

Agrietar las palabras, inventar el silencio. Una lectura de *Poemas de Gustavo Pereira* *Grabados de Gladys Meneses* (1979)

VALENTHINA FUENTES MELEÁN Universidad Simón Bolívar, Venezuela

ORCID 0000-0001-5450-435X

valenthina.fuentes@gmail.com

Resumen

En Venezuela, durante la segunda mitad del siglo XX, el libro de artista se conformaba como un lugar de convergencia entre el arte gráfico y la escritura. *Poemas de Gustavo Pereira Grabados de Gladys Meneses* (1979) es uno de esos libros que realizan el encuentro entre visualidad y poesía a través de la contención y el silencio. Se ofrece aquí una lectura de estos *poemas grabados*, mientras se observan las tensiones e intercambios entre ambos medios expresivos. Asimismo se propone un recorrido por algunos de los momentos que construyen el vínculo entre palabra, mirada y experiencia.

Palabras clave: libro de artista / grabado / silencio / poesía venezolana / *Poemas de Gustavo Pereira Grabados de Gladys Meneses*

Cracking words, inventing silence. A reading of *Poemas de Gustavo Pereira Grabados de Gladys Meneses* (1979)

Abstract

In Venezuela, during the second half of the 20th century, the artist's book was conceived as a piece of the convergence of graphic arts and writing. *Poemas de Gustavo Pereira Grabados de Gladys Meneses* (1979) is one of such books materializing the encounter between visuality and poetry by means of contention and silence. This article offers a reading of the *engraved poems* therein, giving an account of the tensions and exchanges between both expressive means. Likewise, this text proposes a journey into some of the artistic occurrences bonding words, gazes and experiences.

Key words: artist's book / engraving / silence / Venezuelan poetry / *Poemas de Gustavo Pereira Grabados de Gladys Meneses*

Recibido: 11/6/2020. Aceptado: 3/9/2020

Para citar este artículo: Fuentes Meleán, V. (2020). Agrietar las palabras, inventar el silencio. Una lectura de *Poemas de Gustavo Pereira Grabados de Gladys Meneses* (1979). *El taco en la brea*, 12 (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0013 DOI: 10.14409/tb.v1i12.9691

En 1979, cuando aún predominaba la tendencia abstraccionista, con una inclinación geométrica y arquitectónica, en las artes visuales venezolanas,¹ Gladys Meneses imprime en su taller de Lechería (estado Anzoátegui) un libro que todavía resulta un secreto. Se hace notoria para la época una alternancia entre proyectos visuales de obras de gran formato, vinculadas a un público masivo y a cierta proyección espectacular, y obras que apenas circularon entre muy pocos, por las condiciones de su elaboración pero que, por tanto, pudieron desarrollarse con otras libertades en cuanto a tópicos y experimentación técnica.

La tradición del libro de artista, que se formaba silenciosamente en los talleres, contaba ya en nuestro país con algunas experiencias compartidas entre escritores y artistas gráficos. Para el momento se habrían editado libros como: *Escuchando al idiota* (1949), cuento de Oswaldo Trejo y litografías originales de Mateo Manaure; *Elegía coral a Andrés Eloy Blanco* (1961), poemas de Miguel Otero Silva y grabados de Luisa Palacios; *Lo nunca proyectado* (1964), textos poéticos de Alfredo Silva Estrada y grabados en seco de Gego; *Boom* (1966), poema de Ludovico Silva en letra manuscrita, con ilustraciones y diseño de Mercedes Pardo; así como *Humilis Herba* (1968), comentarios lúdicos de Aníbal Nazon, acompañados de estampas originales de Luisa Palacios, Humberto Jaimes Sánchez y Alejandro Otero. Todos ellos relacionando la experiencia visual en imágenes de un artista venezolano, junto a textos de escritores de la misma nacionalidad, especialmente de narrativa corta y de poesía.²

El libro *Poemas de Gustavo Pereira Grabados de Gladys Meneses* o, como también puede leerse, *Poemas Grabados*, se inscribe en esta tradición en la que predomina no solo el carácter íntimo y artesanal, sino una tensión permanente y complementaria entre la imagen visual y el texto: entre lo que no puede ser dicho de la imagen y lo que no es posible figurar en la palabra. Este libro se hace entonces lugar de convergencia en el que la palabra puede atenderse como visualidad, así como la imagen visual puede ser desplegada para «leerse» y unirse al sentido del texto.

Entonces, la relación entre escritor y artista gráfico se hace determinante, pues uno y otro construyen, desde sus medios expresivos, una obra común. En este caso, podemos decir que Gustavo Pereira, aun sin conocer el proceso de realización del libro *Poemas Grabados* en el momento de su concepción y de su impresión, como veremos en seguida, determina con sus textos mucho de lo que nos resulta relevante en la apreciación de esta obra.

