

*Invención y juego.
Los universos poéticos de Eduardo Embry*

Teresa Cabañas M.

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria- Brasil

Resumen

Delante de las alteraciones que la poesía contemporánea viene sufriendo en las últimas décadas, y que en un inicio diseñaron su última crisis, la producción poética del chileno Eduardo Embry, aunque no muy conocida en Hispanoamérica, revela uno de los modos más ingeniosos que el discurso poético contemporáneo puede implementar para todavía constituir un mundo en crisis. Así, además de dar a conocer algunos de los ejemplos de esta producción, se pretende aquí el análisis de algunos de los recursos que formalizan la originalidad de los universos poéticos de este autor.

Palabras-clave: poesía hispanoamericana contemporánea, humor, invención.

Resumo

Frente às alterações que a poesia contemporânea vem sofrendo nas últimas décadas, as mesmas que desenharam sua última crise, a produção do chileno Eduardo Embry, mesmo não muito conhecida em Hispano-américa, revela uma das formas mais engenhosas do discurso poético contemporâneo ainda constituir

esse mundo em crise. Por isso, além de dar a conhecer alguns dos exemplos desta produção, tenciona-se aqui a análise de alguns dos recursos que formalizam a originalidade dos universos poéticos deste autor.

Palavras-chave: poesia hispano-americana contemporânea, humor, invenção.

“Somos todos palhaços estrangeiros.
A nossa vida é palco e confusão”

Fernando Pessoa, do *Cancioneiro*

“Ya que la vida del hombre no es sino una
acción a
distancia,
(...)”

Ya que no hablamos para ser escuchados
Sino para que los demás hablen
(...)”

Ya que ni siquiera tenemos el consuelo de un
caos
(...)”

Dejad que yo también haga algunas cosas:
Yo quiero hacer un ruido con los pies
Y quiero que mi alma encuentre su cuerpo”

Nicanor Parra, fragmentos de *Solo de piano*

I

Hace cinco décadas, exactamente en 1954, el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto se interrogaba sobre la situación del oficio de poeta, o, para ser más exacta, sobre la función que la poesía debería desempeñar en las sociedades contemporáneas. Sus planteamientos, emitidos en el marco del Congreso Internacional de Escritores, que en ese año se realizó en São Paulo, pueden parecer a primera vista apenas un eslabón más de la tendencia auto reflexiva que a partir de la modernidad va a caracterizar también la labor del escritor, que pasa a teorizar sobre su propio quehacer y a preguntar sobre los objetivos y pertinencias de su trabajo. Sin embargo, avanzando en el pensamiento del brasileño, poco a poco nos damos cuenta que su reflexión da paso a una maniobra bastante interesante pues

a través de ella pretende despojarse de su caparazón de poeta para a continuación (re)vestirse con la simple osamenta de quien lee, con lo que ensaya una inversión de posiciones y quién sabe una mejor visualización de las necesidades que se proyectan del otro lado. Sin embargo, es necesario no engañarnos suponiendo que ese sujeto lector aludido por el poeta sea el tipo que yo, por ejemplo, represento: aquella especie diplomada, que piensa conocer los vericuetos por donde entra y sale la poesía, y que cerebralmente, pues así lo demanda nuestra disciplina crítica, emite veredictos a tuerto y a derecho, ganándose la simpatía o el odio de ese sobre quien escribe, sea porque lo instale o lo expulse de los ni siempre bien iluminados corredores académicos.

Cabral se preocupa con otra especie. Un lector que es individuo sumergido en la corredera del día a día, que no vive “momentos de contemplación, de monje o de ocioso”³ porque las premuras de la existencia no se lo permiten. Sujeto común, sobre el que todo día recae el cansancio de todo un día. Hombre o mujer a esa altura embotados para acometer el desciframiento de complicadas estructuras formales, pero, sin lugar a dudas, receptivo a otras formas de esparcimiento sensible, entre las que Cabral acredita pudiera todavía instalarse la poesía. Y no se refiere el brasileño a esos poemas edulcorados, de romanticismo trasnochado que a veces enamorados despistados regalan a sus amadas recientes. Se trata de la poesía que el acto prosaico encierra, que la rutina del tiempo carga, que no necesita apelar a la trascendencia de un lenguaje insondable, porque éste, en la actual situación, incomunica poeta y lector, divorciándolos. Poesía que no huya, entonces, de las condiciones en que la vida moderna ha encerrado al hombre, ciudadano común: sobresalto, presión, inseguridad, miedo, violencia, *stress*. Pero que le ofrezca asimismo espacio para mirarse y reconocerse en las situaciones y percepciones de ese poeta que, con la misma cara de susto que su lector, se planta en la tierra para mostrarle a éste quién sabe lo que todavía no ha percibido. Mas, sobre todo, se trata, creo, de la poesía como elemento de placer en un contexto de agotamiento.

