

LP 5 EDITORA

ENSAYOS SOBRE LA OBRA DE IDA GRAMCKO, 2024.



GANADOR Y MENCIONES HONROSAS DEL
I PREMIO DE ENSAYO SOBRE LA OBRA
DE IDA GRAMCKO, 2024.

I PREMIO DE ENSAYO SOBRE LA OBRA DE IDA GRAMCKO

GANADOR Y MENCIONES HONROSAS

2024

L P 5 EDITORA

Está prohibida la reproducción parcial o total de este texto, sin la autorización de la Editora.

Los autores de las obras premiadas ceden los derechos a la organización del premio para su publicación.

Maquetación y diseño de portada: Gladys Mendiá
I Premio de Ensayo sobre la obra de Ida Gramcko, 2024.

LP5 Editora
Colección Ensayo para descargar



Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-
SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Santiago de Chile, 2024.



Veredicto I Premio de Ensayo sobre la obra de Ida Gramcko 2024

Santiago de Chile, 21 de septiembre – En conmemoración del centenario del natalicio de Ida Gramcko, LP5 Editora ha promovido una celebración literaria en torno a la crítica y el análisis de su vasta obra, a través del **I Premio de Ensayo sobre la Obra de Ida Gramcko**. Este certamen ha logrado atraer la participación de una nueva generación de críticxs y estudiosxs, además de una reflexión renovada sobre una autora que siempre fue más allá de las convenciones tanto en su pensamiento como en su creación literaria.

Entre los ensayos presentados, se destaca con particular fuerza **"El niño que no le temía a los vegetales" de Jesús Gomes**. Este trabajo se centra en la novela *Juan sin miedo* de Gramcko, un texto fundacional en la narrativa venezolana que, a pesar de haber sido galardonado en su época, ha permanecido en cierta medida al margen de las discusiones literarias dominantes. La agudeza crítica y la profundidad de la interpretación realizada por Gomes nos ofrecen un enfoque que recorre la intertextualidad con los cuentos de hadas europeos e indaga en la estructura narrativa y las tensiones ontológicas que Gramcko despliega a través de su protagonista.

Jesús Gomes demuestra un profundo entendimiento del tejido simbólico y filosófico en *Juan sin miedo*. Destaca el tránsito de los límites del ser, la infancia, y la relación del ser humano y su descubrimiento del mundo natural. El ensayo se nutre de referencias literarias y filosóficas que revelan un análisis minucioso, logrando establecer vínculos entre la narrativa de Gramcko y autores como Bruno Schulz y Martín Heidegger, lo que enriquece el sentido crítico de la obra.

Gomes ofrece una renovada visión que no se queda únicamente con la del “cuento maravilloso” aplicadas a Gramcko. Gomes argumenta que *Juan sin miedo* no puede ser reducido a un esquema narrativo convencional, y que el uso de lo maravilloso por parte de Gramcko tiene más en común con el barroco interior que con una estructura clásica de la narrativa. Esta perspectiva introduce una dimensión metafísica y ontológica a la interpretación de la novela, aportando un análisis novedoso que dialoga con los estudios previos sobre la obra de Gramcko, pero que a su vez abre nuevas líneas para la crítica literaria contemporánea.

El enfoque de Gomes hacia la vegetación y la naturaleza en *Juan sin miedo* es otro punto notable. Al utilizar el concepto de "pensamiento vegetal" de Michael Marder, el ensayo introduce una dimensión ecológica en el análisis que resulta pertinente y oportuna para la crítica actual. Esta línea interpretativa permite vislumbrar cómo Gramcko se acerca a las formas de vida no humanas, proponiendo una reflexión sobre la interconexión entre lo humano y lo natural, aspecto que es de gran relevancia en los estudios contemporáneos de ecocrítica.

LP5 Editora ha decidido otorgar el **I Premio de Ensayo sobre la Obra de Ida Gramcko** a "**El niño que no le temía a los vegetales**" por su originalidad, profundidad crítica y capacidad de ampliar la comprensión de la obra de Ida Gramcko desde una perspectiva interdisciplinaria. Jesús Gomes ha logrado una lectura detallada y rigurosa de *Juan sin miedo*, así como también ofrece una interpretación que permite revalorar este texto dentro del canon literario venezolano, situándolo en un contexto de diálogo con las corrientes filosóficas y literarias más actuales. Así mismo LP5 Editora ha otorgado tres menciones honrosas a los siguientes ensayos: "Ida Gramcko: los abismos interiores", de Gregory Zambrano; "La elaboración de la sensación en Ida Gramcko desde el pensamiento de Gilles Deleuze", de Juan Rey Lucas y "Desde el inframundo del lenguaje", de Daniel Arella.

Con esta premiación, LP5 Editora reafirma su compromiso con la promoción de la crítica literaria rigurosa y el fomento de nuevas lecturas sobre el legado de Ida Gramcko, asegurando que su obra siga siendo objeto de estudio y reflexión en el siglo XXI.

Felicitamos a Jesús Gomes por su destacada participación y por contribuir de manera significativa a la revitalización del análisis crítico de uno de los textos más enigmáticos y potentes de la narrativa venezolana.

I PREMIO DE ENSAYO SOBRE LA OBRA DE IDA GRAMCKO



Jesús Gomes (Caracas, 1999) Es licenciado en Letras Cum Laude por la Universidad Católica Andrés Bello. En 2022 recibió la Mención Publicación por su tesis de grado “La reiteración numérico-simbólica y sus vínculos con la noción de *moira* en la *ilíada*”. Ha publicado ensayos y artículos académicos en las revistas *Bacyllelmo*, *Ímpetu*, *Nova Tellvs*, *Pasillo Gen20* y *Cultugrafía*. Algunos de sus cuentos y poemas han sido traducidos al italiano.

El niño que no temía a los vegetales: Sobre *Juan sin miedo*¹

Jesús Gomes

De todo el material reflexivo que se ha producido alrededor de la obra de Ida Gramcko, gran parte de la atención se la lleva su propia figura, la precocidad de su genio literario, las crisis de salud, el silencio, la vuelta a la escritura, la docencia. Otro foco importante se centra, lógicamente, en su obra poética, desde estudios formales publicados en revistas académicas hasta ensayos más metapoéticos o evocativos. Hay también, una tercera arista abocada a la dramaturgia, no tan extendida como las anteriores, pero no menos acuciosa en su análisis. Por último, casi como un requisito para completar el formulario, se pasa a la narrativa, donde fuera de notas, prólogos y reseñas aisladas, caso de Néstor Mendoza (2016) con *Tonta de Capirote*, encontramos pocas voces.

Este panorama coincide con el diagnóstico de Coral Pérez en el prólogo a la más reciente edición de *Juan sin miedo*² (2023), que afirma “[n]ecesita reeditarse, reconsiderarse y conocerse más” (p. 13).

JSM fue la primera novela de Gramcko y le mereció el Premio Rafael Pocater 1957, por lo que sería descabellado decir que es un trabajo que debe ser rescatado o visibilizado dentro del canon literario venezolano. Además, la obra tiene dos ediciones relativamente recientes (Fundación Imprenta de la Cultura, 2023; El Perro y la rana, 2007).

Sin embargo, existe ciertamente un vacío, o, mejor dicho, espacio para la exploración crítica. Es notable, por ejemplo, el caso de *Sueños Originarios* (Rodríguez Carucci, 2017), donde se realiza una recopilación amplia del mito

¹ Todas las traducciones de obras en inglés fueron realizadas por el autor.

² Se usarán las siglas “JSM” en adelante.

de Amalivaca y sus manifestaciones en las artes plásticas, teatro y literatura, pero no se menciona a la novela de Gramcko.

En esta apertura se sitúa el presente ensayo. Leer *JSM* es una experiencia que desorienta. Las imágenes tienen una cualidad proteica y velocidad que recuerdan a los cuentos de Bruno Schulz; el juego intertextual entre los epígrafes y la figura de Alexander von Humboldt; el viaje a dos bandas, imaginario y geográfico, onírico y asentado en referentes concretos, son elementos que chocan lo que se esperaría de un viaje de formación infantil.

Lo curioso es que, desde un inicio, la narración problematiza dicha experiencia de desorientación, tras una concisa descripción del cuarto del protagonista:

“Esto era su cuarto, según austeros comentarios. Pero según Juancito, que sabía muy poco de perspectiva y perdía el sentido de orientación a cada instante, su cuarto era mucho más generoso”. (Gramcko, 2023, p. 21)

Juancito está, a su vez, desorientado, se acentúa la infantilidad con el uso del diminutivo, y el desconocimiento “sabía muy poco”, que potencia las características del espacio respecto a lo descrito por “austeros comentarios”. Pero el proceso de problematización y quiebre de las expectativas va un poco más allá, puesto que *JSM* es intertexto de otro *Juan sin miedo*, el relato folclórico popularizado por los hermanos Grimm.

En la versión clásica tenemos a Juan, un adolescente al borde de alcanzar la madurez que, a diferencia de su hermano mayor, no conoce el miedo. Su padre lo fuerza dejar el entorno familiar para que aprenda lo que es el miedo y se convierta en un hombre capaz de ganarse el pan. Juan es sometido a varias pruebas intentado conocer el miedo, pasa la noche con cadáveres, platica con monstruos, y lucha con bestias fantásticas, pero su

ignorancia evita sienta miedo. En el clímax del cuento se gana el derecho de casarse con la hija del rey, aunque sigue lamentándose de no conocer el miedo. La princesa, finalmente, lo desnuda mientras duerme y le arroja una cubeta de agua llena de pequeños peces, con lo cual Juan, en un giro cómico, entiende lo que es el miedo.

Juancito, por su parte, es un niño en edad escolar que, también desde el desconocimiento, tiene dificultades de interacción con sus pares. Se va de su casa y explora geografías indómitas que beben de los viajes de Humboldt. Recibimos pistas en el transcurrir de la novela que apuntan hacia su desarrollo como adolescente, y un retorno al seno familiar que no se concreta en el relato de los Grimm.

La intertextualidad, a su vez, sirve como puente de vuelta a la cuestión de la crítica, ya que *La vara mágica*³ es una de las obras más revisadas de Gramcko, incluso desde la cara académica, esa que se publica con revisión de pares ciegos. Los artículos de Jousette Rivodó (2013a y 2013b) y Kira Morales Zamora (2009) arguyen, a grandes rasgos, un trabajo de actualización respecto a los referentes tradicionales y el imaginario de los cuentos de hadas.

En este sentido, dándole un giro de tuerca a la “tradicionalización del pasado” que Margara Russotto vio como respuesta identitaria de las poetas frente a “la simulación de lo moderno” en gran parte de la poesía femenina venezolana del siglo XX (1995, p. 154). Puesto que *LVM* hace tradición de ese contenido previo, pero no es una tradición monolítica o totalmente continuista. Antes bien, “lo tradicional y lo moderno se mezclan” (García Canclini, 1990, p. 14) según las conexiones particulares de la subjetividad que los conecta.

³ “LVM” en adelante.

Particularizando en lo narrativo, se entiende por cuento maravilloso un desarrollo de funciones narrativas específicas (fechoría, carencia, auxilio, persecución, etc.), que se secuencian y concatenan entre sí (Propp, 1987, p. 107). Estos momentos claves o paradas sintetizan la totalidad del contenido relevante.

JSM participa de estas secuencias, con la presencia de ayudantes, el robo de la madre y enemigos que protegen el umbral de un nuevo territorio, pero modificando el significado de la función: los ayudantes aparecen porque Juancito “inventó compañeros invisibles” (Gramcko, 2023, p. 37), el rapto no es mágico “[s]e la robaban la familia, los quehaceres, los maestros del pueblo y los deberes escolares” (p. 38) y el monje Rodrigo (que no pretende asustarlo como el sacristán de los hermanos Grimm), le ofrece comida (p. 95 y 99) antes de que huya.