Egresado de la Escuela de Filosofía y Letras, así como de la Escuela de Derecho de la Universidad Central de Venezuela, Pereira combinaba el desarrollo de una escritura poética con el de la militancia política de izquierda. Este vínculo fue uno de los más notorios en los tópicos de su producción escrita en títulos como: *Preparativos de viaje* (1964), *En plena estación* (1966), *Hasta reventar* (1966) y *El interior de las sombras* (1968). Libros que se editaron luego de la publicación de *El rumor de la luz* (1956) y *Los tambores de la aurora* (1961), y que conformaron la expresión de su búsqueda inicial, de una escritura incipiente, cercana a la tendencia surrealista, que luego aspiró al sello de una literatura comprometida, preocupada de forma directa por el logro de reivindicaciones y por las luchas sociales.

Su relación con la militancia, además de otros intereses comunes, lo hace conocer igualmente a artistas y escritores de diversas regiones de nuestro país y establecer con ellos proyectos en conjunto. Así, en 1965, Pereira funda junto a pintores y poetas de Puerto La Cruz, su lugar de residencia, la revista *Trópico Uno*, en la que también participaría Gladys Meneses (Balza, 2006:143). De manera que el intercambio entre estos artistas era no solo frecuente sino cotidiano para el momento de producción de los *Poemas Grabados*, pues entre ellos se gestaba una larga amistad.

La selección poética de este libro corresponde a una etapa posterior de su escritura, que se identifica a partir de 1970, y que cristaliza en la creación del somari:

Como bien lo señala José Balza, a partir de *Poesía de qué* (1970), se inicia una nueva fase en su escritura: «el verso libre, la frase suelta, el tono aforístico, la exactitud gramatical, la ambigüedad irónica, son convertidas en funciones naturales del poema», y en particular, además del afianzamiento de estos elementos propios de su poesía, aparece una nueva línea enunciativa, los *somaris*. Pereira da este nombre a un artefacto lingüístico característico por su brevedad, pero poseedor de una importante carga irónica. Llegarán así *Los cuatro horizontes del cielo* (1970), *Libro de los somaris* (1973), *Segundo libro de los somaris* (1979). (Sosa:250–251)

Alterna, de este modo, sus formas de expresión iniciales con el sentido de la contención en el uso del lenguaje. Así, Meneses selecciona diez poemas de esta etapa para la edición de los *Poemas Grabados*, que ordena y acompaña con una gráfica para cada uno. Tal como relata el poeta Gustavo Pereira en una entrevista:

Ese trabajo de Gladys fue iniciativa suya y fue una grata sorpresa para mí, pues me enteré cuando todo estaba hecho y me trajo a casa el primer ejemplar de los cincuenta que realizó. Ella escogió los poemas e hizo e imprimió no sólo los grabados en su taller, sino también la encuadernación. El libro sólo fue presentado, a petición de Carlos Contramaestre y con palabras suyas, en Mérida. (2017)

Para el año de producción de este libro, la artista contaba con una amplia trayectoria en el campo de las artes gráficas. Había cursado estudios de Derecho en la Universidad Central de Venezuela al tiempo en que recibía su formación en arte en la Escuela Cristóbal Rojas de Caracas. A partir de 1960 inició su práctica y estudio de las técnicas del grabado, al que se dedicaría de forma casi exclusiva como actividad artística hasta la década del 90. La mayor parte de su formación estuvo dirigida por la constancia de este interés. Así, entre 1962 y 1963, cursa estudios en Italia como grabadora y artista gráfica (tanto en la Academia de Bellas Artes de Roma, como en el taller de Attilio Giuliani de la misma ciudad). Y posteriormente, entre 1970 y 1973, continúa formándose en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Tokio, que la aproxima directamente a la tradición del grabado en el arte japonés.

Como fundadora, fue integrante del Círculo Pez Dorado entre 1961 y 1962, y luego del grupo Ariosto (1964), con los cuales realizó sus primeras exposiciones individuales. Fue profesora y asesora de talleres de grabado para niños y jóvenes, así como profesora de historia del arte en Puerto La Cruz. Tuvo igualmente un marcado interés social que la condujo a ser candidata a cargos públicos como

