

# Este histrión, prestidigitador de la palabra: la imaginación poética de Eduardo Embry

Teresa Cabañas M.  
*Universidad Federal de Santa María  
(Brasil)*

*Ya que la vida del hombre no es sino una acción a  
distancia,*

*(...)*

*Ya que no hablamos para ser escuchados*

*Sino para que los demás hablen*

*(...)*

*Ya que ni siquiera tenemos el consuelo de un caos*

*(...)*

*Dejad que yo también haga algunas cosas:*

*Yo quiero hacer un ruido con los pies*

*Y quiero que mi alma encuentre su cuerpo*

(Fragmentos de *Solo de piano* de Nicanor Parra)

## I

Hace cinco décadas, exactamente en 1954, el poeta brasileño João Cabral de Melo Neto se interrogaba sobre la situación del oficio de poeta o, para ser más exacta, sobre la función que la poesía debería desempeñar en las sociedades contemporáneas. Sus planteamientos, emitidos en el marco del Congreso Internacional de Escritores, que en ese año se realizó en São Paulo, pueden parecer a primera vista apenas un eslabón más de la tendencia auto reflexiva que, a partir de la modernidad,

va a caracterizar también la labor del escritor, que pasa a teorizar sobre su propio quehacer, y a preguntar sobre los objetivos y pertinencias de su trabajo. Sin embargo, avanzando en el pensamiento del brasileño, poco a poco nos damos cuenta que su reflexión da paso a una maniobra bastante interesante pues, a través de ella, pretende despojarse de su caparazón de poeta para a continuación (re)vestirse con la simple osamenta de quien lee. Con lo que ensaya una inversión de posiciones, y quién sabe una mejor visualización de las necesidades que se proyectan del otro lado. Sin embargo, es necesario no engañarnos suponiendo que ese sujeto lector, aludido por el poeta sea el tipo que yo, por ejemplo, represento: aquella especie diplomada, que piensa conocer los vericuetos por donde entra y sale la poesía, y que, cerebralmente, pues así lo demanda nuestra disciplina crítica, emite veredictos a tuerto y a derecho, ganándose la simpatía o el odio de ese sobre quien escribe, sea porque lo instale o lo expulse de los ni siempre bien iluminados corredores académicos.

Cabral se preocupa con otra especie. Un lector que es individuo sumergido en la corredera del día a día, que no vive «momentos de con-

templación, de monje o de ocioso»<sup>1</sup>, porque las premuras de la existencia no se lo permiten. Sujeto común, sobre el que todo día recae el cansancio de todo un día. Hombre o mujer, a esa altura embotado para acometer el desciframiento de complicadas estructuras formales, pero, sin lugar a dudas, receptivo a otras formas de esparcimiento sensible, entre las que Cabral acredita pudiera todavía instalarse la poesía. Y no se refiere el brasileño a esos poemas edulcorados, de romanticismo trasnochado que a veces enamorados despistados regalan a sus amadas recientes. Se trata de la poesía que el acto prosaico encierra, que la rutina del tiempo carga, que no necesita apelar a la trascendencia de un lenguaje insondable, porque éste, en la actual situación, incomunica poeta y lector, divorciándolos. Poesía que no huya, entonces, de las condiciones en que la vida moderna ha encerrado al hombre, ciudadano común: sobresalto, presión, inseguridad, miedo, violencia, *stress*. Pero que le ofrezca asimismo espacio para mirarse y reconocerse en las situaciones y percepciones de ese poeta que, con la misma cara de susto que su lector, se planta en la tierra para mostrarle a éste quién sabe lo que todavía no ha percibido. Mas, sobre todo, se trata, creo, de la poesía como elemento de placer en un contexto de agotamiento.