Así, podríamos decir que *JSM* y *LVM* forman parte de una misma tradición, o cuanto menos, comparten ciertas estructuras propias del cuento de hadas. Pero poesía y narrativa no son del todo equiparables, pues el verso es terreno de “certidumbre; es un acto de fe, una palabra idéntica a su hecho” (Gramcko, 1967: 65-66); mientras que la prosa es temporal y propia del mundo sensorial, y por tanto abierta a la duda, lo incierto (Gramcko en José Ramón Medina, 1968).

En su reseña a *Los Colores Ocultos* de Vicente Gerbasi, Ida explica que el personaje de los cuentos de hadas es un “ente singular” e informa de actos concretos, a diferencia del poema, donde “el mismo personaje se elabora o se trabaja como fabula” (1985). El cuento maravilloso es un medio donde hacer habitar al personaje excepcional (Juan de los Grimm que no puede sentir miedo). En poesía, el objeto literario propiamente dicho realiza ambas funciones unitariamente.

De la reflexión literaria emana también una reflexión ontológica y metafísica, Ida nos da, a mi parecer, una clave neurálgica de lectura en su diálogo con José Ramón Medina, añadiendo:

“[E]n la prosa siempre intervienen el personaje y el objeto, por más sutiles que sean. Se les puede matizar, tamizar, pero no eliminar” (Gramcko en José Ramón Medina, 1968).

Recapitulemos, Ida Gramcko es una autora con gran afinidad hacia los relatos maravillosos y tradicionales. Dicha afinidad encauza una parte significativa de su producción poética, ensayística y narrativa a la utilización y adaptación de estos dentro de su propio proyecto estético. Para la narrativa, y en particular *JSM*, se nos presenta una novela que posee, efectivamente, la materialidad sensorial propia de un protagonista que actúa. Pero Juancito y sus aventuras difícilmente pudieran ser reducidas a un esquema actancial del tipo:

X desea Y ► X enfrenta pruebas ► X Supera las pruebas ► X consigue Y.

Antes bien, parece que la obra es un espacio híbrido donde, tanto las relaciones personaje-objeto como el sentido que deberían comunicar, se llevan a su límite. Lo maravilloso no aparece con el fin exclusivo de configurar caracteres identitarios del folclore (Morales Zamora, p. 74), sino que se presenta al lector en su ipseidad inseparable (como el poema) un protagonista del que se nos informa (narración en tercera persona y diálogos en estilo directo), y cuya relación con los otros (entiéndase objetos y seres) se problematiza, al menos inicialmente, a partir de sí mismo:

“Desde que soy grande, puedo ser tan pequeño como una hormiga; desde que tengo el tamaño de todas las cosas, puedo ser cualquiera de ellas: una lagartija o un elefante”. (Gramcko, 2023, p. 40)

En otras palabras, no es el personaje un movedor mágico del argumento, aunque lo hay, colorido y surrealista, ni sus poderes son una

manifestación a concretar según qué paradas estipule la trama; es una criatura ignorante, como su tocayo alemán, pero a diferencia de este, cuya ignorancia parte de la comprensión literal del mundo, Juancito es la pura “posibilidad imaginativa” (Gramcko, 1985), la metáfora que rapta la habitación y transfigura vigas en “dedos mestizos y grandes”, los ojos que “se convertían en mano, en una sola mano” (Gramcko, 2023, p. 25) para asir más allá.

Juan es como la hormiga, se enuncia proteico. Antes mencionamos que de la reflexión literaria surge también lo metafísico, definir características esenciales de los géneros, sus límites, fortalezas permite esclarecer y diferenciar entre ellos. Por ejemplo, Juan no es una hormiga, por eso puede ser “como una hormiga”, soy aquello distinto de esto otro. Aunque el hombre no puede ser animal, hay diferencias fundamentales, diferencias que desarrolló Martin Heidegger y que se pueden sintetizar en tres postulados: el hombre tiene mundo, el animal es pobre de mundo y la piedra no tiene mundo (2007).

Los postulados siguen siendo relevantes, así como también muchas de sus precisiones alrededor del tiempo y temple en lo que respecta al ser o Da-sein (Ser-ahí). Sin embargo, a partir del giro ontológico mucho del trabajo filosófico ha dado pie a la revisión y puesta en primer plano de esas otras entidades distintas del hombre.

Entonces, ¿Juancito salva los abismos de los que reflexionaba Heidegger?, no del todo, pero es claro que abre la puerta a lo animal. De hecho, en el primer tercio de la novela se hace notorio que el personaje no solo se encuentra en disonancia con las perspectivas externas de los adultos “—¡Pobrecito! ¡Si todavía no sabe lo que está haciendo!” (Gramcko, 2023, p. 36), sino que su desconocimiento de estos saberes comunes o estandarizados lo hacen omitir ciertos objetos de su informe fabulado, en favor de aquellos objetos que los adultos, paradójicamente, omitirían.

Resulta tentador leer a Juancito como alter ego de Ida. Ambos, personaje y autora, fueron en cierta forma autodidactas, ambos tuvieron una infancia abierta al mundo natural, y se expresaban con prodigiosas metáforas naturales:

“En esa mata de verdosas hojas

como un alma blanca surge un lirio encantador.’

Tenía tres años. ¿Por qué el lirio surgía como un alma? En la casa no hablaban mucho de religión. Solamente ahora puedo comprender que toda mi vida fue búsqueda de un alma, lozana y limpia como un lirio”.
(Gramcko, *Tonta de Capirote* en Milagros Socorro, 2024)

Pero tal lectura enmarca un problema mayor y, al mismo tiempo, se relaciona con una tendencia de interpretación del estilo de la autora.

En la escritura de este texto, una de las interrogantes que se mantenía, a nivel personal, era encontrar el porqué de la desorientación.

La primera hipótesis me llevó a los señalamientos de Deleuze y Guattari en *Para una Literatura menor* cuando mencionan que Joyce opera “con exuberancia y sobredeterminación” (p. 33) en su uso de la lengua. Y, si bien es cierto que hasta el lector más erudito podría verse en la necesidad de recurrir de vez en cuando al diccionario después toparse con una palabra inusitada, rápidamente descarté la posibilidad, porque está claro que Ida no escribe con afán de derrochar exuberancia.

En las lecturas posteriores se hicieron evidentes ciertos recursos metafóricos como el abrir y cerrar de la mano equiparándose al parpadeo de los ojos, ese momento en que te cae la locha y dices “ah, ya entiendo, es lo que ve Juancito”. Esta observación pueril, me llevó a otra bastante más interesante y que va de la mano con una acotación de Gladys Mendiá (2024):

“[R]ecuerdo el ensayo biográfico dedicado a Ida por la escritora María Cristina Solache Galera, donde en un párrafo dice “Es una escritura compleja estructuralmente, en la que se acentúa el estilo barroco y hermético en el juego del ritmo interior y de la rima”. Respetuosamente, yo discrepo de esta visión, intuyo que Ida no es barroca y hermética, simplemente su expresión se manifiesta en correspondencias íntimas, así como en correspondencias universales, además de su indudable erudición, fruto de las numerosas lecturas y estudios que desarrolla a lo largo de su vida. Todo esto desembocando en una escritura enigmática para los demás, pero enigmática por la ignorancia de los conocimientos que Ida maneja con sabiduría”.

El comentario sobre el estilo barroco en Ida está bastante extendido, y no se limita a lo poético, en el prólogo de *JSM* lo tenemos también: “[su estilo es de un raro barroquismo interior, introspectivo, impresionista, que prolifera en temas mágicos, pero también, urgentes, objetivos, lúcidos (Pérez, 2023). Asimismo, suscriben Martínez Bachrich (2015), Hurtado (2015) y Silva Estrada (S.f.). No debatiremos si es o no barroco, pero exploraremos ambas orillas para esclarecer la cuestión de Ida, Juancito y la desorientación que puede surgir al leer.

Por un lado, el barroco parece servir como metáfora a los ensayistas y críticos por la proximidad de la categoría al abigarramiento, temas poco comunes (allí apunta también Mendía al señalar lo enigmático “para los demás”), uso de imágenes complejas, con mucho detalle, metáforas difíciles de imaginar o “discursos insólitamente ritmados” (Silva Estrada). Por el otro está la incompreensión, dicho de forma simple: no tenemos el mismo código para descifrar lo que autora escribe.

Y ese es el *quid* de la cuestión, precisamente porque hay relaciones íntimas y universales en la expresión es que la figura del autor se convierte en una muleta seductora. Existen obras que pueden ganar interés al ser

analizadas con ciertos referentes autobiográficos, pero al mismo tiempo, se corre el riesgo de convertir el análisis en un proceso mera interpretación, donde se hace digerible la obra en lugar de dialogar y generar nuevos sentidos a partir de ella.

Hay otro punto relevante que se puede extraer del comentario de Mendiá, y es que lo enigmático de la escritura, pienso, no necesariamente tiene que ver con los referentes o experiencias específicas presentes en el texto y ausentes en el lector, sino con la perspectiva de este al enfrentar la obra.

Entre todas las metáforas que se han usado para florear el corpus Gramsciano, Ana María Hurtado tiene una particularmente feliz, la obra como bosque fractal:

“[C]ada palabra árbol- florecimiento- criatura animal o mítica, se constituye en una grieta o pasadizo a otro bosque, donde se repite lo mismo y así, por gracia de la fractalidad, nos hallamos frente a una producción inagotable en significaciones y misterios”. (2024)

Para Elizabeth Schön la imagen es una montaña, que, aunque no lo dice con esas palabras, también hace un bosque fractal. Un bosque “cuya ondulada línea de la cresta se interna en la inmensidad hasta tocar lo invisible, ignoto del universo” (2008).

Lo fractal, sin entrar en tecnicismos matemáticos, es una categoría que describe objetos con patrones que no tienen líneas rectas, son fraccionarias (geometría no euclidiana). Los conjuntos fractales repiten las mismas formas una y otra vez. Sin embargo, en sus bordes se hacen inestables (al superarlos estallan hacia el infinito) y cambian respecto al patrón inicial. Estas formas siempre estuvieron allí, pero no las conocimos hasta el siglo XX.

Antropólogos como Mircea Eliade nos mostraron que lo sagrado también sigue allí, pero el hombre moderno no lo ve, “[a]l manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante” (1981, p. 7). Lo sagrado vive en las piedras, los árboles, o “en el flequillo verde, vegetal, con una flor de porcelana” (Gramcko, 2023, p. 23).

No pienso que Ida fuera hermética o que tuviera un lenguaje muy de ella, incomprensible para un neófito, al modo de Tolkien o Szukalski. Lo que sí, miraba al borde, su literatura existe en el borde, y el borde es por definición abigarrado, el enigma no se comprende porque está un poco más allá, toma tiempo para que agarre forma, hay que otearlo.

Juancito deja de desorientar cuando lees sin buscar una interpretación unívoca de lo que está pasando, no porque no lo haya o sea particularmente subrepticia, ya vimos que de Joyce poco o nada. Ocurre simplemente, que estás en el borde, siendo en el borde, y arrancar ese territorio tan propio para replantarlo en el centro sería un desperdicio.

En primer lugar, hablamos de un borde del sentido que posee el lenguaje, con las palabras nombramos al mundo y al nombrarlo lo poseemos y modificamos. Esta capacidad determinante se vierte sobre el personaje desde un principio:

“Pero dolía la precocidad, quemaba no caber en el mundo. Se estaba solo y se era malo. Los dos adjetivos se correspondían”. (Gramcko, p. 35)

La soledad y la maldad corresponden como significantes de Juancito, significantes que lo hacen “otro” respecto al mundo de la palabra y los sentidos compartidos. El niño excede a ese mundo de correspondencias unívocas, está en el borde, pues no solo interactúa con el mundo natural y material, también aprende y se nutre de él:

“Si los zapatos hubieran estado intactos, ese mundo que asciende desde el limo a las nubes hubiera seguido estallando en otro lado, buscando grifos, aberturas, escapes”. (p. 49)

El zapato roto lo hace contactar directamente con el borde, que, en caso contrario, igual que un fractal en el medioevo o lo sagrado ante los ojos del hombre moderno, hubiese pasado desapercibido, pero no dejado de existir. El desarrollo del ideario se extiende, acercando al joven a lo vegetal. Juancito come con desgano “porque se estaba nutriendo desde el fondo a través de sus zapatos abiertos, pero sin heridas, y heridos, pero sin sangre”. (p. 50), como el brote de un árbol en el bosque fractal.

