lugar en tiempos de desencanto: “*Inicié la búsqueda del alma como si fuese un vulgar minero: excavar, excavar, excavar todo el día sin encontrar señas*

12. Marsilio Ficino. *De amore*. Citado por Hadot, *El velo de Isis*, 143

13. Friedrich Hölderlin, *Hyperion* (Madrid: Editorial Hiperion, 1998), 25.

14. Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, Vol. 3 (México: Fondo de Cultura Económica, 2003),133.

del material precioso. Porque el alma sólo te visita". Pero esa visitación, para él que reconoce también la posibilidad de hallar una consonancia se trata del hallazgo de un estado espiritual.

De un momento experimentado por todos los seres humanos más de una vez en su vida, el sentido de la resonancia armónica con el espacio, con el mundo o con las creaturas, como lo fue para el San Francisco de Asís del *Cántico de las creaturas*. Por esta principio de *simpatía natural*, Rilke se transforma metafóricamente en un árbol: "*El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas: Si quieres lograr la existencia de un árbol, invístelo de espacio interno, ese espacio que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones. Es sin límites, y solo es realmente árbol cuando se ordena en el seno de tu renunciamiento*". En otro lugar Rilke escribe: "*...A través de nosotros vuelan los pájaros en silencio. Oh yo quiero crecer, miro hacia afuera, y el árbol crece en mi*".⁽¹⁵⁾ Es por medio de la palabra que se materializa su experiencia en el espacio, hasta el punto de recobrar el sentido mágico de la misma. Aquella palabra sobre la que Barreto escribe: "*Que sople fuerte el viento del idioma, / para que estas aves lleguen lejos*". Es porque el alma del poeta se busca a sí misma en el alma del lugar, que los pájaros o los árboles son representados profundamente en la palabra. Para Juan L. Ortiz, "*cualquier planta me sugiere la vida de relación que mantiene a su alrededor. [...]. Nosotros creemos en el ritmo, "la voz", es totalmente nuestra, pero resulta que también es de afuera. Y nuestra seguridad está dependiendo de ese ritmo*".⁽¹⁶⁾

Y ese intercambio o *negociación*, que sucede a partir de una representación que se hace presencia, como lo advierte Cassirer, es doblemente sentido por la metáfora poética. Entre las distintas interpretaciones acerca de lo que es la metáfora en la discusión lingüística y filosófica, Paul Ricoeur, en su ejercicio explicativo acerca del doble sentido de la metáfora en su valor de "*verdad*", concluye que "*la metáfora es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción*

15. Rainer Maria Rilke. Citado por Bachelard. *La poética del espacio*, 238-239.

16. (Ortiz, 2008:45). Citado por Citado por Andermann. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*.

directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento".⁽¹⁷⁾ Descubrimiento o revelación que concierne al sentido extático de lo poético en que el lenguaje acepta el "es" metafórico. En este sentido y remitiéndose a la reflexión que Coleridge hace sobre la filosofía de Schelling, Paul Ricoeur escribe: "*Coleridge proclama el poder casi vegetal de la imaginación, recogida en el símbolo, de asimilarnos al crecimiento de las cosas: While it enunciates the whole [a symbol] abides itself as living part of that unity of which it is the representative. De este modo la metáfora opera un cambio entre el poeta y el mundo, gracias al cual crecen juntas la vida individual y la universal. El crecimiento de la planta se convierte así en la metáfora de la verdad metafórica, como a "a simbol established in the truth of things". Así como la planta se hunde en la luz y en la tierra para sacar de ellas su crecimiento, [...], de igual manera la palabra nos hace participar, por la vía de una comunión abierta, de la totalidad de las cosas*".⁽¹⁸⁾