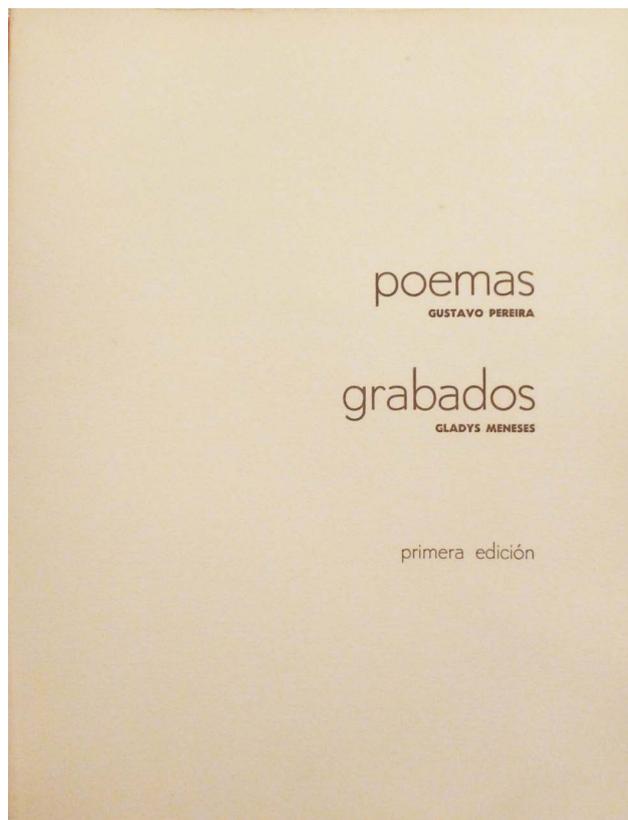


Fig. 1. *Poemas Grabados* (portada). Gustavo Pereira y Gladys Meneses (1979)

el de concejal y miembro de la Asamblea Legislativa de su estado, como parte del PCV (Partido Comunista de Venezuela).³

Fundamentalmente se dedicó a trabajar con las técnicas tradicionales del grabado, pero también con nuevos materiales como el polietileno y «el adosamiento de fórmica o melamina con planchas de metal», experimentando con la impresión no solo sobre papel sino sobre fórmica. A la influencia cruzada del grabado italiano y de la tradición japonesa se añadía el interés por la obra de Paul Klee en su noción de lo abstracto y lo figurativo, en el trabajo con formas elementales y en el olvido del conocimiento técnico. Estas inclinaciones persisten, en el trabajo de Meneses, junto a las piedras, como tópicos y formas cardinales que circulan a lo largo de su obra (Balza, 1989:7–8). Todo esto podemos constatarlo igualmente en el libro que ahora atendemos. Podríamos decir que los *Poemas Grabados* (1979) logran compendiar el sentido completo y germinal de su relación con el grabado.

De esta manera, Meneses elabora un libro que excede su uso predominante como reproductor de información, de archivo; un libro que se nos presenta también como un cuerpo, en la singularidad de sus cortes irregulares y la porosidad del papel, así como en los relieves de sus imágenes. O al menos intuimos eso: que este libro también puede ser tocado como cuerpo, y cuyo tacto sabemos que envejece la piel de la página hendida, donde por momentos se hace suelo y los poemas se convierten en inscripciones, breves revelaciones que parecen emerger de los espacios vacíos de un papel finamente trabajado.

A estas delicadas formas sobre el soporte, una textura acabada y precisa, ya recurría Meneses en sus trabajos como artista gráfica. Nos dice José Balza que, luego de su residencia en Japón:

Se ha iniciado para ella una larga ceremonia en que las texturas mismas comenzarán a ser el cuerpo de las obras. El dibujo, la línea, los colores siguen presentes (...) con frecuencia el papel es grueso y casi lascivo, y en él la artista aprovecha relieves y hundimientos. Cuanto antes pudo ser punzante (una manera de herir la superficie) hoy resulta ser el canto de las superficies naciendo. (1989:8)

Cuerpo y territorio se delimitan en el papel no solo a través del contorno del dibujo sino de su distribución en la página, de la exactitud de su ubicación y de los distintos niveles en que la plancha se hinca para dejar su marca, devolviéndonos nuevamente el motivo de la tensión y de la contención, tanto como el de los estratos. Reconocemos estos rasgos en los *Poemas Grabados*, así como la destreza en el conocimiento de los soportes, que da cuenta de su experimentación permanente y que le facilita unir «a la severidad del aguafuerte y la sutileza del aguatinta, las mordidas en seco de planchas que puede picar en formas adecuadas a sus composiciones. De esta manera, combinaba, en sus mejores series, zonas entintadas con inasibles zonas de texturas en blanco» (8).

Los poemas entonces se convierten en una de las superficies con tinta en el proceso de impresión. Su ubicación en la página y su definición como mancha se hacen igualmente fundamentales en la composición visual del libro. Reconocemos las capas de este papel hendido, una de ellas es el texto, siendo uno de los elementos que lo oscurece, con una brevedad que lo aísla del conjunto, que lo hace piedra en medio del afluyente.

Ante la verbalización de la imagen también ocurre que el texto se subvierte para convertirse en objeto para ser mirado y recorrido como un cuerpo. Meneses nos propone leer con la mirada, los

trazos, la composición, una totalidad; recorrer el libro como topografía para ser descifrada. Pero igualmente nos propone mirar con el lenguaje, donde la palabra mancha y descubre un espacio.

Es casi solo la sal quien marca el papel, el salitre que gasta la superficie en la costa de la página. O la meticulosidad del contacto que crea espacio. Una cartografía ciñe nuestra mirada, pero tenemos la sensación de que ese mapa no resulta solamente algo exterior, de que el mapa atiende sobre todo a una interioridad, los rasgos de un lugar que todavía no puede asirse.

