

**FIGURAS DEL SIGLO XX
EN LA LITERATURA VENEZOLANA**

Carmen Virginia Carrillo

*A Daniel,
in memoriam.*

INDICE

MODERNIDAD Y VANGUARDIA

AMERICA LATINA.....	005
VENEZUELA.....	016

ENTRE DOS VANGUARDIAS

LA GENERACION DEL 28	
¿Una generación literaria?.....	022
JOAQUIN GABALDON MARQUEZ	
Diálogo con el poeta desaparecido.....	032
VIERNES.....	042
JOSE RAMON HEREDIA	
La palabra esencial del poeta.....	047
JUAN CALZADILLA	
Al filo de la contradicción.....	069
FRANCISCO PEREZ PERDOMO	
Alteridad y atmósferas poéticas.....	074
RAMON PALOMARES	
La escritura como memoria.....	080
EUGENIO MONTEJO	
Voz y silencio de la poesía.....	084
MIYO VESTRINI	
Una visión pesimista de la mujer y del mundo.....	090
BALLENEROS Y NADAISTAS	
De nuevo la vanguardia.....	097

INTERMEZZO

MARIO BRICEÑO IRAGORRY	
Crítico literario.....	112

NARRATIVA EN TRES TIEMPOS

CUBAGUA	
La expresión de lo abyecto.....	121
LINAJE DE ÁRBOLES	
La exaltación de lo telúrico.....	133
ALBORES Y OCASOS DEL SIGLO	
Una mirada femenina.....	142

BIBLIOGRAFIA.....	147
--------------------------	------------

MODERNIDAD Y VANGUARDIA

AMERICA LATINA

En Europa las nociones de ruptura y crítica que caracterizan a los movimientos literarios de la Modernidad surgen con el romanticismo, no así en Latinoamérica. Nuestro romanticismo se limitó a repetir los modelos que le llegaban de España.

El romanticismo español carecía de originalidad y no logró desarrollar la verdadera esencia del espíritu romántico: *la visión de la analogía universal y la visión irónica del hombre. La correspondencia entre todos los mundos y, en el centro, el sol quemado de la muerte.* (PAZ, 1974: 122)

El romanticismo alemán plantea una ruptura profunda de las presuposiciones estéticas de occidente. La belleza objetiva deja de ser la razón del arte y la subjetividad se convierte en el valor a partir del cual lo feo, lo informe, lo grotesco y lo extraño devienen expresiones artísticas. Desde la subjetividad se cuestiona el ser, y la ironía se convierte en el procedimiento a través del cual lo real y la verdad son interrogados desde la negatividad:

La ironía permite a la estética romántica romper con "la gran teoría", con la presencia absoluta de la belleza, en tanto que medida, proporción y armonía, y abrir las vertientes reflexivas del humor, de lo grotesco, de lo paradójico, de lo paradojal. (BRAVO, 1993: 67)

Entre los grandes logros del romanticismo se encuentran la autoreflexividad del arte y la conquista del sentimiento. La pobreza del romanticismo español se debe, particularmente, a que éste toma como centro de su estética el sentimiento, olvidando los planteamientos medulares, por lo que se convierte en una literatura

cargada de sentimentalismo y carente de profundidad. Esta característica del romanticismo español se acentúa aún más en el latinoamericano.

En la lírica romántica española el sentimiento amoroso es menos profundo, tiende más a las fórmulas exteriores del galanteo que a la intimidad y no ahonda en planteamientos filosóficos, a diferencia del alemán que aspira hacia el conocimiento profundo del espíritu, siempre en búsqueda de la fusión mística con el universo.

Nuestro romanticismo fue esencialmente emocional. A pesar de la tendencia hacia la valoración de lo autóctono, la carga afectiva predominaba en las obras literarias produciendo un efecto de sentimentalismo melancólico que le restó efectividad.