En segundo lugar, es un borde político, que incluye y excluye. El filósofo Michael Marder, afirma, respecto a las existencias vegetales:

“[L]os seres vivos no-animales, como las plantas, han poblado el margen del margen, la zona de absoluta oscuridad indetectable es los radares de nuestras conceptualizaciones” (2013, p. 17).

La planta, como ya hemos ido intuyendo, es de esas formas que fuerzan al oteo, el cambio de perspectiva. Son útiles como materiales, de construcción, alimentación, farmacia; son sombrillas naturales, insumo farmacológico y estupefaciente, pero fuera de dicho modo de interacción, bastante afín hay que decir, a la relación entre héroe y objeto que acusa Gramcko para el cuento de hadas, el mundo vegetal y animal son inaccesibles para el hombre. La planta no existe como planta, es un recurso.

Empero, la novela cuestiona, coquetea e infiltra el borde. Hay una disputa en torno a los modos de ser y hacer en el mundo que puede adoptar Juancito:

“La solución, ¿residía en no torcer, deformar ni precipitar nada? Mas si él, Juancito, no removía el mundo, no fomentaba nuevos mundos, las cosas, cada una por su lado, cada una con su nombre, se volverían

anárquicas. Pues habitar el mundo no era solamente vegetar, comer lo que nos dejan. (Gramcko, 1957, pp. 54-55)

En este pasaje hay mucho que cosechar. Está la disyuntiva de acoplarse o no a los mecanismos de sentido que se esperan de un niño, adolescente u hombre, la reafirmación del ser de Juancito en cuanto tiene mundo y puede modificarlo, y las consecuencias que tendría la existencia vegetal.

Nótese como “vegetar” es un acto pasivo. La reflexión, en este punto específico de la novela, reafirma el borde como límite, determina al hombre por encima de la planta, este actúa mientras la otra vegeta; pero, al mismo, tiempo no se cierra la posibilidad de que el hombre vegete.

La búsqueda del sentido trascendental y concreto continúa, el personaje clama por “un yo ardiente, ¡un yo único, suyo!” (p. 68).

Cuando se abandona el pueblo y lecho familiar, las dinámicas empiezan a torcer sus líneas, “[l]as cosas que ya no le decían: ‘¡Quédate!’, sino ‘¡Vete, vete!’” (p. 77). Luego de cruzar el borde e internarse en la selva, eventualmente, la búsqueda abandona la reafirmación del yo ante lo otro:

“Era demasiado difícil tratar de renacer en la experiencia ajena.

“¡Resultaba tan fácil asir, azotar, abusar!... La valentía huyó temblando ante la última riña, esa que debía librar dentro de sí, sin espadín y sin casaca.

Ya no apetecía un yo.”. (p. 168)

No hay ambición conquistadora sobre la tribu de Chipko y tampoco sucumbe a la tentación de la riqueza vegetal y mineral del Dorado:

“Juancito conocía las piedras preciosas por los libros de cuentos, y le hubiera gustado apresar para sí un buen puñado. Ahora que lo hacían

reflexionar, le resultaba absurdo. Cruel hubiera sido arrancar una rama constelada de flor amarilla”. (p. 173)

El niño que “conocía las piedras” como objeto de deseo “por los libros” cede ante una reflexión motivada, Juancito no reflexiona, “lo hacían reflexionar” las piedras. Al interactuar con ellas en el borde, dejan de ser vistas como recurso.

Otra vertiente en el cauce ontológico es la capacidad sustantiva del agua, que no es humana, vegetal ni mineral, pero está presente en todos. El agua sirve como lengua, garante, tal vez, de esa temporalidad mítica, donde el hombre era el taumaturgo de los dioses, que se mostraban en ríos, plantas, astros y animales. El contraste es claro. Antes “Juancito no conocía del mar sino los pescados (...) que vendían en el mercado” (p. 46), y después descubre “la vocal en el río, anchos golpes sanguíneos le hacían tocar las bravas consonantes; consonantes color de pimentón, de peonía, de rábano” (p. 88). Una lengua natural de sonidos que se revelan al oír y otear, siendo con el espacio. El texto establece sus límites, mostrándose, tal vez, como metaficción, creando un río gramatical dentro de una estructurada con sus propias reglas (las palabras, oraciones y párrafos): “Gramatical en sí, el agua rechazaba las dudas como a una erudición” (p. 149).

Lo acuífero se vincula al movimiento (p. 274), ocasional regresión del personaje a un estado amniótico (p. 123) y la puesta en escena de la tradición indígena (p. 147), que se reinterpreta, en parte, a través de la madre de Juancito (p. 329).

Esta nueva lengua acerca aún más al personaje a los modos de existencia de la planta “que está completamente orientada al otro sin establecer una identidad o auto-identidad” (Marder, p. 26), y al “pensamiento planta” (p. 164).

¿Por qué y cómo piensa una planta? Lo hace desde el “¿cuándo y dónde ocurre el pensamiento” (p. 164), en oposición al modelo cartesiano basado en “¿quién o qué hace el pensamiento?”. Ocurre como proceso no cognitivo que responde al contexto de germinación de la vida y el ambiente que la circunda. En él, la planta crece por la exterioridad, el sol, el viento, la lluvia, los animales, y no por sí misma o su identidad. Lo vegetal se entrega a dicha exterioridad en una relación simbiótica.

Al mismo tiempo, vegetal y mineral, en sentido estricto, hacen parte de los seres humanos. Los primeros organismos de la tierra surgieron de reacciones minerales. Por lo que la novela presenta una profunda toma de conciencia sobre las relaciones de explotación del mundo natural a través de sus personajes, por ejemplo, en el robo de ramas/fuego para la madre (Gramcko, 2023, p. 187), y la concesión de ideas íntimamente ligadas a la existencia con el otro. Dice la madre/Princesa Tamanaco

“¿Por qué no proteger la minúscula gula de los gusanitos?

¿Por qué desdeñar sus necesidades, por qué negarles el sustento? Ser perecedero no es otra cosa que ser generoso. Morir es comprender el hambre. (...)

Sí, Juancito, no divagues demasiado en torno a tu pan para que otros también puedan comer completo”. (Gramcko, 2023, p. 367)

Se reconoce y respeta no solo la existencia de lo no-humano, sino la igualdad ontológica que posibilita la vida dentro y fuera de la antroposfera. La advertencia a Juancito es casi una máxima ecológica, un llamado de acercamiento final a lo vegetal, el abandono del mundo como algo que se posee y modifica, para habitarlo, siendo-con el resto de entes. Un mundo donde vegetar ya no sea “comer lo que se nos deja”, sino consumir con conciencia, para que esos otros Juanes, Bomba, Bemba y Bimba (p. 327) puedan emprender su viaje hacia el borde.

Así pues, la obra crece, florece y enraíza. Como un brote que se filtra a través del pavimento para desestabilizar, entre otras cosas, la visión ilustrada del infante; el imaginario petrolero como sinónimo de progreso social y material (p. 323-324); la estricta taxonomía funcional de los relatos folclóricos (p. 228), y apuntalar, en sentido contrario, un ideario que pudiese pensarse prolegómeno del pensamiento débil (Sabala, 2010), pues, aunque se tratan problemas metafísicos, *JSM* no totaliza una visión del mundo o el ser. Más bien, esparce el sentido, como una semilla, en y hacia esas otras entidades propias del borde.

Confuso o barroco, vegetal o mineral, leamos a Ida y leamos a *Juan*, *sin miedo*.

Referencias

Deleuze, G. y Guattari, F. *Kafka. Por una Literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. Ediciones Era. 1978.

Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. Guadarrama/PuntoOmega. 1981.

García Canclini, N. *Culturas Híbridas*, Grijalbo. 1990.

Gramcko, I. *Juan sin miedo*. Fundación Imprenta de la Cultura. 2023.

——— Fundación Editorial El Perro y la rana. 2007.

——— *El Jinete de la brisa*. Editorial Arte. 1967.

——— *Los Colores Ocultos*. Reseña. El Universo. 1985.
https://www.vicentegerbasi.net/recortes/1985/ida%20gramcko%20los%20colores%20ocultos_.jpg.pdf

Grimm, J. y Grimm, W. *Juan sin miedo*. Texto.info. 2016.

Heidegger, M. *Los conceptos fundamentales de la metafísica*. Trad. Alberto Ciria. Alianza Editorial. 2007.

Hurtado, A. M. *La voz del alma. Una mirada arquetipal, a propósito de Cantos a Perséfone*. 2024. LP5. <https://lp5.cl/2023/10/edicion-especial-99-anos-de-ida-gramcko/>

——— La Palabra, el Anhelo y La Flor de la Conciencia. Prólogo. *Poemas de una psicótica*. Editorial Diosa Blanca. 2015.

Marder, M. *Plant-Thinking*. Columbia University Press. 2013.

Martínez Bachrich, R. *La crisis mira la cultura: Un alocado barroco o las crónicas de Pedro Lemebel*. LL Journal. 2015. <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2015-1-martinez-bachrich-texto/>

Medina, J. R. *Entrevista a Ida Gramcko: “Ningún fatalismo permitirá que, pese a todo, vivamos como poetas*. Publicación primaria: Papel Literario, febrero de 1968. <https://www.elnacional.com/papel-literario/entrevista-a-ida-gramcko-ningun-fatalismo-permitira-que-pese-a-todo-vivamos-como-poetas/>

Mendoza, N. «Tonta de capirote» de Ida Gramcko. Reseña. Letra Muerta. 2016. <https://letramuertaed.com/tonta-de-capirote-por-ida/>

Morales Zamora, K. *De la deconstrucción a la fundación de la subjetividad en la experiencia literaria: una lectura de La Vara Mágica de Ida Gramcko*. Revista Literatura y lingüística. Núm. 56, julio-diciembre, 2009.

Propp, V. *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. 1987.

Rivodó, J. *La piel de asno de Ida Gramcko*. Saber UCV. 2013a.

——— *Transformación y resonancia del cuento de hadas en La Vara Mágica de Ida Gramcko y El Laberinto del fauno*. Literatura: teoría, historia, crítica. Vol. 15, n.º 1, enero - junio 2013b.

Rodríguez Carucci, A. *Sueños originarios*. Fundación Editorial el Perro y la rana. 3era Edición, 2017.

Russotto, M. *La amade que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana moderna*. Revista Nueva Sociedad. Nro. 135, enero-febrero 1995.

S. Zabala. *Between Nihilism and Politics: The Hermeneutics of Gianni Vattimo*. SUNY Press. 2010.

Schön, E. *El jardín místico de Ida Gramcko*. Blog. El Lamento de Ariadna. 2008. <https://ellamentodeariadna.blogspot.com/2008/06/el-jardn-mstico-de-ida-gramckopor.html>

Silva Estrada, A. *Celebración a Ida Gramcko (1924-1994)*. Archivo Web. elcautivo.net S.f. https://elcautivo.net/archivo/040615/V1/Pag_V1.htm

Socorro, M. *La Ida más encendida y clara, la poeta: Ida Gramcko en su centenario (IV)*. Prodavinci. 2024. <https://prodavinci.com/la-ida-mas-encendida-y-clara-la-poeta-ida-gramcko-en-su-centenario-iv/>

Viedma, C. y Soutullo, B. *Minerales, vida y evolución*. Enseñanza de las Ciencias de la Tierra. Vol. 26, núm. 3. 2018.

