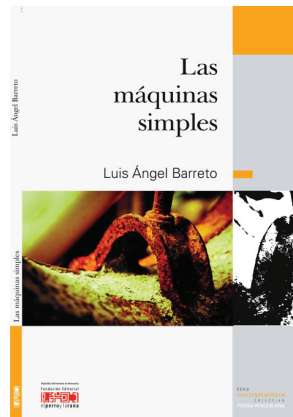




Luis Ángel Barreto: *Las máquinas simples*, Caracas, Editorial El perro y la rana, 2013.

Johan Gotera
Northwestern University, USA.
Email: johangotera@hotmail.com.



“...cuando se trata de gobiernos, las máquinas más simples son las mejores.”
Simón Rodríguez.

Del alegato sobre una forma de gobierno que simplifique el orden civil propuesto por Simón Rodríguez en el siglo XIX podemos derivar un llamado contra toda forma de burocratización de la vida común en las entonces nacientes repúblicas. El proyecto de Rodríguez pretendía además la simplificación del lenguaje, el establecimiento de una especie de diccionario *plástico*, mutable, que se articulara a partir de la boca, de ahí aquel dictum suyo de *pintar las palabras con la boca*. A pesar de que su proyecto haya podido obrar contra la heterogeneidad lingüística de las Américas, dejando por fuera la multiplicidad de voces del continente, este sentido del diccionario no como orden institucional meramente sino también como interpretación del uso y sus hablantes, es decir, como el dibujo de los movimientos y potenciales *desviaciones* del lenguaje, nos propone la idea de un diccionario naciente, en estado de nacer, podríamos decir, o que va a nacer de la boca, (“tengo un sol naciente en la boca”, dirá Luis Ángel Barreto, 1979), concepto muy sugerente para rastrear algunas de las intuiciones de la poesía de Barreto —en

su libro de poemas llamado precisamente *Las máquinas simples*—, en tanto que esa imagen auroral e irradiadora instalada en la boca sugiere un recomenzar de la lengua y una especie de claridad vertida como fuerza en las asociaciones de su lenguaje.

En efecto, en esta poesía Barreto insistirá en la conceptualización de las palabras como materia plástica, palabras para untar, dirá en algún momento, o incluso, palabras que lamen otras palabras, como si la producción lingüística desplegara su condición flexible e hiciera de la expresión una cualidad plástica. Lo plástico, además, resguarda un sentido de transformación o mutación permanente que remite a un estado de lenguaje no fosilizado, o mejor dicho, a una especie de infancia del lenguaje. Lo infantil, lo lúdico, cierto arrojo para las asociaciones y el recurso constante hacia algunas máquinas de felicidad—el carrusel, el columpio, el trompo, pero también el cuerpo del deseo—, son un tópico en el recorrido de su libro. La infancia, aclaremos, funciona aquí no como momento de la rememoración del paraíso perdido, sino como espacio para la investigación del sujeto, en tanto que en dicha franja de la experiencia la subjetividad se balancea aún sin alcanzar la sedimentación de las definiciones que sobrevendrán en edades (y desengaños) futuros. La infancia, en todo caso, como espacio del lenguaje ilimitado.

Tenemos entonces una primera aseveración: este poemario es una investigación del sujeto y de su imaginación en estado plástico, es decir, mutable, libre para emprender la enajenación nominal y lúdica de las cosas. “Que estas palabras no sean lo que nombro” (81). El estado inicial o de nacer aludido se traduce materialmente en el poema en la postulación de la novedad y de la esperanza, “ir a la calle con el alma recién puesta” (16), leeremos, como si pudiésemos regresar a la vida común dueños de una transparencia espiritual que acabamos de estrenar y que nos inclina hacia la regeneración interior en el espacio social de los otros. Un *amanecer* del sujeto, digamos.