A finales del siglo XIX surge el Modernismo latinoamericano, movimiento literario que pone de manifiesto una nueva sensibilidad, asunción novedosa de la expresión y el lenguaje. A partir de las renovaciones formales y de una expresión refinada y cargada de musicalidad, los modernistas muestran el rechazo que sienten por la realidad que les circunda. Octavio Paz comenta al respecto:

El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón —también de los nervios— al empirismo y el cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo. (PAZ, 1974: 126)

Los elementos de transformación que se encuentran presentes en el romanticismo europeo, y que no se lograron en nuestro romanticismo, se produjeron en el modernismo latinoamericano.

La reacción de los modernistas contra las expresiones burdas, su tendencia al refinamiento, la actualización de fórmulas de versificación olvidadas como el hexámetro clásico, entre otras, los temas exóticos, las sinestesias y las variaciones cromáticas se repitieron hasta el agotamiento, viciando la expresión poética continental.

A principios del siglo XX comienza a sentirse en el ámbito literario el desgaste del modernismo. La gran renovación que, a nivel formal, lograran algunos poetas —como Darío, Lugones, Herrera, Nervo... — no es alcanzada por sus seguidores que sólo repiten las fórmulas sin obtener el grado necesario de originalidad, anquilosando, de esta manera, los recursos magistralmente articulados por los iniciadores de este movimiento.

Si bien el romanticismo europeo propone un lenguaje y unos procedimientos textuales que todavía están vigentes, el modernismo no rebasa los límites del movimiento ni de sus propuestas. Mientras el romanticismo evoluciona y el surrealismo abre una nueva dimensión del lenguaje, el modernismo caduca.

A partir del año 1920, llegan hasta América Latina los ecos de las nuevas doctrinas que surgieran en la Europa de entreguerras. Argentina, Brasil, Perú, México y Chile, son los primeros países en acoger la novedad y volcarse hacia la creación artística bajo una óptica de mayor libertad, dejando a un lado las tendencias modernistas, costumbristas y romántico-realistas que se mostraban desgastadas.

El ultraísmo, el creacionismo, el martinfierrismo, el movimiento antropofágico y el estridentismo van a configurar los *ismos* latinoamericanos por excelencia.

Vicente Huidobro, Cesar Vallejo y Jorge Luis Borges encabezan la lista de *los inconformes y los revolucionarios, los partidarios de la “tradición de la ruptura”*, quienes *participaron activamente hacia 1920, asociados con los españoles que coincidían con sus inquietudes —Gerardo Diego, Federico García Lorca, Juan Chabás, Antonio Espina.* (MARTINEZ, 1980: 87)

Las actitudes iniciales de la vanguardia latinoamericana son, en algunos países, radicales, agresivas y escandalosas, en otros, como el caso de Venezuela, se producen a pasos lentos.

En América Latina la vanguardia se manifiesta desde dos perspectivas diferentes: una vanguardia plena, que asume las propuestas de ruptura radical, tal

es el caso de Vicente Huidobro; y una vanguardia de anexión, que es asumida por los escritores como una moda, mas que como una militancia.

Los signos de la modernización y el cosmopolitismo, junto a los nacionalismos y al sentimiento americanista, configuran los ejes de referencia de este nuevo arte en Latinoamérica. Como dice Rosi:

Se exhibe lo moderno cosmopolita (hasta la frontera de lo moderno y de lo modernoide con toda su babel de signos tomados de un escenario técnico recién importado) al lado de convicciones exigentes sobre la propia identidad nacional, e incluso étnica, mezclada con acusaciones al imperialismo que desde siempre atropelló a los pueblos de América Latina. (SCHWARTZ, 1991: 87)

La noción de ruptura con la tradición y el intento de renovación, con la vista puesta hacia el futuro y hacia el pasado remoto, son algunas de las concepciones de la literatura moderna que la vanguardia latinoamericana acoge para sí, y sobre las cuales fundamenta su producción.