MENCIONES HONROSAS

MENCIÓN HONROSA EN EL I PREMIO DE ENSAYO SOBRE LA OBRA DE IDA GRAMCKO



Gregory Zambrano (Mérida Venezuela, 1963), es profesor de la Universidad de Tokio, Japón. Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Licenciado y Maestro en Literatura Iberoamericana por la Universidad de Los Andes, Venezuela. Es poeta, ensayista, crítico literario y editor. Es autor de los poemarios: *Víspera de la ceniza* (Ediciones Mucuglifo, Mérida, 1990), *Dominar el silencio* (Ediciones Mucuglifo, Mérida, 1994 y 1997), *Ciudad sumergida* (La Hoja Murmurante, México, 1997), *Desvelo de Ulises y otros poemas* (Ediciones Fin de Siglo, México, 2000) y *Memorial del silencio* (Puerta del Sol, Mérida, 2002), *Los mapas secretos* (Ediciones Mucuglifo, 2005) y *Paisajes del insomnio* (Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2015). Su obra ensayística y de crítica literaria se reúne en los volúmenes: *Los verbos plurales* (Ediciones Solar, Mérida, 1993), *La tradición infundada. Literatura y representación en la memoria finisecular* (Universidad de Los Andes-Fundación Mariano Picón-Salas, Mérida, 1996), *El lugar de los fingidores y otros estudios sobre literatura hispánica* (Consejo de Publicaciones, Universidad de Los Andes, Mérida, 1999), *De historias, héroes y otras metáforas* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2000). Autor de las compilaciones: *Odiseos sin reposo. Mariano Picón-Salas y Alfonso Reyes, correspondencia 1927-1959* (Universidad de Los Andes, Mérida, 2001), *Mariano Picón-Salas y México*, (Universidad Católica Cecilio Acosta, Maracaibo, 2002), *Mariano Picón-Salas y el arte de narrar*, Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes, Mérida 2003, *Cartografías literarias*, Ediciones El otro el mismo, Universidad de Los Andes-CDCHT, Mérida, 2008 y 2023, *Mariano Picón-Salas. Biografía*, El Nacional-Banco del Caribe, Caracas, 2008 (Biblioteca Biográfica Venezolana, 88), *El horizonte de las palabras: La literatura hispanoamericana en perspectiva japonesa* (Conversaciones con académicos y traductores), Instituto Cervantes, Tokio, 2009, *Tulio Febres Cordero y la tradición humanística venezolana*, Universidad de Los Andes-Consejo de Publicaciones, Mérida, 2010, *Hacer el mundo con palabras* (Los universos ficcionales de Kobo Abe y Gabriel García Márquez), Asociación de Profesores de la Universidad de Los Andes, Mérida, 2011 y 2022, *Mariano Picón Salas y Chile* (Universidad de Los Andes, 2021).

Web: <https://gregoryzambrano.com/>

WWW.LP5EDITORIA.BLOGSPOT.COM



Ida Gramcko: los abismos interiores

Gregory Zambrano

¿Cómo la poesía revela sus misterios? ¿Hasta qué punto el lenguaje es un detonador de los sentidos? Confieso que cuando recibí un paquete, enviado por Faride Mereb desde Caracas hasta los confines donde me encontraba, tuve una experiencia insólita. Era la segunda edición de *Poemas (1947-1952)*, de Ida Gramcko. Venía en una caja mágica que contenía algo más que un libro-objeto, era un resplandor, una reliquia, una piedra preciosa, una brasa en fruición. En aquel momento no pude explicarme la sensación. Abrí el libro-objeto, recorrí sus páginas, sentí las distintas texturas del papel y sus colores sutiles, los olores de la tinta fresca, y agradecí esta manera de entregar un manojo de poemas, reunidos y ofrecidos como un acto de amor.

Seguí el derrotero de las palabras, como escalones que llevan a puertas misteriosas o como si fuera un delta con cinco ríos irrumpiendo en el mar. Entonces vino el disparador de la memoria conectándose con antiguas lecturas y en una especie de trance, empecé a leer en voz alta, de manera continua y absorta. El ritmo, la sonoridad pura, en ascensos y descensos, la música y el vacío, eran reminiscencia y revelación. Fue el reencuentro con una y muchas voces que estallaron como un eco. El tiempo, largo e incesante de la lectura, me llenaba de imágenes, que se agolpaban vertiginosas. Pero esa voz espejeante, después del encuentro y la celebración, reclamó el silencio. Ahora retorno sobre las páginas de ese libro mágico de cinco trechos, despejo las cenizas y vuelvo al encuentro con el poema.

“Belleza, para ti la eternidad”

Ha sido propicio el año del centenario del nacimiento de Ida Gramcko (1924-1994) para estimular el acercamiento a las distintas facetas de su obra: poeta, narradora, ensayista, cronista, dramaturga, periodista, una voz de

profunda significación en el contexto literario en la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX. Un nutrido conjunto de obras contiene los registros de su dilatada trayectoria. El saldo no podría ser más halagador para una autora que tuvo, además, complejos avatares en su vida personal, desde su extrañamiento de los sistemas educativos convencionales y formación autodidacta, hasta colapsos nerviosos que ameritaron su internamiento. Todo cuando vivió lo convirtió en poesía, en creación, en interrogantes más que en certezas y esa disposición para hacer de la palabra un asidero en el mundo, propició una de las obras más enigmáticas y dilatadas, desde el punto de vista genérico, de la literatura venezolana.

La primera reunión de su obra lírica se tituló *Umbral* (1942), a este libro siguieron *Cámara de cristal* (1943), *Contra el desnudo corazón del cielo* (1944), y *La vara mágica* (1948). En ellos se acrisolan algunos de sus temas más sentido, que luego serán las vertientes más emotivas y recurrentes de sus búsquedas expresivas: los interrogantes metafísicos que buscan certezas, la sensación de orfandad y vacío, que arroja cierto distanciamiento irónico ante la comprensión de la realidad circundante. Sus primeros poemas son maduros y enigmáticos, tal vez por ello desconcertantes. Sus lectores iniciales evidencian esa perplejidad sin dejar de reconocer además de sus méritos poéticos, su sentido prodigioso.

Su obra sostenida se consagró con la edición de *Poemas*, editado en México en 1952, con prólogo de Mariano Picón Salas. Luego aparecieron, entre otros, *Poemas de una psicótica* (1964), *Este canto rodado* (1967), *Salmos* (1968), *Sonetos del origen* (1972), *Salto Ángel* (1985) y *Treno* (1993).

De sus libros se han ocupado destacados lectores, críticos y estudiosos de nuestras letras. Anoto un manojo de aproximaciones esclarecedoras. Mariano Picón Salas (1952) dijo que la suya “se trata de una poesía de tan alta coherencia lírica tan cerrada y abastecida en su unidad temática, que no se alcanza espigando versos sueltos, o rompiendo en ese ritmo unitario, como de grande e indivisible recitativo, que tienen todos sus poemas”.

Juan Liscano (1973) destacó en ella su “avidez expresiva, poder incontenible de transmutar en palabras el universo”, nada más contundente y generoso para reconocer la experiencia verbal como totalidad.

Rafael Castillo Zapata (2016), ha desplegado un conjunto que podría sintetizar algunas derivas temáticas: “el desamparo metafísico, la duda, el anhelo místico de elevación, la soledad, la precariedad física, el laberinto arrebatado del amor con sus cimas y sus simas, el misterio interpelante de las cosas mudas, la infancia con sus paisajes de certidumbres implacables”. Un manojo de temas que pudieran funcionar como una bitácora para un largo viaje a través de los distintos poemarios de Ida.

De igual manera, en una lectura marcada por la empatía de una mirada *vis a vis* con su propia historia personal, Gladys Mendiá (2023) ofrece algunos elementos sumamente sugerentes para introducir aspectos que podrían explicar en la obra de Gramcko, sus afanes, su sentido de movilidad y vertiginosidad incesante. Una hipótesis arriesgada pero sumamente sugestiva dada por la condición especial de Gramcko. Según Mendiá, “Las personas neurodivergentes se caracterizan por tener una relación literal con el lenguaje en su uso cotidiano, en su interacción con los demás. Tienen una comprensión según el significado exacto de las palabras”, y esto explicaría en parte los usos unívocos de ciertas palabras, cuyo sentido no es simbólico sino literal.

Más recientemente, María Antonieta Flores (2024), estudiosa y antóloga de su obra ha señalado: “Ante la tendencia de un lenguaje despojado, sustantivo, alejado de la musicalidad, más interesado en la distorsión melódica, su obra representa la fascinación por el lenguaje, la celebración de la palabra y el ritmo”. Flores ha reivindicado la presencia de la obra de Gramcko de manera sostenida a lo largo de muchos años, para despejar la pátina de la marginación o el olvido. Sustenta cómo su poesía siempre ha estado disponible en reediciones y antologías, al alcance de quienes hayan querido acercarse a ella y recupera la perspectiva irónica, que pudiera ser entendida como un recurso del lenguaje, explorado

sutilmente, no solo en el título de su autobiografía, *Tonta de capirote* (1972), sino en *Poemas de una psicótica* (1964).

Pero más aún, sin desmedro de ese intento aglutinante, habría que ver los solapamientos y las revelaciones que nos llevan, como si fuese una *matrioshka*, a seguir buscando hacia el interior de la obra para lograr nuevos hallazgos.

En Venezuela se han enlistado los poetas llamados solares, criterio que se potencia en una perspectiva luminosa, cálida, plena de certezas. La poesía de Gramcko podría adscribirse a lo solar, solo como “una metáfora de lo ascensional”, como diría María Antonieta Flores, lo cual podría ejemplificarse con estos versos: “Pero ese sol —tan libre de los soles—, / esta luz maestra, melodiosa y maga, / que en invisibles y áureos caracoles / da su voluta índiga y no vaga, / este sol sin febrífugos faroles / sobre verano, vid o verdolaga, / sobre gardenias, sobre girasoles, / pues no es un orbe material, no indaga / si hay otro como él, si hay tornasoles / semejantes, pues sabe que naufraga / sólo lo externo y saben sus crisoles / que su oro —estable, impar— nunca se estraga”. (Gramcko, 2024, p. 145)

Creo, sin embargo, que por su espectro más extendido, podríamos vincular el contraste con lo lunar y el misterio del sueño. Estos aspectos, tal vez menos evidenciados, se mueven en los laberintos de la nocturnidad, pero no de una nocturnidad selénica, contemplativa, sino en la experiencia del paradójico “sol nocturno”, que revela con lucidez un descenso hacia los abismos interiores, los de la psique, más profundos y melancólicos: “La noche ya no es más la mediadora, pues nos une a través de un mandamiento de sombra impuesta que se ve o se ignora”. (Gramcko, 2024, p. 55).

La obra de Ida Gramcko no merece encasillamientos o cotos cerrados. Sus poemas son raudos, reflejan una mente rápida que no se queda en la contemplación, va de un símbolo a otro, y sus palabras corren como torrentes. Tal vez los signos de intranquilidad que mostró desde muy joven se fueron acrecentando con el tiempo y ese mismo vértigo nos mueve tras una necesidad irrefrenable por nombrar y más aún, por asir la realidad y

transmutarla en palabras, con el afán del paleontólogo que descubre huellas y trata de explicar sus alcances: “Siento una oscuridad y digo: prado, / de súbitos verdores me circundo. / Y digo: caracol, cáliz, collado, / y todo brota rápido y rotundo”. (Gramcko, 2024, p. 160).

Las riquezas del mundo interior son resguardadas con celo, y se perfilan en forma de metáfora. Al mismo tiempo que dialoga con la poesía de su tiempo, tiene su pupila atenta a la tradición. Su verbo se desliza de manera intensa. La sonoridad puede llegar a ser estruendo. En la aproximación a la poesía de Gramcko, es muy diferente la experiencia de la lectura silente a la lectura en alta voz. Esta poesía invita a experimentar la sonoridad. Las palabras ascienden, truenan o caen hacia una especie de vértigo abismal. Inevitable percibir la profundidad y el misterio, en la misma tradición de Pérez Bonalde, que vivifica con la sonoridad de las palabras las vertiginosas caídas del Niágara. Abismal e inquietante puede ser su mirada a la tradición de la que se nutre y que alcanza su más alta expresión en su poemario *Salto Ángel* (1985).

También podríamos perseguir la huella de la tradición hispánica, representada en la poesía del Siglo de Oro o en las voces concurrentes de los poetas de la generación del 27. En sí un homenaje a la lengua castellana y a sus valores trascendentales reflejados, desde la herencia cervantina hasta las resonancias populares del cante jondo. Esas recurrencias las podemos relacionar también con el uso de las anáforas (“fluye fluvial, fosfórico, festivo”), la intensidad metafórica y el afán de perfección, presentes especialmente en la sección “El universo de la luz”. (Gramcko, 2016, pp. 159-184).