Quizás a esta altura el lector esté pensando en la simplicidad de un proyecto que guarda apenas como exigencia el agarrarse al cotidiano y no desasirse de él. Con lo que es también posible que no le esté encontrando gracia al asunto, si después de todo el cotidiano es lo que el hombre de más común emprende y con toda naturalidad, tanta que ninguno de nosotros se sorprende con eso. Sin embargo,

lo que este lector tal vez no tenga en mente es que la verdadera simplicidad en estos casos encierra un proceso de depuración y refinamiento tan bien ejecutado que parece inexistente. Lo que nos lleva a pensar entonces que la facilidad de tal tarea es engañosa, siendo no pocos los que han zozobrado queriendo realizarla. Neruda, allá por 1935, con ella se debatió cuando quiso una “poesía impura” y sólo consiguió formularla como intención de principios, sin a rigor efectivizarla muy bien. Y el propio Cabral, que tan diligente la alentó, tampoco puede decirse que le haya sido del todo fiel.

Por otro lado, también es verdad que no son aislados los ejemplos de discursos poéticos que han conseguido transponer la intencionalidad y concretizarse como praxis de una poesía en diálogo fecundo con lo que de más aparentemente trivial tienen los motivos del día a día, lo que terminó definiéndose como una de las nuevas demandas de los tiempos perfilados en ese ya pasado siglo XX, y que, a despecho de tenebrosas operaciones de cooptación ideológica, la poesía ha sabido absorber persuadida de que sin un lector -consumidor - que la complete ella simplemente no gana vida.

Pero trataba aquí de una especie de poeta que, en la extensión de todo nuestro continente y a lo largo del pasado siglo, construyó ese delicado edificio de la poesía del cotidiano. Delicado porque, como dije, cualquier sobrepeso puede echar abajo la fachada de simplicidad que es su marca registrada. Desde el gatico del brasileño Manuel Bandeira, haciendo pipi y sacudiendo su patita en el patio de una pensión familiar, a las terribles troneras que las casas les hacen a los huecos del colombiano Luis Vidales, pasando por la ejecución no de una poesía impura sino de una antipoesía, como la del chileno Nicanor Parra, hasta llegar a la poesía de la rutina doméstica de la brasileña Adelia Prado, o a la eclosión en los setenta del movimiento que en Brasil se conoce como *poesía marginal*, las modulaciones de este discurso han estado guiadas, con mayor o menor énfasis, por la antítesis o la paradoja, cuyo efecto ha sido la captación del reverso de ese cotidiano naturalizado en el que todos estamos atorados. La tarea de mostrar las dimensiones que el cotidiano esconde, para tornar *incomún* ese espacio vivencial, va a marcar el encuentro de un universo de palabras y situaciones identificables en el día a día con un sujeto lírico que en él se agita contra la corriente, que chapotea para llamar nuestra atención hacia eventos por los que pasamos consuetudinariamente de un modo mecánico, de manera que los redescubramos en toda su desmesurada

condición. Sea la de las pequeñas miserias o la de las diminutas grandezas.

Los resultados de este quehacer son variados: la presencia del humor que puede resolverse en sonrisa o carcajada; la aparición del estupor porque somos sorprendidos por significados que ahora re-conocemos por la primera vez; la manifestación de una escondida ternura, que se descubre *ipso facto* en las acciones simples y espontáneas de las que todos somos capaces; la crítica mordaz por la ironía e inclusive el acceso a raros momentos epifánicos. En fin, la revelación del mundo a través del redescubrimiento de sus cosas más pueriles y de su lenguaje más accesible.