Abrir el espacio de la infancia como condición expresiva implica el desplazamiento de la imaginación hacia unas condiciones no burocratizadas, no fosilizadas del lenguaje más o menos festivas, esperanzadoras, primitivas y lúdicas: “ya nacimos / retozando

infantiles sobre el fuego” (36). La esperanza como noción que anima su poesía se acompañará, para postularse, de asociaciones tributarias del delirio, y orientará el acopio de artefactos que expresan la arbitrariedad sin tregua de la imaginación infantil, como el “caballo perplejo del carrusel” (30), las brújulas, los insectos y otros artefactos o juguetes.

Su postulación de la novedad, sin embargo, no debe ser leída como una apuesta por el adelantamiento de lo nuevo, sino, por el contrario, como el regreso a ese “cuaderno escrito entonces” (15), es decir, como un proyecto de retorno hacia la infancia inscrita en la memoria siempre “imprecisa” y espejeante. De manera que, en lugar de un progreso, su incursión en la novedad significa un retorno a las condiciones de vacilación subjetiva e indeterminación de la infancia, no como estado idealizado, repetimos, sino como posibilidad de incursión en un sistema de relaciones flexible y aún no consolidado, como quien atraviesa un sueño en zancos (74), de donde podría surgir lo nuevo.

Volviendo a la petición de simpleza contenida en la metáfora del gobierno como máquina simple (y como lenguaje desburocratizado) expuesta en el epígrafe de Rodríguez, tenemos que *Las máquinas simples* de Barreto también declaran justo al inicio de sus páginas una petición similar. Se trata de una nítida declaración de principios, una insinuación de claridad en la que el poeta se divorcia del recurso al misterio y propone un pacto de lectura en el que la máquina del lenguaje, su funcionamiento interno, entregará sus evidencias desde la primera línea: “no permitiré marcas de agua/ aquí no/ las filigranas estas serán para otro día” (14). Esta declaración meridiana propone su poesía no como exaltación, sino como reinicio de juego, “tengo un sol naciente en la boca”, ha sido su argumento, y va a empezar a decir sin recurrir al expediente del secreto. Un decir que, por cierto, busca un lugar intermedio en su tradición local, polarizada por la fuerza del imaginario desbordado del grupo Apocalipsis y la energía contraria, antipoética, del movimiento conocido como Maracuchismo-Leninismo, dos corrientes literarias que compartieron una franja de la temporalidad cultural en la que nuestro poeta se construyó como lector y escritor. En el centro de esas dos posibilidades, entre la

proliferación metafórica y el irreverente desencanto, Barreto opta por escuchar los ecos de ambas tradiciones para emprender una búsqueda inevitablemente personal a partir de su experiencia subjetiva y civil.

“Una canción sin laberinto” (27), podría ser una de las decisiones fundamentales del libro, coronada con esta otra declaración de su proyecto de contención poética: “Nunca arriesgo silencios” (27). Lo que nos invita a bordear otra zona -más sobria y oscura- de su poesía en la que se dibujarán, como al final del túnel, los rasgos del presente más inmediato, sin duda un más allá de la “sonora esperanza” (36) insinuada en otros poemas de la colección. Se trata de la continuación de una pregunta que proviene secretamente de un libro anterior, *Arqueología de olores* (El perro y la rana, 2007), en el que el poeta, a pesar de la invitación hacia personalísimos estratos anteriores postulados ya en el mencionado título (y que sugiere escarbar las capas de lo más íntimo: la arqueología a través de los olores) plantea una pregunta que podía leerse como intensa interpelación social: “Cuando pienso en esto / en lo que nos está pasando / pienso en un barco boca abajo”, declara el poema, y se pregunta, “no sé por qué también pienso en cerraduras, / en matar un caballo con una lanza, / en destruir una casa con los dientes”... El plural formulado integra a sus contemporáneos en la investigación de un mal común, y el pensamiento brutal sobre cerraduras, el crimen del más bello animal y la destrucción antropofágica del refugio parecen dar cuenta de un estado de alteración percibido desde una zona de sensibilidad privada, una especie de curioso monólogo con el que la voz poética repasa a solas la extensión de un desastre social.