Las condiciones históricas y sociales en las que surge la vanguardia poética latinoamericana difieren considerablemente de las europeas. Los efectos que las atrocidades de las guerras produjeron sobre los escritores europeos no podían darse en nuestro continente, así como tampoco el despertar de las conciencias ante la alienación que tanto la técnica como la sociedad industrial ejercían sobre los países industrializados. No obstante, nuestro continente, que apenas pasaba de una organización social casi feudal y de una economía agraria a una condición preindustrial, vive sus propios conflictos sociales y políticos. Recordemos que la mayoría de nuestros países se encuentran bajo el yugo de dictaduras férreas, situación que necesariamente afecta a nuestra intelectualidad y le exige asumir posiciones.

Frente a este panorama latinoamericano, tan lejano a las transformaciones que en Europa se están desarrollando, cabría preguntarse cómo se lleva a efecto la integración de las visiones vanguardistas en nuestro continente. Eduardo Subirats

plantea al respecto:

... los valores estéticos y sociales de las vanguardias se difundieron internacionalmente y, en los nuevos territorios político-geográficos, los mismos contenidos adoptaron funciones diferentes. En zonas preindustriales como la cultura española o los países de Latinoamérica no se daban precisamente las condiciones de una crisis cultural provocada por la industrialización y el desarrollo tecnológico; tampoco allí se conocían los efectos moralmente devastadores de la Guerra Mundial y las subsiguientes crisis revolucionarias. El espíritu de las vanguardias no se deslizó en aquellos nuevos contextos como el gran salto revolucionario hacia adelante, como el grito subversivo por la libertad y el futuro. Más bien se impuso bajo el aspecto positivo de un dogma acabado que en el sentido reformador de una crítica radical de la cultura y el poder. (SUBIRATS, 1989: 46-47)

La modernidad se expresa a través de la industrialización, la democratización y el desarrollo técnico científico. La lentitud con que los avances técnicos y las condiciones de producción propias de la modernidad se implantan en Latinoamérica, hacen que, desde la perspectiva histórico social, la modernización de nuestro continente sea un fracaso, lo que no impide la realización de una modernidad estética.

La ruptura con el pasado, la búsqueda de la libertad en el arte, la aparición de la indeterminación poética, la necesidad de crear una literatura que esté acorde con las transformaciones de la sociedad occidental y el afán por la novedad inscriben nuestra expresión literaria en el discurso de la modernidad. *Dar forma libremente, pensar libremente, expresar libremente. Este es el legado verdaderamente radical del "espíritu nuevo" que las vanguardias latinoamericanas transmitieron a sus respectivos contextos nacionales.* (SCHWARTZ, 1991: 18-19)

A partir de 1909, año en que Marinetti lanza en París el *Manifiesto Futurista... cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas* (Id: 28), comienza a gestarse la inquietud vanguardista entre los escritores latinoamericanos.

El **Manifiesto Futurista** fue publicado el mismo año de su aparición en el

tomo I de la **Revista de la Universidad de Honduras**. Escritores de la talla de Darío y Huidobro critican los postulados futuristas. En Venezuela *se publica en El Cojo* ilustrado *una nota sin firma sobre “El Futurismo de Marinetti”* (OSORIO, 1982: 19) y en 1921 José Carlos Mariátegui demuestra su rechazo por las actitudes fascistas del futurista italiano.

A pesar de que los escritores latinoamericanos no congeniaron con las propuestas futuristas, no se puede negar que el espíritu de renovación que dicho movimiento despertó y las transformaciones formales que el mismo impuso, fueron el móvil que impulsó a los iniciadores de las vanguardias en nuestro continente. De igual modo, el entusiasmo por las novedades tecnológicas está presente en las primeras manifestaciones vanguardistas latinoamericanas.