La delicadeza y la contención circulan permanentemente entre palabras y grabados como la atmósfera que funda esta experiencia visual y escrita. También en Japón escribir y dibujar se hacían análogos, el escritor era necesariamente un artista visual cuyo trazo no podía ser corregido. Escribir era fundamentalmente manchar y trazar, en una refinada retención del pulso. En el libro estas funciones se dividen, pues ya no se trata de hacer del dibujo una escritura, como en el caso de la caligrafía del arte japonés. Aquí la imagen visual crea la atmósfera para la aparición de la imagen escrita, pero ambas no dejan de comunicarse en el borde de lo irrepresentable.

El peso de un cuerpo sobre otro es lo que se registra continuamente: el peso de la plancha sobre el papel, la marca tenue o definida, manchada o no, el peso de algo que ya no está, la pérdida que crea un espacio, que deja una huella, que sella otro cuerpo. Y esto, nos dice Derrida, es lo que ocurre con el signo: su marca es la evidencia de que algo no está. El signo difiere (sustituye, posterga y aspira) al objeto, eso que es justamente lo que ya no podemos tener, el signo es diferencia. Pero además esta diferencia solo es posible reconocerla, en el ámbito del lenguaje, como marca gráfica, como hecho visual.⁴

La impresión del grabado reconstruye ese proceso de pérdida y señuelo, pero también de recuperación, que la artista nos permite conocer, y que se coloca en tensión con la escritura de Pereira. Y también, entre imagen visual y poesía, recuperando sus límites como disciplinas, podemos decir junto a Antonio Monegal que «la separación entre las artes es émula de la brecha que separa la representación de su objeto» (28). Pero hacia dónde apuntan estas marcas, ¿cuál sería su objeto?

Decimos que los grabados nos recuerdan un territorio impreciso, escenas que no terminan de realizarse como paisaje, que no logramos del todo sujetar, cuya descripción nos parecería pobre. Entonces su objeto resulta también indeterminado, y podríamos asociar estos grabados con el abstraccionismo, pero solo con uno en el que podemos contemplar aun elementos visuales, formas, colores, que guardan el carácter de una semejanza. Como menciona Balza, la obra de Gladys Meneses:

puede parecer abstracta por su impecable equilibrio formal, por su armoniosa distribución de los pesos compositivos, pero al frecuentarla hallaremos en ella un riguroso concepto de la figuración, de imágenes que jamás terminarán de traducirse por completo, puesto que aluden a un mundo simple y difícil: a ese esplendor diario que habla silenciosamente. (1989:8)

Ni propiamente abstracta, ni figurativa. Los grabados podrían aproximarse con más precisión a lo que Lyotard llamó lo «figural», en el que la imagen transgrede la pretensión de la transparencia comunicativa, haciendo presente una densidad de fuerzas que subvierten el vínculo directo de la semejanza con el objeto. Nos dice respecto a esta acepción:

En cuanto al espacio de figura, «figural», lo califica mejor que «figurativo»; en efecto este último término le opone, en el vocabulario de la pintura y de la crítica contemporánea, a «no figurativo» o «abstracto»;

ahora bien, el rasgo pertinente de esta oposición consiste en la analogía del representante y del representado, en la posibilidad ofrecida al espectador de reconocer al segundo en el primero. Este rasgo no es decisivo en cuanto al problema que nos ocupa. Lo figurativo no es más que un caso particular de lo figural (...) Desaparece si el cuadro ya no tiene la función de representar, si él mismo es objeto. Entonces vale por la sola organización del significante. Esta oscila entre dos polos. (219)

Y pareciera que allí, en esa oscilación de lo figural, es donde surge ese «esplendor diario que habla silenciosamente» al cual se refiere José Balza y que es, quizás, igualmente justo para acercarnos a la poesía de Gustavo Pereira, a lo que ella sugiere y que la artista selecciona para este libro.

«Somari» es el nombre que confiere este escritor a parte de sus poemas cortos. El somari puede definirse, como lo hace Maylen Sosa, como «un artefacto poético con el que Pereira designa una forma textual breve, con influjos epigramáticos, orientales, y en el que cabe el humor, la sátira, la melancolía, la reflexión» (12). Los textos conservan, de este modo, ese rasgo contenido y cercano a la revelación de lo nimio que podemos vincular a las imágenes de Meneses. De esta manera apreciamos la relación que se funda en la siguiente imagen:

El poema nos dice: «Busco en la tormenta más tormenta/ Creo en mí como en una botella solitaria/ en alta mar/ con su mensaje en pleno corazón» (Fig. 2). Lo acompaña esta figura cerrada de Meneses, que parece flotar debido al texto, al situarnos en «alta mar», y que en principio no asociaríamos con una botella, pero queda vinculada a esa figura por el poema y por las ondulaciones de las líneas inferiores, que sugieren la presencia del agua, la remembranza de ese mar.