II

En este panorama, la poesía del chileno Eduardo Embry⁴, que el año pasado publicó su nuevo libro *Enxeinplos y Milagros* (2006), alimenta, sin duda, esta vertiente con tintes muy personales, aunque en su caso específico no pueda dejar de mencionarse el estímulo renovador que para toda la poesía hispanoamericana significó la propuesta de su coterráneo Nicanor Parra. Así, lo que se reafirma en esta reciente reunión de poemas publicada en 2006, es la conformación de una diversidad de situaciones, temas y tonos, siempre bañados con la pincelada de un humor irónico, que llevan al lector especializado a preguntar qué es la poesía, y al lego a indagar qué es la realidad. Es en eso que me parece radica la estrategia principal de todo el proyecto poético de Embry gestado durante largos años: perturbar la imagen de la realidad a través de la imagen poética, pero sin alejarse de las situaciones corrientes vividas por cualquier pedestre mortal. Lo que puede tener una incidencia directa sobre el lector, que podrá reconocerse en esas situaciones al mismo tiempo que es estimulado a experimentar otras formas de observación, maneras de percepción inéditas que al final pueden conducirlo a (re)conocer ámbitos por los que transita diariamente, pero que se le ocultan por detrás de ese ejercicio repetitivo y monocordio que significa vivir el cotidiano. Se nota aquí un esfuerzo por sacarnos del letargo y recolocarnos en la existencia con espíritu renovado.

En ese sentido, tal vez sea por eso que muchos de los poemas que integran esta trayectoria arquitecten mundos que se enlazan a lo ficcional, como se percibe en el reiterado tono narrativo a través del cual el poema se dedica a contar o

relatar un episodio cualquiera, lo que en el caso de Embry puede remitirnos a una actualización de los vaivenes de la forma romance, que tanto puede informar acontecimientos identificados con la actualidad, como con los más variados planos de lo imaginario:

Un hombre habla por teléfono y cita a otro hombre
para hacer planes en la oscuridad
Un hombre sale de la cabina telefónica silbando
y otro hombre toma un taxi negro y amarillo.

Un hombre entra a un bar y se sienta en una mesa solitario
y otro hombre llega por detrás
Alguien está hablando por teléfono
con el jefe de la policía de gobierno
Avisa que un desconocido
está flotando en el muelle esta mañana
(...)

(*Poesía de amigos*, p. 11)

Así fue como sucedieron las cosas:
Alicia salió del aposento
caminaba de espalda
-al revés del sentido de una bicicleta-
y al revés dejó las llaves
y retrocediendo salió del agujero
y así se fue a sentar debajo de un árbol
y las hojas que tenía en su cara
ya sin interés por el conejo y su reloj
se devolvieron a su punto de origen
y levantándose
y siempre echando hacia atrás
Alicia retrocede más todavía
y se pierde en el horizonte
hasta dejar su memoria
en blanco.

(*Locuras de Tarot*, p. 19)

Esta inclinación para lo narrativo, que muchas veces se presenta a través de un modesto tono prosaico, le abre al poema varios caminos, que también constituyen, me parece, accesos para llegar al lector: como el de crear una atmósfera de suspenso, “rescribir” una historia conocida o hasta promover el debilitamiento de la naturaleza lírica del sujeto que enuncia, que así deja de mostrarse como el centro de atención de todas las miradas o el eje alrededor del cual gravita lo que se cuenta, para posicionarse más bien como observador del mundo, en una

práctica donde eventualmente él mismo puede ser objeto de observación. Este apagamiento del yo, uno de los rasgos básicos de esta poesía, permite, por un lado, desarrollar sobre él una acción de desnudamiento despiadado, lo que, sin duda, nos recuerda y amplía la senda inicialmente trazada por Parra. Así pues la imagen que se compone de este yo es más la de un antihéroe, sujeto que pasa por todas las graduaciones de lo mediano: a veces medio papanatas, otras amilanado y timorato, algunas bonachón y pobre diablo, casi siempre pícaro. Así lo vemos configurado en varias situaciones, sobre todo en aquellas que tienen que ver con la experiencia amorosa, delante de la cual ese yo se sujeta a todo, o casi, en la esperanza de conseguir los favores de su amada.

Uno sube hasta la alcoba de la dama
abre la puerta
y esta puerta hace ruido
y este ruido se va por toda la casa a tientas
y a tientas uno se acerca
y a tientas uno toca y al tocar pregunta
-¿Estás ahí?
-Sí, estoy aquí
-¿Puedo acostarme contigo?
-¿Que no ves que están los niños?
y entonces uno sube y baja a tientas en sentido contrario
en penitencia/de atrás para adelante
(...)
(*Poesía de amigos*, p.10)

Las preguntas de Dalila
todavía me hinchán las venas:
“amorcito, ¿cómo poder atarte de los pies?
yo respondiéndolo: “con siete mimbres verdes, mijita,
con siete me puedes atar”
llegando la ocasión, con un solo dedo
rompía el nudo de los siete mimbres
que me aprisionaban:
“me engañas y me engañas,
tu corazón no está conmigo,
¿por qué no me dices de una vez
cómo abolir tus fuerzas?”,
a buen entendedor, pocas palabras,
(oigo la voz de la traidora
que “vengan, que vengan”,
diciendo a voces mi secreto)
(...)
(*Enxeñplos y milagros*, p.24)