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

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

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

Pero trataba aquí de una especie de poeta que, en la extensión de todo nuestro continente y a lo largo del pasado siglo, construyó ese delicado edificio de la poesía del cotidiano. Delicado porque, como dije, cualquier sobrepeso puede echar abajo la fachada de simplicidad que es su marca registrada. Desde el gatico del brasileño Manuel Bandeira, haciendo pipi y sacudiendo su patita en el pa-

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

tio de una pensión familiar, a las terribles tro-  
neras que las casas les hacen a los huecos del  
colombiano Luis Vidales, pasando por la ejecu-  
ción no de una poesía impura sino de una  
antipoesía, como la del chileno Nicanor Parra,  
hasta llegar a la poesía de la rutina doméstica  
de la brasileña Adelia Prado, o a la eclosión en  
los setenta del movimiento que en Brasil se  
conoce como *poesía marginal*, las modulaciones  
de este discurso han estado guiadas, con mayor  
o menor énfasis, por la antítesis o la paradoja,  
cuyo efecto ha sido la captación del reverso de  
ese cotidiano naturalizado en el que todos  
estamos atorados. La tarea de mostrar las  
dimensiones que el cotidiano esconde, para tor-  
nar *incomún* ese espacio vivencial, va a marcar  
el encuentro de un universo de palabras y si-  
tuaciones identificables en el día a día con un  
sujeto lírico que en él se agita contra la corrien-  
te, que chapotea para llamar nuestra atención  
hacia eventos por los que pasamos consuetudi-  
nariamente de un modo mecánico, de manera  
que los redescubramos en toda su desmesura-  
da condición. Sea la de las pequeñas miserias o  
la de las diminutas grandezas.

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

## II

En este panorama, la poesía del chileno  
Eduardo Embry<sup>2</sup>, que el año pasado publicó su  
nuevo libro *Enxeinplos y Milagros*, alimenta, sin  
duda, esta vertiente con tintes muy personales,  
aunque en su caso específico no pueda dejar de  
mencionarse el estímulo renovador que para  
toda la poesía hispanoamericana significó la  
propuesta de su coterráneo Nicanor Parra. Así,  
lo que se reafirma en esta reciente reunión de  
poemas publicada en 2006, es la conformación  
de una diversidad de situaciones, temas y tonos,  
siempre bañados con la pincelada de un humor  
irónico, que llevan al lector especializado a  
preguntar qué es la poesía, y al lego a indagar  
qué es la realidad. Es en eso que me parece  
radica la estrategia principal de todo el proyecto  
poético de Embry, gestado durante largos años:  
perturbar la imagen de la realidad, a través de  
la imagen poética, pero sin alejarse de las  
situaciones corrientes vividas por cualquier  
pedestre mortal. Lo que puede tener una  
incidencia directa sobre el lector, que podrá  
reconocerse en esas situaciones, al mismo  
tiempo que es estimulado a experimentar otras  
formas de observación, maneras de percepción  
inéditas que, al final, pueden conducirlo a  
(re)conocer ámbitos por los que transita  
diariamente, pero que se le ocultan por detrás  
de ese ejercicio repetitivo y monocordio que  
significa vivir el cotidiano. Se nota aquí un  
esfuerzo por sacarnos del letargo y recolocarnos  
en la existencia con espíritu renovado.

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

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

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

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

Un hombre entra a un bar y se sienta en una  
mesa solitario  
y otro hombre llega por detrás  
Alguien está hablando por teléfono  
con el jefe de la policía de gobierno  
Avisa que un desconocido  
está flotando en el muelle esta mañana  
(...) (Poesía de amigos, p. 11.)

Así fue como sucedieron las cosas:  
Alicia salió del aposento  
caminaba de espalda  
-al revés del sentido de una bicicleta-  
y al revés dejó las llaves  
y retrocediendo salió del agujero  
y así se fue a sentar debajo de un árbol  
y las hojas que tenía en su cara  
ya sin interés por el conejo y su reloj  
se devolvieron a su punto de origen  
y levantándose  
y siempre echando hacia atrás  
Alicia retrocede más todavía  
y se pierde en el horizonte  
hasta dejar su memoria  
en blanco.  
(Locuras de Tarot, p. 19.)