El caracol incesante

El motivo del caracol tiene una amplia significación en la poesía. “El mismo yo, mas caracol” (Gramcko, 2024, pp. 50-52), es un poema fragmentado, con preguntas y claves solapadas. Es un amplio tapiz para el discurrir de los enigmas morales y la necesidad de certezas. Es un poema que ha llamado

la atención de la crítica. Pero hay otros poemas en los que el tema del caracol se recrea en una especie de metamorfosis concéntricas, calidoscópicas.

La imagen del caracol puede comprenderse como la evidencia de un desplazamiento continuo, la certidumbre de una huella en el camino o el derrotero, pero también como la suma de todos los universos, la casa interior, lo que se contiene en ella. En la poesía de Gramcko es un tema recurrente, una marca de asombros y convicción, un contenedor de sentidos concurrentes. La suya es “una poesía de vuelo mental, con tendencia a la abstracción, con mucha resonancia, ora romántica, ora clásica, ora filosófica, y poca sombra, poco regusto sensual, poco abandono o, mejor dicho, nunca rendida, siempre vuelta hacia sí misma como espiral de caracol”, señala Liscano. Veamos otros ejemplos: “Tu alcoba es una playa,/ lo sé porque una vez subí contigo/ a su ribera blanca/ y vi resplandecer el sol marino/ sobre una sola barca/ donde me diste a conocer el ritmo/ voluptuoso del agua./ Gaviota y pez hendieron el abismo del caracol y el alga./ ¿No recuerdas, amigo,/ que desde entonces soy tu náufraga” (Gramcko, 2024, p. 12).

Es ampliamente convenido que el caracol corresponde a un símbolo lunar. Entre otros significados, se vincula también con la muerte, el renacimiento y el retorno permanente, con la sexualidad y la fecundación; de igual manera con el movimiento persistente: “La forma helicoidal de la concha del caracol terrestre o marino constituye un grifo universal de la temporalidad, de la permanencia, del ser a través de las fluctuaciones del cambio” (Chevalier, 1986, p. 250). En un sentido amplio, vinculado con una lectura mística, el caracol se considera entre los animales lunares, “que alternan apariciones y desapariciones”, según Cirlot (1992, p. 285). Es en sí un camino y también una forma puesta para el ascenso en busca de conocimiento y plenitud: “¡Ay!: era el hombre, pero el mundo abarca/ ese alarido que hoy es más, engendro/ de hogueras que se cruzan y avalanchas/ de una escalera en caracol, subiendo/ alígera, impalpable, entre barandas/ de huesos que une un forjador eterno”. (Gramcko, 2024, p. 40).

La nocturnidad y sus misterios pueden leerse como un espacio mental en el que se agolpan todos los interrogantes donde se confiesen las angustias y, al mismo tiempo, es un espacio en el que se guarda la esperanza: “Silencio. Nada. El caracol nocturno/ recoge el trueno y ciérralo en su oído;/ la sombra sella el tránsito absoluto/ y el hombre queda fuera, con su aullido,/ sin llave, en el umbral de ébano injusto”. (Gramcko, 2024, p. 44).

En otros poemas mantiene esa misma tensión emocional frente a lo insondable, a la sensación de pérdida: “Una marea densa nos sumerge o encumbra. / Nos asciende a las nubes o nos tiende en la parva. / Las pupilas y espumas en vínculo diluvian. / El caracol asume cabriola cavernaria./ Se nace con el duelo también, se nos enluta/ con un plúmbeo lirismo de lino en las espaldas”. (Gramcko, 2024, p. 196).

Su poesía también es música y silencio; luz y sombra; resplandor y oscuridad. Todos estos elementos funcionan como un registro de paradojas en las que la tiniebla repotencia las voces interiores y todo se muestra como un escenario a punto de ver representado el misterio de la creación: “El sol, cuando enceguece, ¿no alimenta un proyecto? / Lentos ojos virtuales ¿moran en el cocuyo? / ¿Hay criatura en la pulpa, candor en el invierno? / Tanta luz, tanta nube son promesa y augurio. / El caracol se curva como un céfalo ingenuo. / Horizonte colmado, palpitante y a punto / de estallar. La bandada se ha quedado en suspenso. / Cuando el gorjeo asciende, pictórico, lo escucho / cual si los aires fueran la víspera del verbo”. (Gramcko, 2024, p. 201).

El sueño de los amantes

El motivo amoroso en la poesía de Ida Gramcko se despliega con recato, que lo hace aparecer como un sentimiento contenido, bajo el control de la racionalidad. Y esa contención es también una marca, una manera de asir al sentimiento más retador y difícil de domar. Sin embargo, se sumerge en las preguntas trascendentales sobre el devenir del amor y, al mismo tiempo

que ahonda en sus misterios, lleva al límite la posibilidad del desborde emotivo: “Solo entre sueños los amantes sorben / las aguas que separan sus caminos;/ solo es yugo la sombra, solo absorbe / la sombra sus distantes alaridos. Entre sorbidas lágrimas salobres, / igual que de dos ramas o dos nidos,/ de sus cuerpos elévanse sus voces / y se conjugan en un solo trino”. (Gramcko, 2016, p. 28).

Su expresión se nutre de un profundo sentido de modernidad al no efectuar una operación de evocación, que pudiera entenderse como vacío de contacto físico o la carencia de un “otro” objeto del amor, sino que establece una simbiosis plena, profundamente amatoria con aspectos metafísicos, como la soledad o la melancolía. También hay una indagación profunda en el tema de lo amoroso como exacerbación del desasosiego: “*Responde te pregunto sin descanso / ¿eres mi compañero o mi enemigo? / Respóndeme, dolor, pues con tus labios / que son ya la forma de mi voz, lo pido/ Sé que puedes hablar y, sin embargo, más mudo cada vez estás conmigo./ Llegas, clavas tu dardo/ y huyes dejando el corazón herido*”. (Gramcko, 2016, p. 34).

Pareciera que el amor está afuera, que se desea y se contempla, se acecha en los otros que se poseen, pero al mismo tiempo, como un efecto de espejo, la voz lírica se apropia de los otros, se identifica con ellos y simbólicamente los engulle: “*Como una mujer y un hombre, / entre árboles, montañas e infinito/ dialogan como en sueños, y sus voces / apenas escuchadas, sus diluidos / acentos se desprenden como flores/ aladas de un idéntico macizo./ Así, en su amor, de un golpe/ el hombre y la mujer se torna en míos, / míos como los árboles sin nombre/ como la tierra y su fecundo olvido,/ como la inmensa noche,/ universal abismo/ que ya descende fantasmal el monte/ ingrávigo, ilusorio, indefinido*”. (Gramcko, 2016, p. 27).

Como bien lo expresó Mariano Picón Salas en el recordado prólogo de 1952: “El motivo amoroso que ella no puede sino sentir con alta delicadeza, parece el salto que la conduce a más concentrada inmersión metafísica”. En

esto coincide Juan Liscano al señalar que su poesía “asciende hacia una proyección mística, una transmutación amorosa tan intensa como vehemente”.

Hacia la búsqueda de la luz

La consciencia del lenguaje frente a las turbulencias de la psique, aflora de una manera luminosa. La poeta va hasta el fondo de sí misma, se hunde confiada en el poder salvador de la palabra, de cada imagen que reacomoda el mundo y le llena de lucidez. De sus crisis psíquicas sale fortalecida, enérgica y creativa. Produce sin cesar y logra con inusitado brillo un libro singular, *Poemas de una psicótica* (1964), que revela la doble funcionalidad de la escritura, como proceso creativo desde el interior, hay una especie de solapamiento autorreferencial, que funciona como un tránsito de sanación. Poesía en prosa de trazos largos, densos, profundos y tal vez liberadores, que marcan el final de esa tribulación. Es un libro extraordinario, genuino y perturbador, sin duda. En su pórtico deja claramente definidas las fronteras: “Los poemas comprendidos en «Diablos», «El ángel» y «El espectro» pertenecen a la psicosis que padecí. «Plegaria», «Casi silencios» y «Lo máximo murmura» son los poemas de mi curación. Lo fugitivo, porque se agota, se repite. Sólo lo verdadero permanece. Me alegra saber que, aun durante el sufrimiento de mi enfermedad, yo continué siendo poeta”. (Gramcko, 2024, p. 85).

De esa crisis resurge la escritura, como señala María Antonieta Flores (2024), con sus voces de luces y sombras, abriendo sentidos nuevos, precipitándose como catarata hacia raudales incontenibles: “En su obra torrencial, la palabra se desborda y, es obvio, que la psiquis también. Hay un desbordamiento psíquico que puede ser abrumador tanto para quien lo escribe como para quien lo lee. En la audacia verbal que proviene del carácter torrencial de su escritura, no hay palabras prohibidas ni valorizadas como poéticas, todo es materia del poema. Mirada desprejuiciada”.

Fiel a su oficio, al que dedicó horas de desvelo y convirtió en extrema lucidez, dejó una obra profunda y generosa, que refrendó con un sentido absolutamente vocacional: “Sólo lo verdadero permanece”.

Me gustaría cerrar con el fragmento de un poema de su libro primigenio, *Umbral* (1942), que encierra la ontología de su materialidad, voz y huella: “Hay alguien que llama desde remotas cimas, /hay una voz profunda que me pide estar cerca./Los aires se arremansan en corrientes continuas /hasta fundir los ecos en la dormida piedra. /El camino es un paso que dio el gigante mundo /con sus botas de angustia, pensativas y negras; /era un viajero entonces, desamparado y rudo, /y con su andar de nave fue duplicando huellas”. (Gramcko, 2024, p.5).

Voz profunda que atesora un mundo de pliegues y la búsqueda de certezas más allá de los límites del lenguaje. Su poesía decanta la sensorialidad, la sensibilidad, el amor por las palabras, por sus resonancias y los misterios que encierra la vida. Su obra de horizontes amplios es un testimonio vital a toda ley y confirma en cada tramo de su creación el anhelo de permanencia. Larga vida a la obra de Ida Gramcko.

Referencias:

- Castillo Zapata, Rafael (2016). “El canto Gramcko”, prólogo a *Poemas (1947-1952)*. 2ª ed. Caracas: Letra Muerta, pp. 9-11.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Chevalier, Jean (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Flores, María Antonieta (2024). “Recientes conjeturas sobre el quehacer de Ida Gramcko”. Papel Literario de *El Nacional*. Caracas. 30 jun, pp. 1-2.
- Gramcko, Ida (2024) *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila. Prólogo de Luisli Morales. Cronología de Coral Pérez Gómez.
- _____ (2016). *Poemas (1947-1952)*. Caracas: Letra Muerta. Prólogo de Rafael Castillo Zapata.

_____ (1952). *Poemas (1947-1952)*. México: Edit. Atlante. Prólogo de Mariano Picón Salas.

Liscano, Juan (1973). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones Españolas.

Mendía, Gladys (2023). "Ida Gramcko: el recuerdo antes que la experiencia".

Agulha Revista de Cultura, núm 242. En línea.

(<https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2023/10/gladys-mendia-ida-gramcko-el-recuerdo.html>)

Picón Salas, Mariano (1952). "Nota de Mariano Picón Salas", *Poemas (1947-1952)*, de Ida Gramcko. México: Edit. Atlante.