Se cumple allí una función referencial: el texto contiene una imagen que podríamos recuperar en la contemplación de la estampa. Pero dentro de la figura nos sorprende un espesor de líneas y planos entintados con diversas intensidades. ¿Qué hay en la botella?, ¿cuál es su mensaje en la intemperie? La imagen es confusa, podríamos decir que quizás se trate de otro paisaje. El paisaje estaría invertido, estaría dentro de la botella en «alta mar» y no fuera de ella. La botella es al mismo tiempo una imagen que representa al escritor. El paisaje estaría dentro de quien se enuncia como poeta, en este sujeto lírico que busca «en la tormenta más tormenta». Pero lo único que se distingue claramente en esa figura es el hundimiento de la línea central, el horizonte de este paisaje, el suelo de esa exterioridad, pero también la marca que atraviesa al sujeto, el centro de su tormenta, la gruesa cicatriz, su herida.

Y aunque el poeta no nos dice cuál es el mensaje, la imagen nos muestra una posibilidad callada de encontrarlo, aunque sea de manera abierta, confusa, ambivalente, renunciando al sentido único de esa grieta, con la apertura de lo que ha sido rasgado.

Alrededor de esta herida, de esta marca (horizonte o suelo) se articulan líneas, texturas y planos que generan una sensación de complejidad. Si el mensaje en pleno corazón es una herida, alrededor de ella aparece un mundo que despliega formas, variaciones, intensidades. El poema queda con un mensaje que no se dice para mirarse, y la imagen no deja de apegarse a la pregunta, a la duda, a la inquietud.

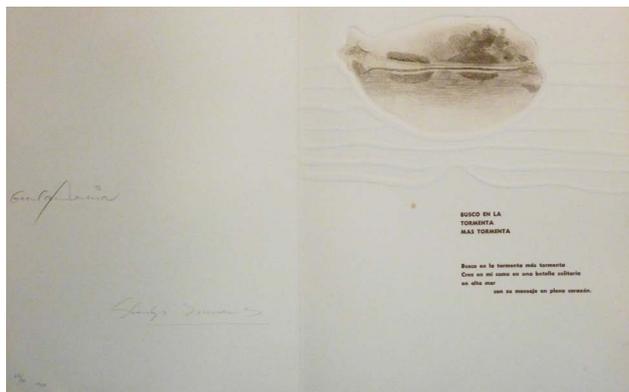


Fig. 2. Poemas Grabados. Gustavo Pereira y Gladys Meneses, pp. 1–2 (1979)

Más adelante en este libro encontramos:

TOMO MI LINTERNA Y RECORRO LA NOCHE

Pocos han visto lo que yo he visto

Un portal

Un perro echado

Un borracho en la acera

Mariposas nocturnas

Me acuesto contento de haber nacido. (1979:5)

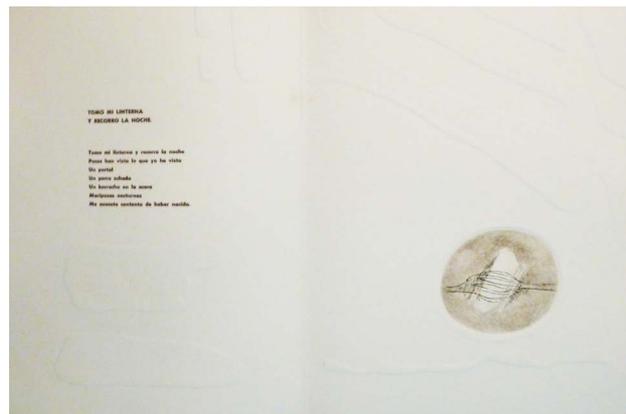


Fig. 3. *Poemas Grabados*. Gustavo Pereira y Gladys Meneses, pp. 5–6 (1979)

Con la linterna de la mirada, o tomando los propios ojos

como guías, recorreremos con el poeta esta enumeración de elementos nocturnos. Lo sorprendente es que luego de anunciarnos que «pocos han visto lo que yo he visto», la enumeración ulterior resulte tan sencilla, y que quizás pudiéramos más bien decir que todos han visto lo que él ha visto. Pero si bien todos posiblemente hayamos visto tanto o tan poco como quien lo enuncia, quizás no hayamos notado la vitalidad, la excepcionalidad o la belleza de estos elementos, ni hayamos escrito para darles un lugar en nosotros, para exaltarlos o celebrarlos. Se nos presenta entonces la pregunta por el acto de ver: ¿en qué consiste ver? Lo que Pereira parece decirnos es que ver tiene una relación con el tomar conciencia, pero asimismo para el poeta esto se realiza en la escritura, por medio de ella. Ver y escribir permanecen aquí unidos. Se escribe para ver, para ver más o mejor, para tomar conciencia, para empezar a ver lo que se ha visto y esto deriva en un nacimiento en el poema. La escritura tiene así el valor de una iniciación, de un darse cuenta a través de lo que se mira, de un darse cuenta en la escritura, que transforma la experiencia.