En *Las máquinas simples* se registrará también el coto civil, la reunión de la comunidad en peligro, de la que surge una voz que va a producir un reclamo inaudito: el derecho a la muerte propia y la sanción moral contra una muerte a manos de la violencia sin rostro, impune. El poema inicia con el encuentro entre polis y herida como hábitat de la comunidad amenazada: “Esa ciudad como el bisturí / como el vidrio/ las armas blancas de sus edificios”. Seguidamente la silueta de la ciudad, su fenotipo arquitectónico, lo que el poeta llamará “filosidad habitada”, empieza a traducir la violencia de fondo que

barre todos los estratos de la vida urbana, hasta impactar incluso los “sótanos portátiles”:

Esa ciudad como el bisturí
como el vidrio
las armas blancas de sus edificios
como altas mutilaciones
sin oídos sin brazos con sus ojos ciegos
con su estruendo de sótanos portátiles
filosidad habitada
enloquecí por sus calles frente a todos
amanecí con cortaduras adormilado
sobre un monociclo

por eso no voy
no quieren mis tejidos blandos
ahora invento desvíos
no quiero vergüenzas
derrames
a extraños nunca nuestro sangramientos (31).

Hay una reveladora irrupción de lo absurdo en esa imagen del enajenado que muestra a la comunidad los síntomas del mal en monociclo. Como si el transeúnte poético quisiera señalar la cantidad de horror presente en el circo amenazante al que asistimos en las ciudades —donde él mismo enloqueció, sin renunciar a la estetización irónica de la muerte. Pero quizás lo más interesante sea el reclamo final: la defensa de las heridas propias y el derecho a gobernar el destino de la propia sangre, como si la víctima reclamara el derecho de privacidad de su caudal sanguíneo: “a extraños nunca nuestro sangramientos”. Un reclamo que puede ser una sociología de los tiempos y que se inscribe en un territorio psíquico y moral que pulsa el inconsciente de la nación, ese espacio donde la propiedad de la sangre parece estar en debate. Otro poema incurre en los mismos reclamos (“la mancha me pertenece”, enfatizará. 51), y allí, por la fuerza de la imaginación, se invierte la secuencia de un crimen, se detiene una bala en el aire y se le da la voz a un sujeto asesinado que resurge: “Desabotono el disparo

/ limpio mi camisa del abrazo de pólvora / recojo mis partes regadas” (...) “la mancha me pertenece a mí solo a mí” (...). Caído fuera del ámbito honorable de los fusilamientos, caído en el territorio público de nadie, rechazando la muerte anónima, la víctima elabora su más poderoso resentimiento, su más paradójica soberanía: “me fui labrando una muerte mía / ésta no/ por eso tengo este rictus de extrañeza” (51). Esa última instantánea de la víctima registra la más insoportable de las enajenaciones. La muerte se ha anticipado, sorprendente. El largo proceso de elaboración de la muerte propia, “una muerte mía”, ha sido violentado por el disparo de un extraño que ha decidido acometer el efímero espectáculo de la muerte. Los informes periodísticos ni las estadísticas de la morgue han llegado tan lejos: al registrar el desconcierto que ha hecho visible el rostro de la víctima, la imagen de la muerte figurada allí convoca a la comunidad a la meditación sobre ese “rictus de extrañeza” que ha ganado quien muere de repente sin conocer los motivos. El cadáver, abandonado en su anonimato, casi avergonzado, parece disculparse ante los demás por estar doblemente perdido: perdido en su cronología vital, precipitada por el disparo; y perdido -fuera del ámbito familiar de los afectos- entre la masa callejera que se asoma a la última articulación de su rostro, profanado por el extrañamiento que se ha apoderado de su vida, haciendo de la sangre (lo más privado, la última identidad), la anónima sustancia derramada en el espacio impersonal y público.

Así, tal vez sin proponérselo, el poeta ha descrito en su libro el inquietante trayecto que inicia en la lengua delirante de la infancia y que culmina en la desoladora imagen de un muerto que se habla a sí mismo sin saber que lo escuchamos.