MENCIÓN HONROSA EN EL I PREMIO DE ENSAYO SOBRE LA OBRA DE IDA GRAMCKO



Daniel Arella (Caracas, 2 de julio de 1988). Poeta, ensayista, narrador y editor. Licenciado en literatura hispanoamericana y venezolana; Magíster en filosofía por la Universidad de Los Andes, Venezuela; actualmente está cursando el Doctorado de Letras en la misma universidad. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Al fondo de la transparencia* (Los caminos de Altair, Caracas, Venezuela, 2009); *El loco de Ejido* (Plaquette, Los poetas del cinco, Santiago de Chile, 2013); *El andrógino ebrio en el haitón*. (Nuevos Clásicos, La Paz, Bolivia, 2017); *Anatomía del grito* (LP5: Fox Island, Estados Unidos, 2020); *La última cena de las Dakinis* (La bestia impura, La Paz Bolivia 2021, (fragmentos); *El Arcángel* (El taller blanco editores, Cali, Colombia, 2022). Compilador y crítico literario, ha realizado varias antologías, entre ellas, las obras completas del poeta venezolano Gelindo Casasola, *Espacios* (El perro y la rana, 2014); Los relatos pioneros de la ciencia ficción latinoamericana (*El perro y la rana*, 2015, disponible en internet; 2019, primera edición impresa), *Rostro de nadie* (*El perro y la rana*, Caracas, 2015). Recibió los Premios Estudiantiles DAES en Narrativa de la ULA, 2009, 2010, 2016. En el 2015 recibió en metálico el XIX Premio Latinoamericano de Poesía por Concurso Ciro Mendía (Caldas, Antioquia, Colombia) por su libro *Anatomía del grito*. Mención en el Premio de Literatura Solsticios, Venezuela, 2017. Es Premio de ensayo Goethe Institut, 2020, por la Pontificia Universidad Católica del Perú, por su trabajo de maestría sobre el poeta alemán Friedrich Hölderlin. Fue seleccionado entre los 10 primeros libros del Premio de Poesía Distrital Ciudad de Bogotá, con el libro *El retorno de Bachué*. Igualmente, ha sido publicado en numerosas revistas nacionales e internacionales. Es editor de la revista semestral de géneros fantásticos *IO* de Cali que cultiva los géneros ciencia ficción, fantasía y terror. Miembro del consejo redactor de la revista *POESÍA* de la Universidad de Carabobo. Trabajó igualmente como tallerista de literatura desde el 2010-2016 en la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello en espacios psiquiátricos y penitenciarios, así como investigador literario para la editorial *el perro y la rana*, 2009-2013. En la actualidad, imparte talleres on line de heteronimia literaria, poesía mística, filosofía y yoga para el público general.

WWW.LP5EDITORIA.BLOGSPOT.COM



Ida Gramcko, desde el inframundo del lenguaje

Daniel Arella

Lo poético derrotaría a la paranoia, un desorden del significado, porque “un poema debe ser igual a la no Verdad. Un poema no debería significar/ sino ser”.

James Hillmann citado por
Armando Rojas Guardia

En su breve pero contundente libro de ensayos, *Poética* (1983), la escritora venezolana, Ida Gramcko (1924-1994), realiza un esfuerzo titánico por revelarnos el misterio del nombrar poético, ardua tarea a la que dedicó su entera vida desde que ganara su primer premio literario siendo una adolescente precoz, apenas el paso inicial de una de las trayectorias líricas más prestigiosas del ámbito nacional, la cual celebramos hoy, cumpliéndose cien años de su natalicio. A esta tarea descomunal se enfrentaron grandes hombres y mujeres, y sólo algunos pocos salieron ilesos, pero otros, lo más grandes, los imprescindibles —Hölderlin, Celan, Anne Sexton, Silvia Plath, César Dávila Andrade, por nombrar algunos— resurgieron fortalecidos con la videncia de lo sagrado a pesar de la llaga-manantial de la locura, emergieron heridos de esa contienda, pero lograron arrebatarse a la muerte los versos gloriosos del martirio mental. Y eso es, precisamente, lo sagrado, diría Félix Duque, la *herida*, y lo *centáurico*, agregaría yo, en el sentido de Quirón, el centauro médico, maestro de Aquiles, que era llamado el médico herido, arquetipo potente que vemos en la figura de Asclepio, fulminado por Zeus, por la razón de que empieza a resucitar a los muertos, prodigio que le estaba vedado y prohibido a los mortales. El poeta tiene la capacidad de resucitarse a sí mismo a través de la llaga del poema en la intemperie

fecundada. Ese es su principal don, que es a la vez una condena, es decir, un sacrificio, volver a nacer de las cenizas de lo innombrable. “*Toda resurrección te hará más solitario*”, nos dice César Dávila Andrade, y en Ida Gramcko, la poesía es insobornable oficio que se alimenta de la pureza de la soledad y la resurrección que deviene con la herida sagrada. Ya bien lo decía Friedrich Hölderlin: “*Encontrarlo todo es perderlo todo*”. Leamos un fragmento de su *Poética*:

El verbo balbucea pero cimenta magnitudes. La cosa se sustrae de la prolijidad. Y lo oscuro responde desde una suerte de agradecimiento tan firme que es fluvial. El nombre no es gratuito. Como si lo oscuro hubiese sido siempre una espera de nuestros nombramientos, una velada prontitud recíproca. (p.34)

Es por ello que Ida Gramcko elige el motivo de Perséfone, la Reina del Inframundo, para su poema *Los Cantos a Perséfone*, incluido en su libro compilatorio, *Obras escogidas*. En este largo poema dividido en 28 cantos, cristaliza la anunciación de un nuevo lenguaje poético no alcanzado antes en sus poemarios, lo que sorprende, teniendo en cuenta, su copiosa obra pretérita. Perséfone, doncella de belleza inigualable —que recuerda al esplendor inédito de psique en el mito original— es raptada por Hades hacia los infiernos y arrebatada de los brazos de su madre, Deméter, los cuales llegan a un acuerdo para resolver la disputa: seis meses estará con su progenitora, y seis meses con su esposo infernal, haciendo surgir, de esta manera, el origen de las estaciones a lo largo del año. Los griegos le llamaban *la Doncella*, para evitar pronunciar su nombre, que era temido y adorado, por ser la Reina de lo subterráneo.

Un lenguaje distinto. Distantes percusiones.
Todo es canto aunque calle. Todo es credo confeso.
(...)

Dejando atrás aquello que esperaba terrores
que no era cántico expreso. (p. 196)

En los cantos de Ida, Perséfone es el lenguaje, y su sintaxis es el mecanismo rítmico de la resurrección. Aquí Perséfone no sólo funciona como poética, sino como tumulto ontológico de la creación; la deidad —en sus tres fases: rapto, búsqueda incansable de la madre, matrimonio, fuga y encuentro con la madre, a su vez que pérdida— es el mismo estado de la lengua poética: fuga apoteósica de la lengua materna hacia el fondo de su propio inframundo para el renacer límpido de la palabra. “La Doncella”, la Ninfa —en griego antiguo, “recién preparada para la boda”— se convierte en la Diosa y reina de los infiernos, por su doble dimensión, una extática, que lleva a la euforia revelada, y otra, que lleva al hundimiento del duelo y el delirio. Son las Ninfas las que otorgan la locura pero también el don poético de la profecía y lo oracular. Entonces, su mudez, su carácter oculto, su existencia entre la vida y la muerte, por momentos, su territorio maligno, pero también la irrupción de la primavera y el canto solar del nacimiento, alegorizan un lenguaje que es, a la vez, génesis del reino poético, umbral expansivo de florecencia que alumbra “sus nuevas posesiones”, como la anunciación de una potencia poderosa del lenguaje que no había conocido antes, celebrada y comprobada de forma reiterativa en *Los cantos*, como círculos irradiantes de una nueva dimensión de la palabra. Más allá de su escritura y la forma que es transformada por el símbolo, que es, a fin de cuentas, una experiencia totalizadora, *irradiante*, cuyo deseo de ser transmitida corresponde, en Ida Gramcko, con una fidelidad autónoma sin precedentes, notamos en su poesía un ritmo violento de imágenes desconocidas que alumbra su sintaxis musical. La conciencia de la derrota al nombrar, pero a la vez, la luminosidad de una poesía prodigiosa que encabalga sensaciones táctiles que extienden dimensiones polisémicas-míticas, correspondencias sensoriales, que van brotando de una fuerza imponente, mezcla de videncia, incertidumbre y ambigüedad que trastoca por completo la linealidad semántica del lenguaje, elevando las posibilidades

líricas a una altura barroca e impredecible. La escritura de Ida Gramcko es nutricia de lo desconocido, nace de la exploración ciega del oceánico-inconsciente, es por ello que dice Wallace Stevens que “*El lenguaje es un ojo*”. En *Los Cantos a Perséfone*, Ida Gramcko encuentra el equilibrio idóneo de su tensión lírica, de por más, ansiadamente buscada y perseguida desde su primer libro, y no oculta su sorpresa, en sus pareadas estrofas, de haberlo encontrado:

El no decir retumba como un cósmico ruido
como si la tormenta se hubiese desatado
en el contacto, como si se hubiese caído
si el árbol más antiguo, más rotundo y erguido,
como si todo el bosque se hubiera iluminado. (p.195)

La emoción profética que recorre los primeros cantos del poema es la conciencia de un nuevo hallazgo, de un lenguaje único e impredecible:

Hubo aquellas calladas, fluidas emanaciones
que venían a oscuras, silentes ramazones
unidas a un encuentro que era un trémulo exceso
como si excederse fuera entrar en floraciones
e irradiar dulcemente, fruta como el cerezo. (p. 193)

Ida nos trae novedosas noticias y anuncia la llegada o el encuentro de un innovador reino del lenguaje: “*Una intemperie nueva con nuevas posesiones*”. “*Dejando atrás los duros eslabones de huesos, dejando atrás lo amante*”. Existe un planteamiento autocrítico de su obra poética anterior, apartándose por completo de lo que había escrito, confesión que anuncia la llegada de un hallazgo afortunado, el encuentro con una cima lírica perseguida con un ahínco que no se había visto en la poesía venezolana, aún incluso, a riesgo de su propia salud mental y espiritual. ¿En qué radica,

exactamente, su diferencia con los libros anteriores? Al leer, de principio a fin, *Los Cantos a Perséfone*, accedemos a una elevada precisión y firmeza en la actividad de sus verdades poéticas en comunión con el ritmo, el encabalgamiento de la rima, la sintaxis y las imágenes de asociaciones de resonancia trascendente y resonancia pensante, torrente de una violencia que destaca, por la orquestación vasta de la estructura de un lenguaje inédito y original.

La misma poeta adquiere una claridad soberbia sobre su propia escritura al darse cuenta de la potencia incrementada de este nuevo acto del nombrar que corresponde su nuevo texto. Percibe, desde un contundente hermetismo —por el mismo sentido de su objetividad irresoluta—, dentro del mismo devenir de la composición poética, de por sí, críptica y celebratoria, el hecho llameante de que lo que escribía antes no era todavía poesía, solamente “excesos”, desbordamientos, pero no “floraciones”. Ahora la poesía es “*Pericia de reminiscencias. Y luego bravía libertad*”, como diría en su *Poética*.