Esta inclinación para lo narrativo, que muchas veces se presenta a través de un modesto

tono prosaico, le abre al poema varios caminos, que también constituyen, me parece, accesos para llegar al lector: como el de crear una atmósfera de suspenso, «rescribir» una historia conocida o hasta promover el debilitamiento de la naturaleza lírica del sujeto que enuncia, que así deja de mostrarse como el centro de atención de todas las miradas o el eje alrededor del cual gravita lo que se cuenta, para posicionarse más bien como observador del mundo, en una práctica donde eventualmente él mismo puede ser objeto de observación. Este apagamiento del yo, uno de los rasgos básicos de esta poesía, permite, por un lado, desarrollar sobre él una acción de desnudamiento despiadado, lo que, sin duda, nos recuerda y amplía la senda inicialmente trazada por Parra. Así pues la imagen que se compone de este yo es más la de un anti-héroe, sujeto que pasa por todas las graduaciones de lo mediano: a veces medio papanatas, otras amilanado y timorato, algunas bonachón y pobre diablo, casi siempre pícaro. Así lo vemos configurado en varias situaciones, sobre todo en aquellas que tienen que ver con la experiencia amorosa, delante de la cual ese yo se sujeta a todo, o casi, en la esperanza de conseguir los favores de su amada.

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

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

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

terminan por generar en el lector la sorpresa y hasta la estupefacción, actuando como un latigazo que lo despierta para la percepción de lo inédito y, por qué no, divirtiéndolo con desenlaces inesperados.

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

Se abre y se cierra una puerta  
 su corazón un día se abre  
 y se encuentra, cara a cara,  
 con una señora  
 que se pega a sus abrazos  
 que se mete en su boca  
 le está quitando el oxígeno,  
 se lo quitaba,  
 y con sus garras vivas  
 le rasguña la espalda.  
 Dios mío, alcanza a decir  
 y diciéndolo así  
 del cielo se despende un rayo  
 se le caen los dientes  
 y la mujer en cuestión  
 se convierte en arenita  
 se deshace  
 en su cama  
 («Confesiones del esposo»)<sup>3</sup>

La despersonalización, presente en muchos de estos poemas, trabaja contra la creencia tradicional de que «el poeta habla en sus versos», como literalmente va a afirmar Embry en

<sup>3</sup> De aquí en adelante los poemas que aparecen sin referencia pueden ser consultados en la página Web [www.eduardoembry2002.freeola.com/Poetry/confiando.htm](http://www.eduardoembry2002.freeola.com/Poetry/confiando.htm)

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

Lo anterior nos acerca a otro de los elementos dinamizadores claves para el entendimiento de este universo poético, y que me atrevería a definir como el de mayor ascendencia en el proceso de construcción de esta poesía: la imaginación. Los matices que ella proyecta componen un espectro de variaciones que alcanza, por un lado, la ocurrencia jocunda, fruto de la puesta en relación de espacios significativos disímiles, pasa por la creación de situaciones irreales pero posibles, y llega, finalmente, al franco desbordamiento con enfoques que escapan de la normalidad de lo habitual, entregándonos aquí mundos nuevos por sus infinitas posibilidades imaginativas. Embry ha reconocido su apego a las historias fabulosas de los libros de la Edad Media, del siglo XV y XVI, pero el poeta ha triturado estos contenidos, los ha decantado al punto de extraerles la savia animadora e inspiradora, ilustrando aquel proceso de depuración, del cual se hablaba al comienzo de estas páginas. Por eso es posible decir que a diferencia de las referencias aludidas, en las que la fantasía de la imaginación continua la tradición mítica sobrenatural, de magia y seres portentosos haciendo y deshaciendo, nuestro poeta se mete con lo *anormal*, y con esto me refiero llanamente a la desarticu-

lación de las normas y reglas que petrifican la sensibilidad humana cuando la encauzan por una única y estrecha dirección. Y sabemos cómo este itinerario siempre fue trazado con los tonos sombríos del amedrentamiento, del chantaje por el castigo, de la amenaza de caer en pecado. Para contraponerse a ese destino, desmistificándolo de paso, nuestro bardo tendrá por aliado a una figurilla que encontraremos saltando de un poema a otro, un diablillo o diosencillo pícaro y bullanguero que, como su otro yo, le aconseja a salirse de la buena trilla, acaso quiera ver con claridad «*lo que hay más acá, lo que todavía nos queda por ver*» (*El demonio de mis sueños ríe con su cola roja*, p. 13.). Y al poner en práctica tal consejo, que redundará en la creación de lo que no existía antes, es decir, el propio poema, el poeta conjura su temor de que se le acuse de loco, como cuando decide, por ejemplo, enfrentar los principios de la propia ciencia y ponerse a silbar como un pájaro:

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

(*Aquí donde silbar es un recurso natural sólo de los pájaros*)

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

A veces me concentro de tal manera  
que mis vecinos quedan al borde de la locura  
cuando les hago ruidos con la boca abierta  
simulando que estoy haciendo el amor  
bajo óptimas condiciones atmosféricas.  
Prenden la luz del dormitorio  
se levantan y beben un vaso de agua  
Apagan la luz del dormitorio  
se levantan y beben otro vaso de agua  
vuelven a la cama y encienden otra vez la luz  
y así cientos de veces  
hasta que sale el sol por unos breves segundos.  
Mi concentración es tan potente  
como la lupa de un zapatero remendón  
que con sus ruidos señores  
divierte a los héroes de la Independencia  
y a los héroes de la primera República.  
Cuando hago mis ruidos con la boca abierta  
son estos viejecillos  
los únicos que gozan como chinos,  
pues, los demás,  
cada cual según su influencia,  
todos reclaman.

*(Datos ballados en un florero)*

A este respecto, se percibe como las formas del verso medieval o clásico, sobre todo de tradición ibérica, pasan por un cedazo purificador, que en este caso irá a higienizarlas de toda grandilocuencia con los vapores del humor. Si con ello se evita el acartonamiento formal, también puede el poeta burlarse de los conservadurismos del verso noble, sombra bajo la cual muchas veces se han hecho resucitar valores anquilosados (como sucedió, por ejemplo, con la generación de los poetas oficialistas de la España franquista). El procedimiento constructivo del poeta reposa, a veces, en la reutilización paródica de un tono

aparentemente altisonante, unido a una perspectiva capaz de reventar los íconos tradicionales de la cultura ilustrada. Veamos aquí la relectura de la conocida tercera copla que Jorge Manrique dedica a la muerte de su padre, cuyo espíritu desesperanzado, su grave tonalidad pasan a substituirse por el júbilo que celebra la vida, y es aprobado por el propio Dios:

Nuestros cuerpos son los ríos  
que van derecho a la cama  
que es el descansar,  
ahí van los primos con las primas,  
los tíos y las tías,  
con amorosa ternura  
mi mamá y mi papá  
todos, se tienden  
como si fueran a sucumbir  
Lo digo a secas: nadie puede dar el dormir a  
otro;  
tal vez alguien diga: «hoy no iré a descansar»,  
pero renunciar para siempre a tan gentiles  
prados

sería en esta vida  
como morir de un Orinoco que nunca muere;  
vengan primos y primas,  
hermanos y hermanas,  
cuñados y cuñadas, tíos y tías,  
vengan sin cuidado mi mamá y mi papá,  
cuando todos vamos a la ama,  
aquel que desde arriba nos mira  
mueve la cabeza y se sonríe

*(Enxeinplos y milagros, p. 20)*

En fin, es así que nuestro poeta puede hacer un pacto con las más extravagantes y curiosas situaciones y personajes. Ofreciendo sus narraciones a la grey de los «más desnudos e insignificantes», esos que se «montan en el tejado y cambian de dirección la antena de TV.», nos incita a seguir sus pasos y a entrar en los *Sueños del poeta*, para contestar «en forma errónea/ a las preguntas que normalmente/ todos contestan a Dios» o para creer en ciudades «donde caballeros