Amor que somete o que traiciona, amor que enloquece o que suplica, amor configurando situaciones en las que casi siempre el poeta sale mal parado pero no del todo derrotado. Sin quejas o lamentos a través de los cuales ganar nuestra simpatía, él apela para la ironía y el humor, o mejor dicho, para la auto-burla, lo que consigue gracias a ese mencionado mecanismo a través del cual el poeta se convierte en figura de su propia observación. Se encierra en eso algo como el desdoblamiento de una misma unidad en dos entidades con funciones diferentes, operación mediante la cual el elemento que observa adquiere preeminencia sobre el que padece los infortunios. El distanciamiento que así se crea redirecciona la atención de quien lee justamente para lo que se observa, siendo ahí en donde se instala la posibilidad de aprehender las dimensiones no familiares que la situación conduce, y que terminan por generar en el lector la sorpresa y hasta la estupefacción, actuando como un latigazo que lo despierta para la percepción de lo inédito y, por qué no, divirtiéndolo con desenlaces inesperados.

Me monté una vez en un asno,
madre, hermanos, y todos los hijos de éstos,
andando iban tras de mí, con sus pies en el charco,
“mire, joven, por qué no
le da usted
la silla a su parentela, pobrecitos”
(...)
(*Enxeinplos y milagros*, p.18)

Se abre y se cierra una puerta
su corazón un día se abre
y se encuentra, cara a cara,
con una señora
que se pega a sus abrazos
que se mete en su boca
le está quitando el oxígeno,
se lo quitaba,
y con sus garras vivas
le rasguña la espalda.

Dios mío, alcanza a decir
y diciéndolo así
del cielo se despende un rayo
se le caen los dientes
y la mujer en cuestión
se convierte en arenita
se deshace

en su cama
("Confesiones del esposo")⁵

La despersonalización presente en muchos de estos poemas trabaja contra la creencia tradicional de que "el poeta habla en sus versos", como literalmente va a afirmar Embry en uno de sus textos: "en cada línea que escribo,/trato de pasar desapercibido,/borrar mi nombre, como si no existiera" ("Carta a Beatriz sobre el oficio del poeta"). Pero sabiendo de la imposibilidad de realizar completamente su deseo, certeza que el sujeto lírico deja entrever en ese "como si", el poeta opta por ser un transmisor de imágenes transmutadas en percepciones, para lo que emprende, como vimos, dos tareas: la que podría definir como una *desglamourización* de la propia figura del yo lírico, lo que diluye la jerarquía de ese sujeto y así lo torna más próximo de quien lee; y la que opera sobre la realidad para mostrar sus eventos cotidianos de una forma inusual.

Lo anterior nos acerca a otro de los elementos dinamizadores claves para el entendimiento de este universo poético, y que me atrevería a definir como el de mayor ascendencia en el proceso de construcción de esta poesía: la imaginación. Los matices que ella proyecta componen un espectro de variaciones que alcanza, por un lado, la ocurrencia jocunda, fruto de la puesta en relación de espacios significativos disímiles, pasa por la creación de situaciones irreales pero posibles, y llega, finalmente, al franco desbordamiento con enfoques que escapan de la normalidad de lo habitual, entregándonos aquí mundos nuevos por sus infinitas posibilidades imaginativas. Embry ha reconocido su apego a las historias fabulosas de los libros de la Edad Media, del siglo XV y XVI, pero el poeta ha triturado estos contenidos, los ha decantado al punto de extraerles la savia animadora e inspiradora, ilustrando aquel proceso de depuración del cual se hablaba al comienzo de estas páginas. Por eso es posible decir que a diferencia de las referencias aludidas, en las que la fantasía de la imaginación continua la tradición mítica sobrenatural, de magia y seres portentosos haciendo y deshaciendo, nuestro poeta se mete con lo *anormal*, y con esto me refiero llanamente a la desarticulación de las normas y reglas que petrifican la sensibilidad humana cuando la encauzan por una única y estrecha dirección. Y sabemos cómo este itinerario siempre fue trazado con los tonos sombríos del amedrentamiento, del chantaje por el castigo, de la amenaza de caer en pecado. Para contraponerse a ese destino, desmistificándolo de paso,

nuestro bardo tendrá por aliado a una figurilla que encontraremos saltando de un poema a otro, un diablillo o diosecillo pícaro y bullanguero que, como su otro yo, le aconseja a salirse de la buena trilla, acaso quiera ver con claridad “lo que hay más acá, lo que todavía nos queda por/ ver” (*El demonio de mis sueños ríe con su cola roja*, pg. 13). Y al poner en práctica tal consejo, que redundará en la creación de lo que no existía antes, es decir, el propio poema, el poeta conjura su temor de que se le acuse de loco, como cuando decide, por ejemplo, enfrentar los principios de la propia ciencia y ponerse a silbar como un pájaro:

Con certeza de la ciencia
que por aquí cree
del silbar un recurso
natural sólo de los pájaros,
me vienen unos impulsos
irresistibles de ensayar
el silbido familiar
que tú conoces,
que los amigos conocen bien,
para que oigan todos,
“qué bueno sería
vernos en un café”, por aquí,
donde nadie silba a nadie,
ui, si mis traviosos vecinos
oyeran mis intentos ridículos
de pitar como pitan los pájaros,
con certeza de la ciencia
creerían que me
estoy volviendo loco
(*Aquí donde silbar es un recurso natural sólo de los pájaros*)

o provocar el enojo de sus vecinos cuando los incomoda simulando una actividad sexual que es tan sólo la producción de una serie de sonidos extraños):

A veces me concentro de tal manera
que mis vecinos quedan al borde de la locura
cuando les hago ruidos con la boca abierta
simulando que estoy haciendo el amor
bajo óptimas condiciones atmosféricas.

Prenden la luz del dormitorio
se levantan y beben un vaso de agua
Apagan la luz del dormitorio
se levantan y beben otro vaso de agua

vuelven a la cama y encienden otra vez la luz
y así cientos de veces
hasta que sale el sol por unos breves segundos.

Mi concentración es tan potente
como la lupa de un zapatero remendón
que con sus ruidos señores
divierte a los héroes de la Independencia
y a los héroes de la primera República.

Quando hago mis ruidos con la boca abierta
son estos viejecillos
los únicos que gozan como chinos,
pues, los demás,
cada cual según su influencia,
todos reclaman.

(Datos hallados en un florero)

A este respecto, se percibe como las formas del verso medieval o clásico, sobre todo de tradición ibérica, pasan por un cedazo purificador, que en este caso irá a higienizarlas de toda grandilocuencia con los vapores del humor. Si con ello se evita el acartonamiento formal, también puede el poeta burlarse de los conservadurismos del verso noble, sombra bajo la cual muchas veces se han hecho resucitar valores anquilosados (como sucedió, por ejemplo, con la generación de los poetas oficialistas de la España franquista). El procedimiento constructivo del poeta reposa a veces en la reutilización paródica de un tono aparentemente altisonante unido a una perspectiva capaz de reventar los íconos tradicionales de la cultura ilustrada. Veamos aquí la relectura de la conocida tercera copla que Jorge Manrique dedica a la muerte de su padre, cuyo espíritu desesperanzado, su grave tonalidad pasan a substituirse por el júbilo que celebra la vida y es aprobado por el propio Dios:

Nuestros cuerpos son los ríos
que van derecho a la cama
que es el descansar,
ahí van los primos con las primas,
los tíos y las tías,
con amorosa ternura
mi mamá y mi papá
todos, se tienden
como si fueran a sucumbir

Lo digo a secas: nadie puede dar el dormir a otro;
tal vez alguien diga: "hoy no iré a descansar",
pero renunciar para siempre a tan gentiles prados
sería en esta vida
como morir de un Orinoco que nunca muere;

vengan primos y primas,
hermanos y hermanas,
cuñados y cuñadas, tíos y tías,
vengan sin cuidado mi mamá y mi papá,
cuando todos vamos a la ama,
aquel que desde arriba nos mira
mueve la cabeza y se sonríe
(*Enxeinplos y milagros*, p. 20)