Además de las implicaciones semánticas, en el caso de nuestra hipótesis de que la metáfora sea un elemento para una cosmopraxis y una restitución del alma del mundo, es importante pensar en su trasfondo psicológico. Sobre esto, aunque no esté del todo de acuerdo, Paul Ricoeur menciona y analiza parte de las ideas que Paul Henle expresa en su ensayo *Lenguaje, Pensamiento y Cultura* (1958): "*Si la metáfora no añade nada a la descripción del mundo, al menos aumenta nuestros modos de sentir; es la función poética de la metáfora; ésta descansa también en la semejanza, pero a nivel de los sentimientos: al simbolizar una situación por medio de otra, la metáfora infunde en el corazón de la situación simbolizada los sentimientos vinculados a la situación que simboliza. En esta trasposición de sentimientos, la semejanza de sentimientos es inducida por la semejanza entre situaciones; en la función poética, pues, la metáfora extiende el poder del doble sentido desde lo cognoscitivo a lo afectivo*".⁽¹⁹⁾

Una vez que se llega a las implicaciones psicológicas de la metáfora, Ricoeur acepta el límite de la interpretación semántica científica y deja abierto el camino para el campo de la

17. Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Madrid: Ediciones Europa, 1980), 332.

18. *Ibidem*. Pág. 335

19. *Ibidem*. Pág. 258

fenomenología: *“Si la semántica encuentra aquí su límite, una fenomenología de la imaginación, como al de Gaston Bachelard, podría sustituir a la psicolingüística y llevar su impulso a las zonas en que lo no-verbal prevalece sobre lo verbal. [...] Gaston Bachelard nos enseña que la imagen no es residuo de la impresión sino un principio de habla: “La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante”. [...] Por tanto, si la fenomenología se extiende más allá de la psicolingüística e incluso de la descripción del ver-como, quiere decir que sigue el hilo de la “resonancia” de la imagen poética en la misma profundidad de la existencia. La imagen poética se convierte en un principio psíquico. Lo que era “un nuevo ser del lenguaje” se convierte en un “crecimiento de conciencia”.* ⁽²⁰⁾

Como lo hemos visto, para Bachelard el espacio subjetivo entra en íntima relación con el espacio circundante al punto de verse influenciados mutuamente: *“Los dos espacios, el espacio íntimo y el espacio exterior vienen, sin cesar, si puede decirse, a estimularse en su crecimiento”.* ⁽²¹⁾ Esta idea-experiencia de *ser en el mundo*, recuerda algunas de las bases de la fenomenología en la filosofía del siglo XX, sobre todo los postulados sobre el sentido mismo de la vida de Wilhelm Dilthey en cuanto a la experiencia del conocimiento a la que añade además del aspecto afectivo e intelectual, el volitivo, la voluntad deseante: *“representar, querer, sentir se contienen en todo status conscientiae y en todo instante de la vida psíquica con manifestaciones continuas de la misma en su interacción con el mundo externo”.* *“Las representaciones, los juicios, los sentimientos, los deseos, los actos de la voluntad se hallan entrelazados por doquier en la conexión psíquica: ésta es la realidad de la vida anímica”.* ⁽²²⁾

Este vector volitivo frente a la experiencia que es aplicable a la percepción por medio de la función poética coincide con los postulados de Bachelard en cuanto rodear la imagen poética o experimentarla de la manera más amplia posible: *“Una filosofía de la imaginación debe seguir al poeta hasta la extremidad de sus imágenes, sin reducir jamás*

20. *Ibidem*. Pág. 291

21. Citado por Bachelard. *La poética del espacio*, 239.

22. Wilhelm Dilthey, Obras. Citado por Ángel Xolocotzi Yáñez. *Subjetividad radical y comprensión afectiva* (México: Universidad Iberoamericana /Plaza y Valdez, 2007), 94-95.

dicho extremismo que es el fenómeno mismo del impulso poético".⁽²³⁾ En otro lugar Bachelard propone hacer uso de la volición de la imaginación para abordar lo poético: "¿Y cómo acoger una imagen exagerada, sino exagerándola un poco más, personalizando la exageración? En seguida aparece la ganancia fenomenológica: prolongando lo exagerado se tiene en efecto alguna posibilidad de escapar a los hábitos de la reducción. [...] Sólo la fenomenología se sitúa, por su principio, ante toda reducción, para examinar, para experimentar el ser psicológico de la imagen. [...] Es naturalmente, la fenomenología lo que nos da la posibilidad psíquica de la imagen. Transformemos pues nuestro asombro en admiración. Empecemos por admirar. [...] Para beneficiarse de esta admiración activa, de esta admiración inmediata, basta seguir el impulso positivo de la exageración".⁽²⁴⁾