/ se ponen sus sombreros al revés», acontecimiento que anuncia el día en que la ciudad «caminará por mis versos, / el amor y las cosas cotidianas para amar, / y sus casitas unidas unas a otras / con hilo de coser calcetines / serán reconstruidas fácilmente / con mi lápiz» (*Para santos y herejes*, p. 9.). Este mundo al contrario instaura, entonces, un sentimiento de plena libertad y de afán constructivo que corporifica el poema como territorio de lucha, como ámbito en el cual se esgrimen las armas para la construcción de un mundo diferente. El poema como espacio de lo (im)posible al tiempo que desafía al lector a mostrar su capacidad de asimilar lo incomún, lo que hace no de una forma seria y grave, sino como experiencia lúdica de pleno gozo creador, le muestra la *posibilidad* como virtud de la imaginación. A partir de ahí nos será posible redefinir los propios cuadros de la Historia, reconstruyendo a nuestro albedrío, por qué no, episodios del pasado ya instituidos, como se ve en *Si toda esta historia, Yo descubrí a Colón, Escena ocurrida (o por ocurrir) hace 500 años*<sup>4</sup>. En el tratamiento de este tema, que no es otro, sino la pregunta sobre lo qué es la Historia, se produce una curiosa junción de los dos aspectos que hasta ahora venimos visitando: narración e imaginación. A partir de ellos quedamos frente a ese asunto, que en las últimas décadas espantó y asustó a historiadores y estudiosos, cuando, cayendo en la incertidumbre, muchos llegaron a la conclusión de que el registro histórico no pasaría de una narrativa acomodada a los intereses de los sectores dominantes de turno. O sea, que la Historia no es necesariamente lo que se nos ha contado, y que ésta puede ser una *historia*, o sea, describirse bajo la óptica y perspectiva de nuevos personajes protagónicos. Quién sabe si esos «desnudos e insignificantes» continuamente borrados de sus páginas

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

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

Por eso no hay ejemplaridad en esta poesía. Justamente los poemas llamados *enxeinplos* transitan por una vía contraria a la trazada por el énfasis moralizante del típico relato ejemplar,

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

que sin duda Embry conoce de sus idas al medioevo y más atrás. Los de él resultan a veces decididamente jocosos, como el sabroso *Ejemplo de San Francisco de Assis*, que pulveriza ideas fijas sobre la sumisión que de todos se espera delante de ciertos temas trascendentes. Y todo ello sin abandonar la práctica del juego, el encuentro lúdico con temas y motivos. Vale la pena el ejemplo:

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

Es en el juego que se aprecia la ingeniosidad del oficio del poeta, pero también su destreza para manejar los recursos formales que hacen de su propuesta algo concreto y no apenas un buen deseo a más, de esos que, sabemos, llenan los pasillos del infierno. Todo juego significa la invención, o reinención, de una forma y de sus reglas. Si eso supone una imprescindible dosis de imaginación, convoca, también, un espíritu metódico, responsable por convertir en sistema organizado lo que la imaginación en primera instancia visualiza. En este sentido, uno de los modos que sistematizan los universos poéticos de Eduardo Embry, alía la repetición y la libre asociación. La primera crea un efecto curioso, pues en vez de amodorrar la percepción,

como suscita la repetitividad de los actos del día a día, la estimula para la captación de inesperadas y extrañas conexiones entre los elementos que libremente asocia, y que, en un primer vistazo, parecieran no combinar o de hecho no combinan. Subrepticamente aflora de ahí un segundo sentido, generalmente sorprendente que se condensa casi siempre en los versos finales de muchos de estos poemas. Veamos este antológico «Qué país es la Inglaterra de Sudamérica?»

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

(*Poesía de amigos*, p. 21.)

Aunado a lo anterior está la preferencia que a veces Embry demuestra por los procedimientos metonímicos. Estos, como sabemos, al contrario de la metáfora que debe explorar relaciones de similitud, ponen en contacto elementos a través de una relación de contigüidad, o sea, que se aproximan por asociación

o por oposición, lo que inhibe la formación de una imagen sintética, que es aquella propia de la metáfora cuando junta realidades opuestas en una sola dimensión, apaciguando la contradicción o el conflicto que puede haber entre sus miembros. La operación metonímica, diferentemente, no diluye la contrariedad existente entre los elementos que pone en contacto, lo que posibilita, entre otras cosas, enfatizar situaciones antinómicas y con eso evidenciar el absurdo de la existencia y dejarnos frente a él. Por eso, la poesía de Embry aunque lúdica y juguetona no es tranquilizadora, ella nos perturba profundamente porque muestra que, como las combinaciones metonímicas, el absurdo de la vida es infinito y de estricta procedencia humana.