En fin, es así que nuestro poeta puede hacer un pacto con las más extravagantes y curiosas situaciones y personajes. Ofreciendo sus narraciones a la grey de los "más desnudos e insignificantes", esos que se "montan en el tejado y cambian de dirección la antena de TV.", nos incita a seguir sus pasos y a entrar en los *Sueños del poeta*, para contestar "en forma errónea/ a las preguntas que normalmente/ todos contestan a Dios", o para creer en ciudades "donde caballeros / se ponen sus sombreros al revés", acontecimiento que anuncia el día en que la ciudad "caminará por mis versos,/el amor y las cosas cotidianas para amar,/y sus casitas unidas unas a otras/con hilo de coser calcetines/serán reconstruidas fácilmente/con mi lápiz" (*Para santos y berejes*, p.9). Este mundo al *contrario* instaura, entonces, un sentimiento de plena libertad y de afán constructivo que corporifica el poema como territorio de lucha, como ámbito en el cual se esgrimen las armas para la construcción de un mundo diferente. El poema como espacio de lo (im)posible al tiempo que desafía al lector a mostrar su capacidad de asimilar lo incomún, lo que hace no de una forma seria y grave sino como experiencia lúdica de pleno gozo creador, le muestra la *posibilidad* como virtud de la imaginación. A partir de ahí nos será posible redefinir los propios cuadros de la Historia, reconstruyendo a nuestro albedrío, por qué no, episodios del pasado ya instituidos, como se ve en *Si toda esta historia, Yo descubrí a Colón, Escena ocurrida(o por ocurrir) hace 500 años*⁶. En el tratamiento de este tema, que no es otro sino la pregunta sobre lo qué es la Historia, se produce una curiosa junción de los dos aspectos que hasta ahora venimos visitando: narración e imaginación. A partir de ellos quedamos frente a ese asunto que en las últimas décadas espantó y asustó a

historiadores y estudiosos, cuando, cayendo en la incertidumbre, muchos llegaron a la conclusión de que el registro histórico no pasaría de una narrativa acomodada a los intereses de los sectores dominantes de turno. O sea, que la Historia no es necesariamente lo que se nos ha contado y que ésta puede ser una *historia*, o sea, rescribirse bajo la óptica y perspectiva de nuevos personajes protagónicos. Quién sabe si esos “desnudos e insignificantes” continuamente borrados de sus páginas

La libertad que el poeta se otorga cuando no se sujeta a las diferentes formas del discurso normatizado -“quizás nada de esto/ninguna vez haya ocurrido/y no me importa el equívoco/(...)/pieza por pieza, reconstruyo esta escena” (*El demonio de mis sueños ríe con su cola roja*, p.44), y que se nos entrega a la manera de un juego, no está sin embargo exenta de compromiso, pues hay en ella una velada exigencia que nos compele a realizar un esfuerzo de entendimiento de todo aquello que se rechaza por no formar parte de nuestros hábitos, costumbres o modos de pensar. Lo que se plantea entonces como un esfuerzo de comprensión que podría llevarnos a convivir con lo que es diferente de nosotros mismos, y quién sabe, tornarnos así menos egoístas e intolerantes.

El caudal desatado por este poder imaginativo opera pues provocando, en un primer momento, el extrañamiento delante de las cosas conocidas, para seguidamente no hacer concesiones a ningún arbitrio que se coloque por encima del hombre. Todo aquí deviene de su acción, lo que torna a ese sujeto individualmente responsable por el mundo:“es uno mismo el que pone / belleza a este mundo” (*Enxeinplos y Milagros*, p. 10). Por eso el lector no debe esperar que el poeta realice por él la aventura imaginativa, en cuanto que éste reconoce para aquellos que lo leen su “frustración de pequeño dios / incapaz de cambiarles el mundo” (*Quisiera que este libro*). Y ésa es otra de las vías a través de la cual nuestro bardo se burla de la ilustración de una cierta tradición literaria que construyó la imagen del poeta como la de un ser superior a sus congéneres.

Por eso no hay ejemplaridad en esta poesía. Justamente los poemas llamados *enxeinplos* transitan por una vía contraria a la trazada por el énfasis moralizante del típico relato ejemplar, que sin duda Embry conoce de sus idas al medioevo y más atrás. Los de él resultan a veces decididamente jocosos, como el sabroso *Ejemplo de San Francisco de Assis*, que pulveriza ideas fijas sobre la sumisión que de todos se espera delante de ciertos temas trascendentes. Y todo ello sin

abandonar la práctica del juego, el encuentro lúdico con temas y motivos. Vale la pena el ejemplo:

Qué harías tú si vinieran a decirte que vas a morir
en unos momentos más?
“seguiría jugando”, responde el Santo,
y como queriendo tomar del cielo
un buen ejemplo
para aplicarlo en la tierra,
el preceptor leía el pasaje de la historia sagrada
sabiendo que “los ojos
son el reflejo del alma”,
y repetía la misma pregunta,
sin quitar su mirada de encima,
“qué harías tú si viniera alguien a decirte...?”
a mí se me paraban los pelos cada vez
Qué podría haber contestado yo
cuando a esa edad
ya había comenzado a hacerme la paja?