Si recordamos, se trata del mismo estado de atención aumentada, del mirar y escuchar que se trastocan en una experiencia sinestésica con que Barreto propone contemplar lo que está allá afuera, pero desde adentro, *en mirar como el que escucha, para que el poema adquiera mayor profundidad y su imagen resuene con emoción humana*. Como vemos, ahí está la diseminación humana en el espacio, sobre la superficie contemplada, pero no desde el bastión antropocéntrico, sino como el que se deja poseer por el ser de su silencio y el ser del silencio de *lo otro*. Es por esa dejación de la mirada y el juicio que la palabra poética, en este caso, es un ejemplo de cosmopraxis, en cuanto propuesta de un *ser íntegro* ante las cosas íntegras del mundo. Completud que como hemos visto es proceso volitivo-afectivo-intelectual frente a la naturaleza.

Aunque Barreto reconozca la dificultad de tal acontecimiento ante el pasmo de la realidad y los objetos y manifieste, evocando a Pessoa: "*Leí en los versos del poeta portugués / que para ser grande / es preciso ser entero / pues nada debemos omitir. / Pero cómo saber lo que somos / si tras la superficie / hay un laberinto / de imágenes y rostros / plenos de fría preocupación*", aunque a veces el péndulo de su poesía se incline ante la impiedad de lo real, en esa oscilación, cuando retorna a la posesión del asombro lleva al lector a la metáfora que es presencia y confirmación del *Ser*. En esos casos podemos decir que la

23. Gaston Bachelard. *La poética del espacio*, 259.

24. *Ibidem*. 258

metáfora de Barreto es metáfora viva. En ese momento la palabra, es recreación, creación y representación trascendental. Puente y vínculo para una diseminación del sujeto en el cosmos. Todo por medio de la palabra, de su poética que operaría como en el poema de Juan Liscano, *Sola evidencia*:

“La más alta poesía consiste / en intuir lo invisible del universo / tal como el chamán de los orígenes. / La poesía verdadera dice el mundo / de otra manera. Asume la mediación / entre lo temporal y lo intemporal, / entre el suceso efímero y el existir. / Transforma los objetos y las parcelas / de realidad en semillero de formas, / en arquetipos de la representación / inicial. El poeta se yergue / en la fronda de lo efímero y es capaz / de hablar del eterno retorno y de las aguas / de los primeros días. / Inspirado, cuando lo está, establece el vínculo / entre el alma suya y la del planeta”. ⁽²⁵⁾

25. Arráiz Lucca, *Poesía venezolana, antología esencial*, 131.

Conclusiones

En la literatura latinoamericana, incluyendo la tradición oral indígena, la naturaleza ha sido representada desde distintas lecturas: como deidad, lugar idílico, salvaje, indómito, imaginario, infernal, enemigo, utópico, fuente de recursos, proyecto de nación, espejo de la subjetividad. Una fuente de imaginarios tan extensa como las miles de hectáreas de bosque, llanura, montaña y desierto que conforman el territorio latinoamericano. Entre todas las representaciones hay un hilo conductor: la extrañeza que provoca la naturaleza, el sentido de *Otredad* que encierran los elementos naturales, el comportamiento impredecible del río o el reconocimiento de la vastedad de un mundo ingobernable. Lugares donde el hombre aún no ha domesticado la tierra, y que persisten, cada vez más reducidos, en el imaginario latinoamericano como espacios de invención y utopía. Sentido de extrañeza que se acrecienta con relatos y leyendas que con el tiempo han generado un aura especial sobre aquellas regiones.