Por otra parte, cuando observamos la imagen circular de Meneses, que se muestra en la página siguiente (Fig. 3), nos preguntamos qué retienen esas líneas, esas que podríamos agrupar para identificar una figura. Estas líneas parecen esbozar unas manos, unas que se entrelazan. El dibujo está despojado de toda pretensión de virtuosismo, o de una exactitud realista. El dibujo es completamente rudimentario y dudaríamos incluso de esta asociación si no estuviera precedido por este poema. Decimos que nos recuerdan unas manos y que éstas se juntan para retener algo. Lo que retienen es el blanco de la página, donde estaría la luz. Lo resaltante aquí es que la luz (de la linterna del poema) aparece como negativo de la imagen, como borramiento. Iluminar es, en este grabado, borrar. Es eliminar el excedente del color, de la tinta o de la forma. Meneses nos pondría delante de unas manos con la mirada. Las manos que el poeta utiliza para escribir, para describir, para iluminar mientras también se borra. Escribir es borrar. Y finalmente el poeta borra o escribe y nos coloca delante de la pregunta por el acto de ver.

Luego comprobamos cómo queda afianzada la relación entre ver y leer, entre escribir y mirar, en este libro, cuando apreciamos otro de sus *poemas grabados*:

Aquí observamos cómo esa figura amarilla que está al final de la página aparece antecedida por la mancha de un somari de Pereira que nos dice: «La solitaria cresta del mar/ apura su último sorbo de sol» (Fig. 4). Nuevamente el poema permite que la imagen se haga reconocible. El texto contiene un llamado a lo visual, al mismo tiempo que se desenvuelve como lenguaje. Lo que se describe es puramente sensorial. Leemos y miramos el rápido correr del agua hacia la línea de un horizonte sellado por el sol, teñido de luz. E igualmente asistimos a la soledad del mar y

a la de sus crestas, el recorrido ondulado de las líneas que la artista dispone en el centro del papel. La figura amarilla se hunde en la página, como una piedra de sol o como un sol de piedra, una figura luminosa pero que encontramos agrietada, intervenida con líneas, y que se sitúa justo del lado opuesto del texto. Así, en el poema persiste una insinuación de lo espacial que desborda su argumento y la estructura del lenguaje en cuanto a su función comunicativa.

La escritura antecede los grabados, haciendo el proceso inverso del ejercicio ekfrástico. Mientras la ékfrasis consiste en el uso de la descripción «como un recurso verbal capaz de provocar en la imaginación del oyente o lector la visión de lo descrito» (Monegal:40–41), aquí la imagen se apropia con sus recursos distintivos de una palabra ceñida a la mirada. Podríamos decir que se trata simplemente de «ilustrar» el poema, pero el poema difícilmente es algo que puede ser ilustrado, que puede ser retenido por un análogo gráfico; y lo desconcertante, en este caso, es la elección de una textualidad contenida y muchas veces inaudita.

Nos preguntamos entonces, ¿qué es lo que ilustra? Meneses recompone, en todo caso, un espacio desde donde el lenguaje puede emerger como visión y como sentido. Pero sobre todo recupera, en primer término, los blancos de la página, el vasto silencio que fundan las palabras, que ellas inventan.

Así podemos verlo en otro de sus textos, donde Pereira nos dice: «Tengo en los huesos un legado/ del que no me puedo librar/ ¿Qué hacer para escapar del polvo?» (Fig. 5).

Nos queda la pregunta de cómo podría ser ilustrado con justicia un poema como el que acabamos de leer. Y, sin embargo, estamos ante estas formas a un tiempo cerradas y abiertas de Meneses: ¿un paisaje en una piedra?, ¿una piedra a la orilla de un caudal?, ¿un mundo flotante? Estamos ante estas formas que nos permiten hacer un recorrido, trazar un trayecto visual y manual, sutil y también sólido en la palidez del soporte, y en el que la mayor oscuridad permanece en la escritura.

Una vez más nos situamos ante una página que recobra amplias extensiones vacías, apenas delimitadas por hundimientos, una leve sombra definida por trazos delicados, figuras orgánicas hechas con exactitud pero que recuerdan la formación orgánica del paisaje, de lo «natural» o de lo mineral en la tierra, ahora sin color, en la máxima reducción de elementos visuales.

Y es en esta reducción, en el despojamiento de recursos, que sentimos una filiación con el poema ubicado en la página contigua. El legado, nos dice Pereira, está inscrito, es algo de lo que no nos podemos liberar. Es la forma que permanece cuando nos hemos despojado de ornamentos, cuando desaparecen las imposturas, cuando renunciamos. Sobre el cuerpo–página, cuando todo lo demás ha sido borrado, aún percibimos una forma. En la renuncia del poeta, sin embargo,