Es en el juego que se aprecia la ingeniosidad del oficio del poeta, pero también su destreza para manejar los recursos formales que hacen de su propuesta algo concreto y no apenas un buen deseo a más, de esos que, sabemos, llenan los pasillos del infierno. Todo juego significa la invención, o reinención, de una forma y de sus reglas. Si eso supone una imprescindible dosis de imaginación, convoca, también, un espíritu metódico, responsable por convertir en sistema organizado lo que la imaginación en primera instancia visualiza. En este sentido, uno de los modos que sistematizan los universos poéticos de Eduardo Embry, alía la repetición y la libre asociación. La primera crea un efecto curioso, pues en vez de amodorrar la percepción, como suscita la repetitividad de los actos del día a día, la estimula para la captación de inesperadas y extrañas conexiones entre los elementos que libremente asocia, y que en un primer vistazo parecieran no combinar o de hecho no combinan. Subrepticamente aflora de ahí un segundo sentido, generalmente sorprendente que se condensa casi siempre en los versos finales de muchos de estos poemas. Veamos este antológico “Qué país es la Inglaterra de Sudamérica?”:

No es que mi casa
fuera la casa del Presidente de mi país,

ni es que la casa del Presidente
fuera realmente mi casa,
ni es que los aviones
que bombardeaban la casa del Presidente
bombardeaban realmente mi casa,
ni es que esos aviones
que bombardeaban mi casa
no fueran aviones de mi propio país,
ni es tampoco que esos aviones
que bombardearon la casa del Presidente
fueran aviones que bombardeaban
la casa del Presidente de otro país,
ni es que ponga en duda
la habilidad de una bomba
para destruir y reconstruir la casa de un presidente,
Lo que realmente me quita el sueño
es la cara de sorpresa de su Majestad
la Reina Isabel II
cuando le preguntemos:
“¿qué país es la Inglaterra de Sudamérica?”
(*Poesía de amigos*, pg.21)

Aunado a lo anterior está la preferencia que a veces Embry demuestra por los procedimientos metonímicos. Estos, como sabemos, al contrario de la metáfora que debe explorar relaciones de similitud, ponen en contacto elementos a través de una relación de contigüidad, o sea, que se aproximan por asociación o por oposición, lo que inhibe la formación de una imagen sintética, que es aquella propia de la metáfora cuando junta realidades opuestas en una sola dimensión, apaciguando la contradicción o el conflicto que puede haber entre sus miembros. La operación metonímica, diferentemente, no diluye la contrariedad existente entre los elementos que pone en contacto, lo que posibilita, entre otras cosas, enfatizar situaciones antinómicas y con eso evidenciar el absurdo de la existencia y dejarnos frente a él. Por eso, la poesía de Embry aunque lúdica y juguetona no es tranquilizadora, ella nos perturba profundamente porque muestra que, como las combinaciones metonímicas, el absurdo de la vida es infinito y de estricta procedencia humana.

Cuando la fiera lucidez del sujeto de estos versos proclama a cierta altura su incapacidad de mudar el mundo, no se debe presentir ahí tan sólo el reconocimiento de la situación de inutilidad que el pragmatismo utilitarista de la sociedad contemporánea ha creado para el poeta y su mester. Antes de vengarse

sustrayendo la poesía de esa humanidad que la desconsidera, lo que generaría hoy el definitivo divorcio de ambas, el poeta, ingenioso, engendra una táctica subversora que se vale de los mismos recursos deleznable que el hombre pragmático utiliza para alcanzar sus fines espurios, dándoles otro sentido. De esa manera, él nos devuelve como un mojiçón en los hocicos los efectos de una mentira revirada por la acción de esa técnica de la inversión usada como herramienta constructiva de estas realidades poéticas. Eso torna posible dar a la mentira el desempeño de una función sediciosa, que en vez de opresora la revela liberadora, aunque nunca consoladora. Aplicarse al maravilloso “arte de la mentira” hasta que por su intermedio nos sea dado meter la mano en una bolsa y sacar la noche llena de estrellas (*Prodigioso*), es aquí lo mismo que desarrollar el sexto sentido -la imaginación- que nos permita captar esas coloraciones y matices que estando presentes en las cosas del día a día pocas veces, o nunca, vemos.