El mejor de los ejemplos de este tipo de lugares es la Amazonía, región difícil que aún se presta para toda suerte de representaciones y enigmas. Para Ana Pizarro: *“La Amazonía tiene, como pocos lugares en el mundo, una especie de espesor de los imaginarios muy inquietante, y eso hace que incluso quienes viajan o quienes ven la Amazonía de lejos tengan el impulso de escribir sobre ella [...] la Amazonía genera una suerte de fuerza de los imaginarios, es un área que genera mundo simbólico. Se habla sobre ella como paraíso y al mismo tiempo como infierno”*.⁽¹⁾

Aunque Barreto es un poeta de los llanos, la geografía del lugar comparte mucho de la flora y la fauna de la Amazonía por el hecho de que los morichales, aquellas galerías de bosque alrededor de los ríos, son puentes comunicantes con la selva. Además, en la tradición oral llano y selva siempre han estado emparentados no sólo por compartir gran parte de la fauna y la flora, sino también por estar conectados por caminos terrestres y fluviales por donde

1. Margara Russotto. “Repensar la Amazonía y sus discursos. Entrevista a Ana Pizarro”, *Cuadernos de literatura* Vol. XVIII n. °36 • julio-diciembre 2014 issn 0122-8102. Pág. 348

han transitado tribus, baquianos, comisiones gubernamentales, comerciantes, colonos y exploradores. Por lo tanto, el paisaje personal de Barreto, la llanura, hace parte también del imaginario que abarca lo selvático.

Al ser Barreto un poeta nacido en el estado de Apure, quizás, el lugar con mayor carga simbólica en cuanto al folclor llanero en Venezuela y sitio donde se desarrolla la emblemática novela *Doña Bárbara*, podemos asegurar que su poesía no es un producto cultural artificial, sino que nace como emanación del lugar en sí mismo. En ese sentido, su obra surge *en* la naturaleza, *desde* ella, *junto* a ella, y a veces *por* ella, incluso en los momentos que intenta negarla. Así, en la mirada de Barreto no hay posibilidad de una lectura sesgada, o con la falsa conmoción de lo natural, sino que es una representación que parte de la inmersión en el paisaje. A partir de este hecho podemos concluir que en los textos aquí trabajados, desde *Crónicas llanas* hasta *El llano ciego*, hay una profunda relación con la naturaleza de los llanos venezolanos. Profundidad que se demuestra con las múltiples aristas que dan cuenta del vínculo.

Primero, en su ejercicio aproximativo se nota un estudio de las distintas vertientes históricas y poéticas que han abordado el tema, desde finales de la colonia hasta nuestros días. A partir de allí, su poesía es un ejercicio de reflexión y crítica, de reelaboración y novedad. Una vez encuentra diversos elementos estéticos e interpretativos Barreto se desmarca principalmente de dos puntos de vista: la mirada paisajística que congela a la naturaleza en un recuadro idílico, y la visión nacionalista que aborda geográficamente el espacio natural para ver en él un proyecto de nación. Por otra parte, se familiariza de manera directa con el camino abierto por la poeta Enriqueta Arvelo, en el cual la naturaleza se mira desde una “*inmensidad íntima*”, vínculo subjetivo que en términos fenomenológicos permite que la naturaleza sea un *trascendente psicológico*.

Sin embargo, este solo es un matiz dentro de su caleidoscopio. La naturaleza en sí misma, y la complejidad que encierra la relación entre lo humano y no-humano, obligan a elaborar distintas capas de lectura. Por tal motivo, la riqueza de diversidad y contrastes de un espacio que se desborda ante los ojos del poeta, lo llevan a escribir una poesía cargada de variables que dan como resultado una obra polifónica. Es así como sus páginas desbordan la forma tradicional del género y conforman un diario de cronista que recuerda la obra de

Ramos Sucre. En la paleta de colores de sus libros vemos los siguientes materiales: versos breves similares al haiku japonés, versos libres en poemas extensos que recuerdan uno de esos ríos de la sabana, aforismos en que el poeta reflexiona sobre asuntos filosóficos y literarios que tocan el tema de la naturaleza, pasajes testimoniales escritos en prosa en donde se cuentan hechos ocurridos en la llanura, páginas con coplas o cuartetos que evocan la canción popular y los corridos del joropo llanero, versos intimistas, esencialistas, realistas, consonantes y asonantes en donde el concepto de la música y la sonoridad misma del verso ocupan un lugar preponderante, pequeñas crónicas que recuerdan hechos históricos y políticos, versos de denuncia política y ecológica, etc.