Ida se esfuerza por apresar el secreto insondable del nombrar, es decir, intenta, una y otra vez, con su caudalosa e insistente lírica, abrir el funcionamiento poético en el despliegue vertiginoso del símbolo. En su pensamiento, Ida se arroja a la osadía intacta de encarnar lo sagrado y devolverle a la naturaleza de la vida y su significado, las *palabras exactas*, sin deformar o traicionar esa herencia. Y esto es parte de la conciencia suprema de la poesía moderna, saber que la inmediatez de lo sagrado, en su justo nombrar, es imposible, pero, entonces, se deja un testimonio críptico en el mismo poema, de la exigencia de esa imposibilidad. En su libro de ensayos mencionado, a través de la errancia de una prosa luminosa y arriesgada, logra esclarecer, con hermético fulgor, el néctar de su doctrina:

Apenas vivimos un vistazo brillante en un alegórico lenguaje que no vuelve personaje ni piel lo que se avista. Objeto cada vez más sinuoso en lo simbólico. Sólo conseguimos un borde o algo así como un trozo

de lana que quiere ser memoria del invierno, vanagloria caliente y disipada, pues lo que nos ofrece es sólo alucinación espejeante o bruñido espejismo. (p. 34)

Imposibilidad de la inmediatez del nombrar lo sagrado es la gran exigencia vital del oficio de Ida Gramcko. Ella es consiente que está influenciada profundamente por la poesía metafísica de Humberto Díaz Casanueva, y por la poesía del Siglo de Oro español, pero aún más, me atrevería decir, por San Juan de La Cruz, aunque su poesía posea el vértigo de un barroquismo propio completamente original, aspecto que destaca su más adelantado discípulo, Alfredo Silva Estrada, quien la conoció y supo apreciar, antes que ninguno, el resplandor inmarcesible de una lírica robusta que no tenía parangón, por el virtuosismo de un barroco místico. Aunque no hablara directamente de Ida, en este ensayo, Alfredo Silva Estrada acierta en definir el propósito de la ARS de la autora:

Mediante una serie de tanteos entre la materia inquieta, descompensada, henchida de incompletud de las palabras, desde las desgarraduras, y las jubilosas fugaces plenitudes del tiempo brutalmente existencial, nutriéndose de este y en lucha con éste, el poeta engendra otro tiempo de su existir, desemboca en este continuo/descontinuo poema. (p.169)

Las grietas de su lenguaje son analizadas por Alfredo Silva Estrada como un verdadero acontecimiento, un terremoto en el panorama de la lírica nacional. Las terminaciones de la rima que se acoplan avanzan con una naturalidad inusitada en la sintaxis de *Los Cantos a Perséfone*, lo que sorprende, porque en este libro, el barroquismo original de Ida encuentra su unidad más armónica, según ella, y de este hallazgo, de esta cima coronada de alquimia verbal, es consciente la voz de la poeta, que no deja de asombrarse en el vértigo mismo de su plenitud. Y no lo deja de reafirmar

tampoco, es otro lenguaje, como quien anuncia el Reino de los cielos —o del infierno—, es otra poesía nunca antes vista. De tanto insistir, su propio lenguaje había encontrado la médula de su fulgor, el equilibrio prismático del sustantivo y el adjetivo, la expansión sibilante del verbo que se encarna en la sinfonía de sus propias olas. Por eso se interroga sobre su escritura anterior con extrañamiento y júbilo:

¿Qué era todo ello, entonces? (p. 191)

Se asombra al saber que aquello que escribía —estoy hablando de los numerosos títulos que publicó —no era poesía todavía, sino los preparativos para el encuentro con la POESIA. Entonces decide irse —en picada— al inframundo del lenguaje. Pero ella sabe que ya no tiene sentido responderse, ya que la genuina poesía es, ante todo, *presencia*, e Ida lo sabe, “lo presente alabando”, diría Hölderlin para referirse a la poesía de Píndaro. Inmediatez de lo sagrado, cuya imposibilidad del nombrar es parte del pensar filosófico de Martín Heidegger a través de la imagen de la intemperie y el tiempo de los dioses huidos en la poesía de Friedrich Hölderlin. Ahora, esta imposibilidad se cumple y ella se da cuenta, aunque no deja de interrogarse:

¿Qué cítaras, que sonetes
estaban en el fondo de aquellas emociones
donde labio y lucero tramaban en el proceso? (p.
192)

Ida Gramcko es nuestro Hölderlin, se desangró por la poesía hasta su última lucidez, y cuando el néctar puro surge de la palabra desnuda, aún a costa del trastorno y la humildad por las palabras exactas que aparecen sin previo aviso, surgen las únicas, las inconsolables imágenes de la alquimia que germina de los martirios místicos que trastorna la entrada de la unidad,

cuando de ese manera se origina un logos propio para los lectores salvajes como nosotros, que estamos *también en el abismo y no sabemos rezar*. En el poema en prosa “Diablos”, con que inicia el libro *Poemas de una psicótica* (1964), leemos unos de los párrafos más reveladores:

La rama de araguaney entró por la ventana. Fue como si el amanecer me entregara un tesoro. I rocé lentamente, después de tanto horror, la súbita y serena riqueza. I comencé a pensar que todo había concluido. No se nos da un filón tan generoso, y tan puro y tan ajeno a la codicia, si ya no estamos libres del espantoso buitre negro. I la flor aleteaba como un gesto solar que limpiaba el oscuro calofrío. La rama de araguaney era como un brazo extendido que se volvía luz a fuerza de ser dádiva y ofrenda. Pero, de pronto, todo se volvió amarillo. Amarillo estridente. I pareció escurrirse mi mano entre la rama porque el demonio gualda estaba allí. Tenía senos. (Pág. 18)

El estridente amarillo vaciando la oscuridad dañina del trastorno. La poeta encarna el país donde ha habitado, es una deuda y una ofrenda. La rama del araguaney es el conductor de la luz universal del poema, el puente que lleva a la revelación instantánea y apoteósica de quien ha estado en los más sombríos estados vespertinos de la locura. La poesía es la ignorante estremecida, el temblor de no saber, de no ubicarse en el presente que se descompone con las estampidas que no puede sostener la razón, porque es de otro orden el despertar que proviene de la locura, no puede ser alcanzado con el porvenir de la conciencia, sino con el sedimento de su ceniza, con el clamor de lo que acontece en una inmediatez destructiva que no acepta concesiones. Ese no saber que restablece la poesía genuina, que se nutre del peligro de estar de cara a la nada, invadida por la angustia, diría Heidegger, de la no-significación, abre las posibilidades inimaginables del nombrar, la forma vigilante del hecho mismo de la escritura. En el poema “Plegaria” del mismo libro, accedemos a uno de los párrafos más lúcidos y

estremecedores de su obra poética, el cual se aparta por completo de su barroquismo fecundador:

No te puedo nombrar. No tienes nombre. Eres lo que se siente. Nunca lo que se explica. ¡Oh mi Absoluto Amado, a quien descubro ahora sin que ninguna forma lo limite! Perdóname la antigua reflexión.

No eres lo que se piensa. Eres lo que se ama. No eres conocimiento sino sólo estupor. No eres el perfil sino el asombro. No eres la piedra sino lo inaudito. No eres la razón sino el amor. (p. 65)

La psicosis en Ida es transición mística, la pérdida de la individualidad, la desaparición del referente acumulado en la historia personal de un individuo, fulminado por un instante único que lo lacera y le entrega las palabras renovadas del canto. La intemperie es la ley del poeta místico, su pobreza de Dios es el verbo. La intemperie es la receptividad, lo que el lenguaje traduce en su desolación prismática. Luz huérfana, pagana, la ofrenda que hace al padre cuando descubre el nombre oscuro donde brota el oro con su máscara. El lenguaje poético es una máscara, pero la más traslúcida de todas. Sostiene la unidad de lo uno que corrompe. Lo vemos en la cima de nuestro castellano más puro, el de los cánticos espirituales de San Juan de la Cruz, al leer el poema *Plegaria* donde accedemos a una confesión de una naturaleza cándida y verosímil, como si la hubiese escrito Santa Teresa de Jesús. La sinceridad y veridicción resplandece en el esplendor de una prosa que respira la voz auténtica de una gloriosa muerte, que es la muerte del yo, una liberación que termina siendo un viacrucis, como le sucede a Perséfone en su descenso a los infiernos.

El poeta que no está dispuesto a perderlo todo no puede escribir la Gran Poesía. El pacto de la hondonada, la locura germinal que trasluce cantos. El pacto terrible con el ángel, que es la pesadilla, el amado, y el peso insondable de la fatalidad. El desborde de lo insano. La poesía no es sólo un asunto de lenguaje, sino el riesgo peligroso de perder la humanidad, para

desnudar lo indestructible, esa génesis de la sílaba de donde brotará el himno salvífico. Escritura tórrida, sincera, descomunal, que rebasa lo imposible para ser lo imposible, recuerda la magnitud de la apuesta en su autobiografía, las costuras del alma, viscerales, el llanto que asciende, volcánico, por la garganta, el verbo que se explota en llanto, se hace agua, implosiva, géiser, esfera, desaparición por el éxtasis atronador del inframundo.

El sentido poético combate y derrota, así, la literalidad espantosa de la ilusión paranoica y el brote psicótico a través del despliegue de sus capacidades rítmicas y polisémicas del lenguaje que desatan, espontáneamente, el carácter liberador de la incertidumbre y la ambivalencia, principios que destaca Armando Rojas Guardia leyendo a James Hillmann, como antídoto ante el martirio de la locura. Unas de las declaraciones más nobles y valientes que he escuchado sobre esta experiencia, corresponde, sin duda, a Ida Gramcko, quien agradece, con humildad, seguir escribiendo poesía con lucidez, a pesar de la decadencia de la enfermedad mental que la acompañó hasta el final de sus días. Del centro del vórtice psicótico emerge una espiral de lenguaje que es, esencialmente, ambigua, y cuya incertidumbre trastoca el mismo sentido de la comunicación literal de la fijeza paranoica. Ida respira a través de las rendijas del lenguaje que es expansión de su propia liberación martirizante: el sentido poético que libera la realidad del nombre en su tránsito violento hacia lo desconocido, ese vientre del despertar que florece:

*Como frágiles rosas abiertas bajo el trueno
mis solitarios cantos intentan un sonido
que no sea el de antes. Porque antes era
bueno
todo son vigilado por ti, todo era fluido.
Todo lo que rodeaba o estaba pleno
de ti como de metas, todo iba dirigido*

*por el íntimo goce de saberse sereno
el corazón contigo. Pero ahora perdido
se encuentra el mundo. (p. 194)*

Referencias

Ida Gramcko. *Poética*. Ediciones del Congreso de la República. Caracas, 1983.

Ida Gramcko. *Obras escogidas*. Ediciones de la Presidencia de la República. Caracas, 1988.

Ida Gramcko. *Poemas de una psicótica*. Editorial La Diosa Blanca. Caracas, 2015.

Ida Gramcko. *Antología poética*. Monte Ávila Editores Latinoamérica. Caracas, 2024.

Ida Gramcko. *Poesía reunida Vol. 1*. LP5 Editora. Colección de poesía Plateado sobre Plateado. Amazon, 2024.

Armando Rojas Guardia. *Obra completa*. Ensayo. Editorial Equinoccio. El otro el mismo. Mérida, Venezuela. 2006.

Alfredo Silva Estrada. *La palabra transmutada*. Contraloría General de la República, Caracas, 1989.

MENCIÓN HONROSA EN EL
I PREMIO DE ENSAYO SOBRE LA OBRA DE IDA GRAMCKO



Juan Rey Lucas (México, 1978). Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
Articulista para distintos semanarios de la red.

WWW.LP5EDITORIA.BLOGSPOT.COM



La elaboración de la sensación en Ida Gramcko desde el pensamiento de Gilles Deleuze

Juan Rey Lucas

“Los días pueden ser iguales para un reloj, pero no para un hombre”

Marcel Proust

“Toda creación de arte es gestada por su tiempo y, muchas veces, gesta
nuestras propias sensaciones. De esta manera, toda etapa de la cultura
produce un arte específico que no puede ser repetido”

Wassily Kandinsky

“No tenemos un lenguaje para los sentidos. Los sentimientos son las
imágenes, las sensaciones son como sonidos musicales”

Anaís Nin

“Las palabras no siempre necesitan un destino. Se les permite detenerse
en las fronteras de las sensaciones”

David Foenkinos

Se confecciona un ensamble por el que lo humano genera otras capacidades en Ida. No tiene que ver con lo habitual, con lo ordinario, con lo común, ni siquiera con lo terrenal. Se origina un exceso por deformación para la vía de lo que aún esta por definirse o que nunca tenga su representación. La espiritualidad de lo que recorre o atraviesa tiene transversalidad tanto con lo luciferino como con lo seráfico. La sensación no tiene nada que ver con lo

que la persona refleje en su subjetividad, ni con lo que le es brindado, ni se encuadra en una observación de su emotividad o impresión. Es la articulación de un modo en el ser y a través del ser, a la par de que se va proyectando, se va recibiendo y se brinda al unísono. Hay una co-presencia de subjetividad y objetividad. La nacida en Puerto Cabello en tanto que escribe también realiza una construcción de lo sensitivo: no es llegar a los lugares comunes de lo que se conoce o se personifica como tal; es la generación de un afecto que nunca se ha vivido pero que se gesta y continuará sin que tenga una conclusión o si quiera un inicio. Tiene que ver más con las células sensibles, los nervios motores, y las contracciones musculares, que, con el razonamiento, la deducción, y el entendimiento. Es un movimiento con altibajos, zigzagueos, circunvalaciones, bordes, y envolvimientos. Es lo que no amerita definición, ni interpretación, es tanto que es pura intensidad y/o desconocido por abrumador y cruento. Lo que sea de un solo nivel y orden, resulta prescindible. Aquí el desplazamiento deforma la estructura para diversificar lo que ha de acontecer para fecundar lo invivible, lo imperecedero, lo inatrapable. Ida elabora su propio lexicón para discernir sus pasos por lo irreconocible. Aquello que es ignorado por nosotros pero que ella vislumbra como actantes sobre sentires que no han dado su convulsión, puesto que no se le ha canalizado o no han encontrado su conducto: “Quizás siempre estuvo allí, sólo que otras apariencias le velaban los miembros humeantes. Se acercaba. El terror es como el amor: se anuncia por un vértigo... () ...I entonces has de recibirlo y acaso darle de tu pan porque ya se ha adueñado de ti misma y tú sientes algo por el más crudo que el silencio: el miedo.” (Gramcko, 2015, 9).