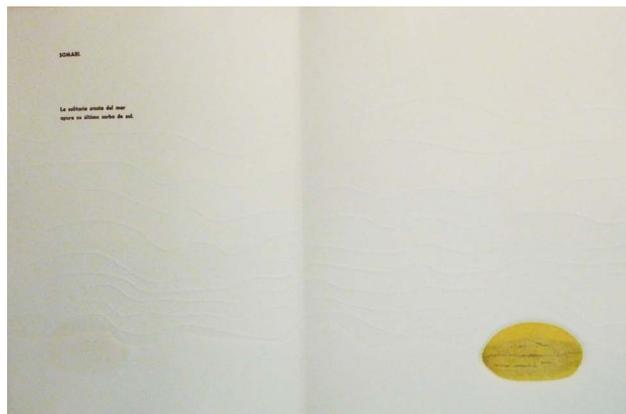


Fig. 4. *Poemas Grabados*. Gustavo Pereira y Gladys Meneses, pp. 7–8 (1979)

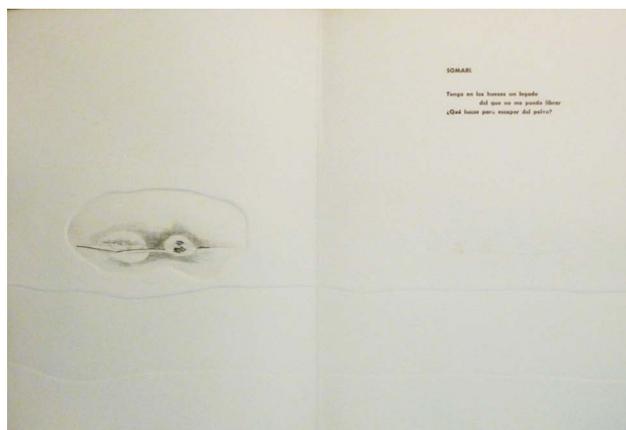


Fig. 5. *Poemas Grabados*. Gustavo Pereira y Gladys Meneses, pp. 13–714 (1979)

aún queda la pregunta sobre cómo liberarse de ese resto, cómo «escapar del polvo», del legado, de la herencia constitutiva. La búsqueda de lo esencial es llevada al extremo, la renuncia busca ser radical, definitiva.

Por la vía del ascetismo el poeta espera acercarse a lo verdadero. Y es en el último de estos *poemas grabados* cuando constatamos que este ha sido uno de los motivos principales que sostiene el libro, pero que la búsqueda permanece latente. El camino andado solo ha servido para comprobar la imposibilidad de alcanzar la verdad por la vía del poema, por la vía de la estrechez, de la austeridad. Pues «el inútil intento de acercarse a la verdad/ conduce a otros intentos...» (Fig. 6). La palabra se descubre una vez más como ilusión, falseamiento, veladura. La forma no ha podido restar su vanidad. Y aproximarse a la verdad resulta un inútil intento. Por la vía de la palabra esta búsqueda solo se manifiesta y permanece. La verdad, entendemos, es lo que no está. El poema es un intento que persiste, que deviene insistente. La forma conduce hacia otra forma. Se descubre ella misma como finalidad, origen y destino que no cesa.

La imagen de Meneses, que aparece simultáneamente con este texto (Fig. 6), parece contundente. Una línea simula abultarse en la página y conformarse como obstáculo mientras otras dos figuras se superponen. La línea sobresale, se hace contorno de un vacío, y las dos figuras contienen trazos, leves texturas que parecen diluirse en el fondo. Se pierde el referente visual, la imagen abandona completamente su función mimética, y nos invita a contemplar las cualidades del grabado como forma, que se percibe y se lee únicamente entre sus elementos visuales y las palabras del poema.

El libro se cierra entre los puntos suspensivos que sostienen los próximos intentos y nos recuerda el propósito que transita a lo largo de estos *poemas grabados*: aproximarse a lo verdadero. Austeridad y contención, despojamiento de las formas, parecen ser los rasgos a través de los cuales se persigue este objetivo, que se realiza en el vínculo y la tensión entre la lectura, la escritura, la mirada y la visualidad. Y así el libro queda como suspendido en ese silencio que hace circular.

En este sentido, también la poesía de Pereira nos recuerda constantemente los procedimientos textuales de la composición de escrituras epigramáticas y orientales fundadas entre el asombro y la revelación. Tal como nos comenta Sosa, en ella se identifican rasgos de la poesía clásica china, de la poesía japonesa, árabe, hindú y persa (364). Pero nos llama especialmente la atención el vínculo que el somari tiene con el haikú, aunque escapa del rigor específico de su forma, tal como lo describe el mismo poeta: «No tienen ellos ni forma ni estructura específicas como los haikús o tankas japoneses o los sonetos itálicos, ni intención precisa como los epigramas griegos y romanos, sino que los caracteriza, amén de la brevedad y anhelada concisión, su libertad formal, su poliantea y casi siempre su laconismo» (2016:7). Sin embargo, contienen esos momentos en los que el lenguaje se suspende o se agrieta, tanto como en el haikú, por la intervención de un vacío que rememora su opacidad.