Amplitud formal que recuerda las selvas deslumbrantes en donde caben todos los contrastes, poesía nacida de la biodiversidad de la sabana. Con una estética que va más allá del telurismo latinoamericano y del bucolismo romántico, Barreto se presenta como poeta terrestre, con una propuesta que no indaga en las raíces como en el telurismo de Pablo Neruda, sino que acude a lo que le brinda la superficie de la tierra, el lugar como mundo.

Entre los matices con que Barreto aborda la naturaleza, nos hemos interesado en aquella vía de contemplación que Bachelard asocia a un sentido de “*inmensidad íntima*”, y que Barreto desarrolla a partir de una *poética del silencio*. El silencio como estado inicial para encontrar el ritmo propio y la música del alma, el oído como el sentido principal para percibir la totalidad del objeto o el lugar contemplado. Sólo desde allí es posible entender el mundo como un hecho complejo, como fenómeno al cual hay que acudir más allá del lenguaje, como lugar en que la indefinible *inmensidad íntima* se ve reflejada en la inabarcable inmensidad del espacio. Entre las dos regiones, el alma del poeta y el alma del lugar, se tejen vínculos intuitivos en donde se elabora una suerte de pre-lenguaje, donde se negocian vibraciones, música del mundo y música del alma, presencias, cantos de gallos mensajeros, sonidos que trae el río, vapores, lanchas, formas inconclusas e imágenes, en una gran sabana con *un sonido que tenía el ancho de todas las cosas*.

Desde esta perspectiva, la naturaleza aparece como libro, partitura, región imaginada, lugar en donde cabe aún la mirada del primer ser humano. Es el lugar-no-lugar donde Barreto ubica una naturaleza aún no tocada, la región intacta donde el poeta desconoce el nombre de las aves, espacios de color negro, espacios cósmicos donde todo está por inventarse o

por decirse, recreando el sentido de *Otredad*, de misterio, de lugar donde jamás puede llegar la conquista antropocéntrica.

Por otra parte, la metáfora de la naturaleza como lugar indescifrable, contiene en sí misma el sentido de extrañeza que se experimenta al contacto con los elementos, la intemperie donde las certezas humanas se ponen en tela de juicio. La naturaleza desafía el estado de razón del ser humano dándole dos opciones: la extrañeza que deviene en comunión o el mutismo que deviene en vértigo. Este choque de fuerzas, que es la *Otredad* misma de la Naturaleza, es descrito acertadamente por Octavio Paz: *“Frente al mar o ante una montaña, perdidos entre árboles de un bosque o a la entrada de un valle que se tiende a nuestros pies, nuestra primera sensación es la de extrañeza o separación. Nos sentimos distintos. El mundo natural se presenta como algo ajeno, dueño de una existencia propia. Este alejamiento se transforma pronto en hostilidad. Cada rama del árbol habla un lenguaje que no entendemos; en cada espesura nos espía un par de ojos; criaturas desconocidas nos amenazan o se burlan de nosotros. También puede ocurrir lo contrario: la naturaleza se repliega sobre sí misma y el mar se enrolla y desenrolla frente a nosotros, indiferente; las rocas se vuelven aún más compactas e impenetrables; el desierto más vacío e insondable. No somos nada frente a tanta existencia cerrada sobre sí misma. Y de este sentirnos nada pasamos, si la contemplación se prolonga y el pánico no nos embarga, al estado opuesto: el ritmo del mar se acompasa al de nuestra sangre; el silencio de las piedras es nuestro propio silencio; nadar entre las arenas es caminar por la extensión de nuestra conciencia, ilimitada como ellas; los ruidos del bosque nos alude. Todos formamos parte del todo. El ser emerge de la nada. Un mismo ritmo nos mueve, un mismo silencio nos rodea”*.⁽²⁾

Sin embargo, como vemos en la poesía de Barreto, el mágico encuentro se ve interrumpido por la devastación del lugar, por la incapacidad de los seres humanos de poder escuchar el pulso de la tierra. Así, desde el desencanto, y a partir de las ideas del poeta rumano Lucian Blaga, Barreto propone *restituir el alma del mundo*, lo que quiere decir, no dejar que se pierda del todo la posibilidad del paraíso. Para esto, y como si se tratara de una praxis a

2. Octavio Paz. *El arco y la lira*, 153.

partir de las ideas sobre música expuestas por Barreto, es necesario comprender el principio de resonancia pitagórica sobre la vibración del alma de las cosas. Según este principio, sólo con la restitución del alma humana se podrá restituir el alma del lugar, sólo hallando el espacio de silencio, ritmo y música interior. En el reconocimiento de la *inmensidad interior* se puede recuperar el sentido de totalidad del mundo, de ese *ser entero* del que hablaba Pessoa.