Los primeros contactos entre nuestros escritores y la vanguardia europea se producen en Francia. Vicente Huidobro, quien en 1914 leyera su manifiesto *Non serviam*, viaja a París en el año 1916, allí convive con los vanguardistas, asimila las nuevas tendencias y produce sus primeros textos asimilados a la vanguardia — **Ecuatorial** y **Poemas árticos**, publicados en Madrid el año 1918—, dando inicio de esta manera a la poesía vanguardista en español. A propósito de los inicios americanos de la vanguardia Octavio Paz comenta que:

En su primer momento la vanguardia hispanoamericana dependió de la francesa, como antes los primeros modernistas habían seguido a los parnasianos y simbolistas... Cesar Vallejo... en su segundo libro (*Trilce*, 1922)... asimiló las formas internacionales de la vanguardia y las internalizó. Una verdadera traducción, quiero decir, una transmutación. (1974: 186)

El contacto directo que algunos de nuestros intelectuales tuvieron con las innovaciones que en materia artística se estaban realizando en Europa, y la información que llegaba a nuestro continente sobre la nueva literatura despertaron no sólo la curiosidad, sino también la necesidad de integración a esta gran hazaña de transformaciones, iniciándose la gran ruptura de nuestras letras con la tradición.

Las diversas tendencias vanguardistas que se desarrollaron en Latinoamérica están íntimamente ligadas a las circunstancias históricas de los países en que éstas se desplegaron, de allí que, a pesar de estar todas orientadas por el mismo principio de cambio y ruptura con la tradición, sus concepciones estéticas difieran en los principios estructuradores de sus poéticas.

Entre las divergencias más marcadas se encuentran la tendencia hacia el arte puro o hacia el compromiso con la realidad, así como también la búsqueda de temas universales en contraposición con la actitud americanista.

Los diversos movimientos vanguardistas ofrecen rasgos diferenciadores aun cuando sus intenciones se fundamentan en principios análogos, tales como: la ruptura con la tradición, la libertad de expresión, la pasión por lo nuevo, entre otros.

Vicente Huidobro propone una teoría estética que parte de la autonomía de la creación poética. El poema como instrumento instaurador de nuevos mundos y liberado de la función mimética, ha de plasmar su propia realidad desligada de lo objetivo:

Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte. (SCHWARTZ, 1991: 19)

En el manifiesto *Non Serviam* proclama la libertad del poeta en el acto creativo: *El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo su declaración de independencia frente a la naturaleza* (Id: 33). Para Huidobro la sugerencia ha de ser la clave de la nueva poesía: *Esa es la belleza que debemos adorar. La estética del sugerimiento* (38), ya que ésta le ofrecerá al escritor la posibilidad de lograr combinaciones originales, libres de *lazos perfectamente innecesarios, pues el lector los hace instintivamente en su cerebro* (OSORIO, 1988: 39).

A partir de la sugerencia y del poder de la imaginación, el poeta desafía la razón y descubre las secretas relaciones que se tejen entre las palabras y las cosas, haciendo de la poesía *el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda* (Id: 90).

El ultraísmo pretende la evolución constante de las formas literarias basándose en la supremacía de la metáfora, la eliminación de los nexos y las figuras ornamentales, y la utilización de la sugerencia como la facultad que permite la producción de imágenes sintéticas.

El creacionismo de Huidobro y el ultraísmo, introducido en Argentina por Jorge Luis Borges, tienen en común el rechazo de lo anecdótico y lo sentimental, la exclusión del referente inmediato, la búsqueda desenfadada de metáforas puras y la necesidad de forjar un mundo poético nuevo que rebase la realidad, no obstante, sus iniciadores se empeñaron en diferenciar los objetivos y procedimientos poéticos de éstos movimientos.

Si bien Borges regresa a Argentina, luego de su estadía en Europa, cargado de ideas innovadoras y se convierte en el teórico y principal difusor del ultraísmo, el encuentro con su tierra le hace modificar su postura artística y pronto habrá de abandonar la elaboración poética de corte ultraísta, llegando al punto de renegar del movimiento. En su obra **Fervor de Buenos Aires** asume una tonalidad intimista, el lenguaje se despoja de la elaboración rebuscada de metáforas y la palabra sencilla, emotiva, domina el texto.