El oficio del poeta es, entonces, clara y abiertamente reconocido como la producción de embustes creadores, “único oficio que yo quisiera aprender” (*Quisiera que este libro*). A esta altura aparece la evidencia de la descomunal carga lúdica que ahí se coloca y la dosis de resistencia que eso encierra, si observamos el contexto en donde esta poesía deberá actuar: una sociedad cada vez más alucinada por la elevación de los índices de producción, y que nos interpela con exigencias materiales siempre mayores. Producir poesía en un territorio tan adverso implica crear subterfugios y mañas que, como la moderna publicidad, seduzcan al lector, pero que, al contrario de ésta, lo substraigan de los códigos comportamentales que la sociedad mercantilista le ha impuesto. La opción de Eduardo Embry se empeña pues en activar todos los matices de la imaginación, hasta hacerla desbordar en lo que me parece ser la máxima final de este poeta: “poesía que no miente poesía que no sirve para nada” (*Me ha dejado lo que no me ha dejado*). De modo que la mentira y el juego se funden en *ilusión*⁷ por obra del quehacer de este histrión, prestidigitador de la palabra. Ojalá consintamos en aceptar la invitación para participar en este juego, que contiene sus riesgos, y nos permitamos entrar en la ilusión de otros mundos posibles, escondidos entre los pliegues del cotidiano en que vivimos. Quién sabe por esta vía consigamos todos recuperar el ánimo revoltoso latente en la gratuidad del sueño y las ganas de ensayar invenciones apostando en que ellas, hechas realidad, nos devuelvan la capacidad de hablar con los otros:

“ Eduardo, Eduardo, no te escondas de mi”,
dijo un dioscecillo que había inventado en mi verso.
“¿sabías que no está permitido
hablar con las sombras?”
y la sombra inventada en estos versos
se vuelve y escupe en el suelo con violencia,
“ no hables con tu soledad,
mejor sería que hablaras
con el sol, que hablaras con la luna”

así fue como ese vulgarcillo,
-dios, sombra o soledad- inventado
a la medida de mis versos,
habló con el sol y habló con la luna,
y a los dos les rogaba, más o menos lo mismo,
que nunca dejaran de brillar
para ver con claridad
lo que hay más acá, lo que todavía nos queda por
ver
y, [-si es que hay algo para ver-]
lo que hubiese también más allá
de la vida.

NOTAS

¹ Cabral afirma sobre el lector: “O poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências de sua vida. O leitor moderno não tem a ocasião de defrontar-se com a poesia nos atos normais que pratica durante sua rotina diária”. Del poeta dice: “Escrever deixou de ser para tal poeta (moderno) atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora (...) para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo, é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela”. De modo que “ a poesia moderna –na captação da realidade objetiva moderna e dos estados de espírito do homem moderno – continuou a ser servida em invólucros perfeitamente anacrônicos e, em geral, imprestáveis, nas novas condições que se impuseram” (p.200-201)

² Después de una temporada viviendo en Venezuela, a donde llegó después del golpe militar de Pinochet, Eduardo Embry reside actualmente en Inglaterra. Con una vasta producción poética, dispersa y reunida en algunos libros o antologías, su obra está a la espera de un estudio detallado.

³ De aquí en adelante los poemas que aparecen sin referencia pueden ser consultados en la página Web www.eduardoembry2002.freeola.com/Poetry/confiando.htm

⁴ Respectivamente en *Poesía de amigos*, *Para santos y herejes*, *El demonio de mis sueños ríe con su cola roja*.

⁵ Entiendo aquí *ilusión* en una doble connotación, como *illudere*, juego o manipulación de las apariencias, que termina por producir el ilusionismo, arte de generar fenómenos que parecen contradecir las reglas naturales (en nuestro ejemplo, sociales); y como esperanza, o sea, como una energía catalizadora que nos anima a emprender nuevas realizaciones, lo que la aproxima de un sentido utópico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EMBRY, Eduardo. *Poesía de amigos*. Cumaná: Universidad de Oriente, 1983.

_____. *Locuras de Tarot*. Caracas: Eds. La Espada Rota, 1985.

_____. *Para Santos y Herejes*. Londres: Fondo Canto Mestizo, 1990.

_____. *Homenaje a los poetas españoles*. Southampton, 1997.

_____. *El demonio de mis sueños ríe con su cola roja*. Southampton/London, 2002.

_____. *Enxeinplos y Milagros*. Santiago de Chile: Juan Cameron editor, 2006.

_____. www.eduardoembry2002.freeola.com/Poetry/confiando.htm

MELO NETO, João Cabral de. *Da função moderna da poesia* in: NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.