Observamos esta relación con la escritura que se consume no solo como literatura, sino como conocimiento destinado a la experiencia vital, y que observamos por ejemplo en el Zen, donde el haikú, según nos cuenta Barthes:

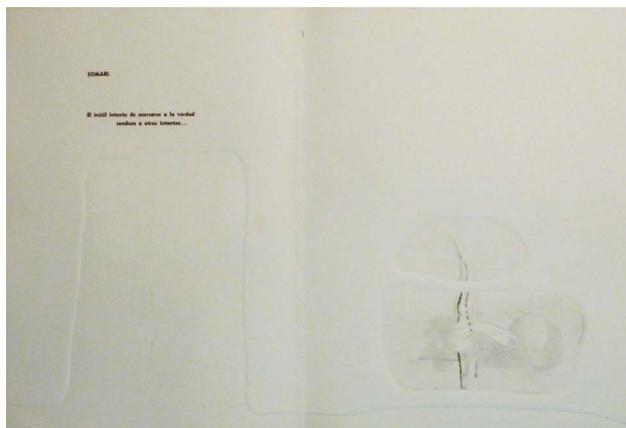


Fig. 6. *Poemas Grabados*. Gustavo Pereira y Gladys Meneses, pp. 19–20 (1979)

aparece así como una inmensa práctica destinada a *detener el lenguaje*, a romper esa especie de radiofonía interior que emana continuamente en nosotros; (...) y quizá eso que se llama, en el Zen, *satori*, y que los occidentales no pueden traducir más que por palabras vagamente cristianas (*iluminación, revelación, intuición*), sólo sea una suspensión pánica del lenguaje, lo blanco que eclipsa en nosotros el reino de los Códigos, la fractura de esa letanía interior que constituye nuestra persona. (2007:91)

De la misma manera se disponen ante nosotros las imágenes grabadas de Meneses, como una emergencia visual desconcertante, irrupciones en la superficie del papel, texturas que nos devuelven preguntas en torno a lo mirado y a lo legible. Las figuras acompañan esa simple brevedad de los somaris que se nos parece a la del haikú, nuevamente porque «no es formal; el haikú no es un pensamiento rico reducido a una forma breve, sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe su forma justa» (Barthes, 2007:92).

De esta manera, no cede al ejercicio descriptivo de la contemplación, sino que corresponde a un «despertar ante el hecho», aprensión de las cosas como acontecimiento y no como sustancia, alcance de ese borde anterior del lenguaje» (Barthes, 2007:95). Pero que, pese a todo, solo encontramos hecho de palabras. De forma que contiene un silencio que al mismo tiempo es y no es codificado, o tomado nuevamente como signo, sino la suspensión de sentido que acaece en el esplendor de la mirada, silencio que es acontecimiento. Y que en la misma aporía que Barthes nos indica, es un silencio que solo aparece cuando es nombrado (2004:73, 75), un silencio que inventan las palabras. Asimismo el espacio o el vacío solo puede emerger cuando encuentra algún contorno, cuando el trazo reverbera, donde se hace posible todavía la pregunta sobre qué nos señalan imagen y palabra, la pregunta en torno a los referentes, la pregunta que nos sitúa al borde de los lenguajes y de la experiencia.

Notas

1 Para revisar el posicionamiento del abstraccionismo geométrico en Venezuela en esta década, véase Pérez Oramas.

2 El desarrollo del Libro de Artista en Venezuela estuvo vinculado especialmente al del grabado. Véase a este respecto Palacios (71–86).

3 Véase Galería de Arte Nacional (813–814).

4 A este respecto véase la conferencia pronunciada por Jacques Derrida: *La différance* (1968). En Derrida (2006).

Referencias

- Balza, J.** (1989). *Gladys Meneses o los secretos de oriente*. Texto para el catálogo de la exposición *Ine Wirinoko-Ine Waniku* con la cual Gladys Meneses representó a Venezuela en la XX Bienal Internacional de São Paulo, Brasil.
- Balza, J.** (2006). *Ensayos crudos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Barthes, R.** (2004). *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R.** (2007). *El imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral.
- Derrida, J.** (2006). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Galería de Arte Nacional (2005). *Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

Lyotard, J.-F. (1979). *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Monegal, A. (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos.

Palacios, M.F. (2003). *El movimiento del grabado en Venezuela. Una memoria*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación/Universidad Central de Venezuela.

Pereira, G. (1979). *Poemas de Gustavo Pereira Grabados de Gladys Meneses*. Lechería, Venezuela: Editado por Meneses, G.

Pereira, G. (2016). *Zoomaris*. Mérida, Venezuela: Fundecem.

Pereira, G. (2017). Entrevistado por Fuentes, Valenthina. Entrevista concedida por medio de correo electrónico [11/09/2017].

Pérez Oramas, L. (1998). *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Caracas: Fundación Polar.

Sosa, M. (2009). *De la pulsión terrestre al ritmo marítimo: La poesía de Eugenio Montejo y Gustavo Pereira*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca. https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76343/1/DLEH_Sosa_Silva_MC_De_la_pulsion.pdf