Además de ser una apuesta estética con altas cargas ontológicas, recuperar el sentido de *Otredad* por medio de una reelaboración del concepto de Naturaleza es de vital importancia en medio de una época que algunos teóricos han llamado *Antropoceno*, momento en donde se diluyen todas las barreras entre lo humano y no-humano para dar por sentado que la naturaleza como tal deja de existir para ser dominio indiscutible del hombre. La *Otredad* es la línea que la ciencia no logra conquistar y por lo tanto es el espacio que detiene el impulso colonizador. Es el espacio con el que han convivido los pueblos ancestrales desde hace miles de años: aquellos lugares prohibidos que se visitan sólo en momentos especiales, lugares sagrados, espacios *bravos* donde viven los espíritus de la naturaleza. No atravesarlos, no cruzarlos es de vital importancia para su conservación física y simbólica. Por medio de relaciones metafóricas se logra una aproximación a los secretos de un sistema vivo que prefiere, como un ente racional, ser tocado con cautela.

En el caso del aforismo de Heráclito, *la naturaleza ama esconderse*, el misterio de lo natural residiría en la potencia oculta por la cual se desarrollan los fenómenos, en un comportamiento de lo biológico y lo geológico que no siempre puede predecirse ni controlarse, en el nacimiento y muerte dentro de un ciclo natural que sólo es posible concebir en largos esquemas de tiempo. En Igor Barreto hay una reafirmación de ese misterio dentro del contexto de la naturaleza de los llanos, en ese sistema natural que a pesar de ser frágil ante la intervención humana, mantiene su propia ley ligada a lo cíclico, dentro de largos espacios de tiempo. Diluir lo humano en las eras geológicas, es de alguna manera no sólo dar constancia de lo efímero sino que al contrario, es una redención poética de las miserias mortales, de esos seres anónimos que naufragan en la corriente del río, y que vuelven a vivir como parte de ese gran ciclo de la naturaleza.

En ese sentido, Barreto no sólo es un cronista de hechos comunes y de realidades políticas, sino que como Zurita, introduce la problemática humana dentro de procesos cósmicos, bajo parámetros que no reducen la realidad de lo humano, sino que la contextualiza dentro de circunstancias geológicas. Así, diseminar lo humano en el cosmos es el primer paso para desvirtuar la actitud antropocéntrica, abrir el camino para una *cosmopolítica* y una *cosmopraxis*. Alabanza en el sentido del asombro que nace frente a la maravilla de la naturaleza y sus creaturas. Asombro de sentir hermandad con seres y elementos como el vínculo afectivo y sagrado que San Francisco de Asís expresó en su *Cántico de las creaturas*.

Bibliografía

- Andermann. J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Araujo. O. (1962). *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*. Caracas: Biblioteca Popular Venezolana.
- Arias Maldonado. M. (2018). *Antropoceno, la política en la era humana*. Colombia: Penguin Random House.
- Arráiz Lucca. R. (2005). *Poesía venezolana, antología esencial*. Madrid: Visor Libros.
- Bachelard. G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- El agua y los sueños*. (1978). México: Fondo de Cultura Económica.
- Barreto. I. (2014). *El campo/ El ascensor, Poesía reunida (1983-2013)*. España: Editorial Pre-Textos.
- Barthes. R. (1985). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI Editores.
- Baudelaire. C. (2001). *Las flores del mal*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Cardona. M.; L.F. Ramón y Rivera; Isabel Aretz; G.L.Carrera. (1959). *Panorama del folklore venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Cassirer. E. (2003). *Filosofía de las formas simbólicas*, Vol.3. México: Fondo de Cultura Económica.
- Coleridge. S. T. (2010). *Biographia Literaria*. España: Editorial Pre-Textos.
- Comotti. G. (1999). *Historia de la música*, Vol.1. Madrid: Turner Libros.
- Curtius. E. R. (2017). *Literatura europea y Edad Media latina (I): El libro de la naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Riquer. M; Valverde. J. M. (1985). *Historia de la literatura universal: Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Dona. M. (2008). *Filosofía de la música*. Barcelona: Global Rhythm Press.
- Duchesne. W. J. (2015). "Contribución del pensamiento amerindio a una cosmopolítica americana", *Cuadernos de literatura* Vol. XIX n. °38
- Gallegos. R. (1982). España: Doña Bárbara. Espasa Calpe.