Para el filósofo francés Gilles Deleuze desde su meseta-pensamiento, Ida hace un desplazamiento sobre lo que no se ha conocido; pero tiende por zonas que resultan tangibles en su empirismo, notorias con gestos y ademanes. Brindando una constitución que no se ha explorado: “La sensación es lo contrario de lo fácil y de lo hecho, del cliché, pero también

de lo sensacional, de lo espontaneo ...()...es ser-en-el-mundo como dicen los fenomenólogos: a la vez devengo en la sensación y algo llega por la sensación, lo uno por lo otro, y el uno en el otro.” (Deleuze, 1984, 22). La relación no tiene que ver solamente con la agnación, sino también con la defección. Es una concatenación con los opuesto o lo contrario. Secuencias por antagonismos es lo que se multiplica para la invención de una sensibilidad por descubrirse: “...tú querías huir pero le pertenecías por entero, porque somos también de lo que huye, de lo que impreca y hiere... () ...Pues la verdadera alegría es para los que dicen: yo dejo esto, lo abandono, pues será más hermoso sin mí. O para los que expresan: hoy he mirado el sol pero no tengo nada.” (Gramcko, 10).

El infortunio y la bendición se encuentran a la par en el elemento-móvil-fijo-conceptual, la palabra, la acción y el verbo. Es lo que se escapa de la explicación o descripción: es el termino-léxico-cuerpo frente a las demás mixturas los que suceden a la vez y no en tanto frenesí de oscilaciones y temporalidades sobrepuestas; en tanto materia compuesta de esbozos y advenimientos en constante recomposición sustentada de cualquier índole. Se escribe desde un plano-in-personal a la sensación sin darle una determinación en sí, pero en tanto se vislumbra se le confecciona desde lo abismal y lo elíptico. La sensación, menciona el pensador francés, no requiere ni dispone de un epónimo, símbolo o configuración; sino la transmisión de su afección o arrebatamiento. Por lo que hay una pedagogía de la terminología que deshace las proporciones de los sentires. “Por esto la sensación es maestra de las deformaciones, agente de las deformaciones del cuerpo.” (Deleuze, 1984, 23). El acontecimiento retiene y expande los acaeceres, transportándolos sin la medición o la noción de un sentir personalizados. Alcanzan el desenvolvimiento de los universos y de las micropartículas. Las colisiones no dejan de producirse sin que sea brotado lo nuevo, ya que no es por deducción o racionalidad el encuentro: es la locomoción de las fuerzas apoderándose de los contornos y las

corporeidades. “Una sola oportunidad tiene lo dulce para no ser perecedero: ser interior, doloroso, recóndito, solitario... ()...Se podía comprender entonces que en el amor no cabe la abundancia. Cabe solo la plenitud...()...No hay mayor redondez, ni la del mundo, que pueda compararse a la de una caricia.” (Gramcko, p.11).

Pero ¿es la sensación la variedad de ella misma o son las multiplicidades de su singularidad? Quizá sea imposible una clasificación de la misma, y también sea infinitamente la fragmentación de todos sus flujos posibles e imposibles, tanto los que sean realizables o posibles de ser encarnados por una materia corporal (lo que puede prescindirse es que sea humana esa materialidad). Es el proceso profuso de un afecto replegado y extendido en sus emanaciones.

Habita y fluye en Ida una violencia que no obedece al semblante hermético, a lo dado, a lo definido o descriptivo. Es algo más inefable que reacciona a los desniveles, a las ínsulas encontradas, que no es referente a lo visto, sino a lo vivido sin imagen y sin formas; y que no tiene una vinculación con la materia que esté en desempeño. Esta vesania no tiene nada que ver con lo que esté ya en el constructo, o se haya contemplado. De manera intrépida la conductora de orquesta, Ida, va desplegando la ferocidad, el arrebatamiento y el ensañamiento por medio de apuntalamientos irisárseos, por trazos-color o mejor dicho por rúbricas cromáticas. La furia se desdobra y encarna sin que pretenda una conformación. Lo que se aloja en los cuerpos es la sensación de lo que Ida ha ensamblado para tonificar un sentir que no se ha personificado, y que atraviesa los elementos. “Hay el rojo del arcoíris, el de los astros, el de las guindas, también el de los labios...()...El rojo del rubí, del fósforo encendido, el rojo del amor que ya no trae el sueño sin el hambre. Todo eso es la rojez para el hombre...()...Porque el rojo nunca se mantiene en nosotros. El fuego lento que consume a un cuerpo es casi como un humo de amapolas. Se metamorfosea en gestos y palabras.” (Gramcko, p. 12 y 13).

La sensación erigida en el acto-momento es la que incitará a la propensión encauzada; ergo, es el impulso acequiado que trabaja como pérgola de una sensación vertida a otra: es la exploración hacia lo más preeminente. Ello no quiere decir que sea la más complaciente; sino la que sature y robustezca lo mejor posible a la excrecencia en su instante de declinación, conmoción o incremento. La tez como delineamiento cosmogónico de los cruces entre los cuerpos y sus incubaciones. Se arquitectura un andamiaje desde el grafema, la transcripción, el pigmento, el tropismo, las entidades, y los entornos; instalando una biósfera trepidante de apasionamientos, entusiasmos e impiedades. La derivación sensitiva es suigénérís en su discurrir, y se encuentra emancipada de cualquier analogía, emulación, e idoneidad. La conducción no es solamente por el entendimiento, más bien, se derrama por lo cinético: "...Ya no hay sentimientos: sólo afectos, es decir, sensaciones, e instintos, siguiendo la formula del Naturalismo. Y la sensación determina el instinto en tal momento, así como el instinto es el pasaje de una sensación a otra, la búsqueda de la mejor sensación (no la más agradable, sino aquella que llena la carne en tal momento de su descenso, de su contracción, o de su dilatación)." (Deleuze, 1984, 25).

Es un traslado que no aplica en la moción evidente, sino en lo que no aparece o en lo que fluctúa sin que se presente. No tiene que emerger porque no es su condición la expresión. Trabaja en una cronología fuera del espacio/tiempo, ilocalizable, y sobrevolando en las líneas de lo que escultura en su escritura *Ida*. Lo sensitivo amplifica los estamentos como los poliedros en los que conjetura sus propias y singulares emisiones. Es un desplazamiento que vibra por los micro espasmos: la acinesia más allá de la variabilidad ostensible. No sirve el axioma de acción-reacción. Se trabaja más en la heterogeneidad de sus ámbitos, inflexiones, y retorcimientos como operaciones sin que dispongan de la misma resolución jamás. Nunca se obtiene lo estático, sino que nunca hay estancamiento incluso en los actos

de invariabilidad: “Si ves, de lejos, en un bosque, una hoguera prendida, por un ser que te ignora, dices que es el amor y que la rojiza humareda es un nuevo rubor que alivia tu cansancio. Pero tiene que ser un desconocido quien la encienda y que el humo rosáceo que te traspase la piel. Eso es todo. Pero lo llameante del diablo no daba lugar para ningún recuerdo.” (Gramcko, p.14). Las angulaciones o declives de los sensitivo son la alteración de cada región estratosférica morfofuncional de los ámbitos somáticos, viscerales, circulatorios y nerviosos; así como entre cada uno se gestionará de distinta manera entre ellos. Es como por cada imagen o blasón fulgura la correlación de sus ímpetus por una anastomosis indirecta, más no menos intensificada: “Los niveles de sensación serían verdaderamente dominios sensibles remitiendo a los diferentes órganos de los sentidos; pero justamente, cada nivel, cada dominio, tendría una manera de remitir a los otros, independientemente del objeto común representado. Entre un color, un sabor, un tacto, un olor, un ruido, un peso, habría una comunicación existencial que constituiría el momento fáctico (no representativo) de la sensación.” (Deleuze, p. 26).

La sensación no remite a correspondencias, ni situaciones que lleven a una consecuencia de su precedencia. Es el ámbito-atmosférico de los indiscernibles para la constante trasportación, transfiguración de una physis que nunca ha de colmarse por sus mismas vertientes-sensitivas. Incluso la ignominia se aspira con franqueza y solidez en tanto que nos atraviesa bajo una percepción, empero, diversifica sus expresiones y distribuciones. Puede funcionar como maquinaria de líneas tipo pintura Jackson Pollok o como superficies abigarradas de molde Mark Rothko. “Una puede albergarse en el dolor, reprimirse en la dádiva, incluso hacer el puño, pero hay algo que se ensancha y se libra cuando se dice: cielo.” (Gramcko, p. 15).

Lo sensitivo no trabaja como enclavado, enquistamiento o esclerosis de los anímico. Arriba como dispositivo intensivo-afectivo de cuanta variante

sepa desempeñar, crear u originar. Ingeniería delicada audaz aún por descubrirse, por explorarse, por indagarse. La hermosa venezolana de Puerto Cabello reorienta hacia otros planos geográficos sus sentires. La poesía en ella adquiere la postura intangible de aguja magnética para delinear cada nano-zona con la que la corporalidad se avecine conveniente, incluso en su demolición.

Porque no es cuestión de saber conocer la variante a la que se enfrenta, sino de disponerse a la apertura de simas y talud con los que logrará uno proceso sin nombre, sin denominación, y que por consiguiente es sin cesar. Prodigios informes se les puede denominar como atisbo para otorgarles una sutil filiación: “Incluso si uno ama y es rechazado por lo que ama, ni blasfema ni ruge ni protesta. Queda siempre el amor, como un milagro, aunque lo amado ya no esté.” (Gramcko, p. 16).

Referencias

Deleuze Gilles, 1984, *Lógica de la Sensación*, Editions de la Difference
Gramcko Ida, 2015, *Poemas de una psicópata*, Editorial Diosa Blanca.

Este libro celebra el centenario del nacimiento de Ida Gramcko (1924-1994), una de las voces más potentes y singulares de la literatura venezolana y latinoamericana. Con el I Premio de Ensayo sobre su obra, LP5 Editora rinde homenaje a la profundidad y riqueza de su extensa creatividad, reuniendo el ensayo ganador y las tres menciones honoríficas que, desde distintas perspectivas, ahondan en su pensamiento y su creación literaria.

Desde el año pasado y a lo largo de este 2024, en LP5 hemos impulsado una serie de actividades dedicadas a la reflexión crítica y la difusión de su vasta obra, reafirmando nuestro compromiso de mantener viva su voz en el siglo XXI. Este libro es uno de los frutos más notables de ese esfuerzo, un volumen colectivo que explora las múltiples visiones de su obra, así como también es una invitación a nuevas generaciones de lectores y estudiosos a seguir profundizando en esta fuente inagotable llamada Ida Gramcko.

Con la entrega de este premio, celebramos a nuestra querida Ida y la mantenemos presente como faro literario, recordándonos con su luz que, la búsqueda de lo sagrado y la experimentación con el lenguaje nos abren las puertas hacia el conocimiento, la sabiduría y nos invitan a transitar con asombro por los senderos de la poesía y el pensamiento.