Cuando la fiera lucidez del sujeto de estos versos proclama a cierta altura su incapacidad de mudar el mundo, no se debe sentir ahí tan sólo el reconocimiento de la situación de inutilidad que el pragmatismo utilitarista de la sociedad contemporánea ha creado para el poeta y su mester. Antes de vengarse, sustrayendo la poesía de esa humanidad que la desconsidera, lo que generaría hoy el definitivo divorcio de ambas, el poeta, ingenioso, engendra una táctica subvertidora que se vale de los mismos recursos deleznable que el hombre pragmático utiliza para alcanzar sus fines espurios, dándoles otro sentido. De esa manera, él nos devuelve como un mojicón en los hocicos los efectos de una mentira revirada por la acción de esa técnica de la inversión, usada como herramienta constructiva de estas realidades poéticas. Eso torna posible dar a la mentira el desempeño de una función sediciosa, que en vez de opresora la revela liberadora, aunque nunca consoladora. Aplicarse al maravilloso «arte de la mentira» hasta que por su intermedio nos sea dado meter la mano en una bolsa y sacar la noche llena de

estrellas (*Prodigioso*), es aquí lo mismo que desarrollar el sexto sentido -la imaginación- que nos permita captar esas coloraciones y matices que estando presentes en las cosas del día a día pocas veces, o nunca, vemos.

El oficio del poeta es, entonces, clara y abiertamente reconocido como la producción de embustes creadores, «*único oficio que yo quisiera aprender*» (*Quisiera que este libro*). A esta altura aparece la evidencia de la descomunal carga lúdica que ahí se coloca y la dosis de resistencia que eso encierra, si observamos el contexto en el que esta poesía deberá actuar: una sociedad cada vez más alucinada por la elevación de los índices de producción, y que nos interpela con exigencias materiales siempre mayores. Producir poesía en un territorio tan adverso implica crear subterfugios y mañas que, como la moderna publicidad, seduzcan al lector, pero que, al contrario de ésta, lo substraigan de los códigos comportamentales que la sociedad mercantilista le ha impuesto. La opción de Eduardo Embry se empeña pues en activar todos los matices de la imaginación, hasta hacerla desbordar en lo que me parece ser la máxima final de este poeta: «*poesía que no miente poesía que no sirve para nada*» (*Me ha dejado lo que no me ha dejado*). De modo que la mentira y el juego se funden en *ilusión*<sup>5</sup> por obra del quehacer de este histrión, prestidigitador de la palabra. Ojalá consintamos en aceptar la invitación para participar de este juego, que contiene sus riesgos, y nos permitamos entrar en la ilusión de otros mundos posibles, escondidos entre los pliegues del cotidiano en que vivimos. Quién sabe por esta vía consigamos todos recuperar el ánimo revoltoso latente en la gratuidad del sueño y las ganas de ensayar invenciones apostando en que ellas, hechas realidad, nos devuelvan la capacidad de hablar con los otros:

<sup>5</sup> Entiendo ilusión aquí como una energía catalizadora que nos anima a emprender nuevas realizaciones.

«Eduardo, Eduardo, no te escondas de mí»,  
dijo un diosecillo que había inventado en mi  
verso.

«¿sabías que no está permitido  
hablar con las sombras?»

y la sombra inventada en estos versos  
se vuelve y escupe en el suelo con violencia,

« no hables con tu soledad,

mejor sería que hablaras

con el sol, que hablaras con la luna»

así fue como ese vulgarcillo,

-dios, sombra o soledad- inventado

a la medida de mis versos,

habló con el sol y habló con la luna,

y a los dos les rogaba, más o menos lo mismo,  
que nunca dejaran de brillar

para ver con claridad

lo que hay más acá, lo que todavía nos queda  
por ver

y, [-si es que hay algo para ver-]

lo que hubiese también más allá

de la vida. **BU**

## Bibliografía

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

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

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

\_\_\_\_\_. *Homenaje a los poetas españoles*. Southampton, 1997.

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

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

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

Web: [www.eduardoembry2002.freeola.com/Poetry/confiando.htm](http://www.eduardoembry2002.freeola.com/Poetry/confiando.htm)