- Cantaclaro*. (1982). España: Espasa Calpe.
- Gerbasi. V. (1986). Caracas: *Obra Poética*. Ayacucho.
- Guillén. C. (2005) .*Entre lo Uno y lo Diverso*. España: Tusquets Editores.
- González Echevarría. R. (1998). *Mito y archivo, una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hadot. P. (2015). *El velo de Isis*. Barcelona: Alpha Decay.
- Heraud. J. (2011). *El río*. Lima: Editorial Peisa.
- Hölderlin. F. (1998). *Hyperion*. Madrid: Editorial Hiperion.
- Marrero Henríquez. J. M. (2010). *Ecocrítica e hispanismo, en Ecocríticas*. Madrid: Iberoamericana,
- Martín. M. A. (1991). *Del folclor llanero*. Bogotá: Ecoe.
- Miranda. J. (2001). *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996*. Puerto Rico: La Editorial, Universidad de Puerto Rico.
- Montale. E. (2006). *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Navascués. J. (editor). (2002). *De Arcadia a Babel, naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. España: Editorial Iberoamericana.
- Neruda. P. (1985). *Canto general*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Osorio Tejeda. N. (1999). “Antonio Cornejo Polar: Contribución a una crítica latinoamericana” *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXV, N 50. Lima –Hanover.
- Paz. O. (2003). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pizarro. A. (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- *La Amazonía tiene voces*. (2009). México: Fondo de Cultura Económica.

- Quiroga. H. (2015). *Anaconda y otros relatos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Ricoeur. P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- Rivera. J. E. (1985). *La Vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ruiz. B. (2013). “Nación y narración: las perspectivas geográfica, cultural y económica en la narrativa decimonónica venezolana”. *Cuadernos De Literatura*, 13(25), 2013:152-166.
- Russotto. M. (2014). “Repensar la Amazonía y sus discursos. Entrevista a Ana Pizarro”, *Cuadernos de literatura* Vol. XVIII n. °36 • julio-diciembre 2014:348
- Saraceni. G. (2017). “De espaldas a la alabanza. Sonoridad, afecto, memoria en la obra de Igor Barreto”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año III, n° 4.
- Sarmiento. D. F. (1977). *Facundo o civilización y barbarie*. Caracas: Ayacucho.
- Sosa. J. M. (2013). *Aproximación al canon de la poesía venezolana*. Caracas: Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.
- Suárez. M. (2000). *La América Real y La América Mágica a través de su literatura*. Bogotá: Caro y Cuervo, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sucre. G. (1985). *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner. G. (1982). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: GEDISA.
- *Los logócratas*. (2011). España: Ediciones Siruela.
- Stevens. W. (2003). *De la simple existencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Torres Duque. O. (1987). “Barroco y lectura dual en La Vorágine de José Eustasio Rivera”. *Universitas Humanística*; Vol. 16, no. 28 (Jul.-dic. 1987), p. 119-120
- Warf. B.; Arias. S. (editores). (2009). *El Giro Espacial, perspectivas interdisciplinarias*. New York. Routledge.
- Watanabe. J. (2013). España. *Poesía completa*. Editorial Pre-Textos.
- Winckelmann. J.J. (2007). *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Xolocotzi Yáñez. A. (2007). *Subjetividad radical y comprensión afectiva*. México: Universidad Iberoamericana /Plaza y Valdez.