De la experiencia ultraísta nace en Buenos Aires el movimiento martinfierrista, de orientación multidisciplinaria, que se aglutina alrededor de la revista **Martín Fierro**. Esta revista muestra una *decidida orientación vanguardista* pero con *una evidente pretensión de conjugar hallazgos artísticos contemporáneos con las peculiaridades nacionales para un desarrollo cultural autónomo, que no desdeñaba la utilización del lenguaje local y de la tradición gauchesca* (FERNANDEZ, 1990: 31-32).

El más destacado poeta de este movimiento es Oliveiro Gironde, redactor

del manifiesto *Martín Fierro*. Gironde asume el tema de lo urbano desde una óptica vanguardista apoyándose en procedimientos textuales novedosos, en los cuales la audacia de las metáforas y los neologismos juegan un papel fundamental.

Gironde propugna, en el ya mencionado manifiesto, las posibilidades de la vanguardia latinoamericana e insiste en la substancial contribución que esta nueva actitud ha de aportar a la cultura de nuestro continente:

Martín Fierro cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical...
Martín Fierro tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación. (SCHWARTZ, 1991: 113-114)

El año 1922 nace en México el movimiento estridentista, con marcada tendencia futurista y dadaísta. Los estridentistas cantan a los avances técnicos y a la vida urbana con imágenes renovadoras, eliminando los nexos y los adjetivos y utilizando para sus composiciones poéticas el verso libre.

Entre los logros del estridentismo cabe destacar su rol descentralizador al fijar su sede en Jalapa en lugar de Ciudad de México, convirtiéndose, de esta manera, en el primer movimiento vanguardista latinoamericano que no cede ante los atractivos de la gran urbe.

A la par del estridentismo nace en México el agorismo que, si bien no trascendió como movimiento, tiene el mérito de haber asumido lo nacional desde una perspectiva vanguardista y de plantear la problemática socio-política desde la perspectiva poética.

Las primeras manifestaciones vanguardistas aparecen en Brasil el año 1910, pero no es hasta 1922 que se consolida el modernismo. En la *Semana de Arte Moderno*, o semana del 22, se oficializa este movimiento cuyos teóricos más representativos son Mario de Andrade y Oswald de Andrade.

Mário de Andrade escogió la denominación de modernismo¹ y realizó una profunda investigación sobre la cultura brasileña; su sentir nacionalista impulsó al movimiento hacia el rechazo a todo lo que pudiera parecer extranjerizante y orientó las búsquedas estéticas hacia la reflexión del lenguaje autóctono.

El año 1924 Oswald de Andrade publica el *Manifiesto de la Poesía Pau Brasil*; allí el autor define los principios de la nueva poesía y hace un estudio de la cultura brasileña a partir de la valoración de lo primitivo. Se inicia con este manifiesto el *movimiento antropofágico* cuya principal premisa es la asimilación de los legados culturales extranjeros para fusionarlos con los nacionales y lograr, de esta manera, la verdadera transculturación. A través de la carnavalización fusiona los elementos populares y cultos:

El carnaval en Río es el acontecimiento religioso de la raza. Pau Brasil. Wagner se reclina ante las comparsas de Batafogo. Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro, la danza. (Id: 137)

Lo exótico y lo primitivo del trópico se convierten en el referente inmediato. Los antropófagos articulan un nuevo lenguaje poético que deconstruye la historia de la colonización y la reestructura a partir de la revisión de la noción de dependencia cultural.

Los modernistas lograron articular las teorías freudianas, creacionistas, marxistas desde una perspectiva autóctona y de una originalidad tal que los convirtió en uno de los movimientos vanguardistas más importantes de nuestra América. Al respecto dice Jorge Schwartz: *En el panorama continental de América Latina, ningún movimiento tuvo la riqueza, la diversidad y la amplitud de reflexión crítica existentes en la producción de los modernistas brasileños de la década del 20* (118).

Puerto Rico es cuna de cuatro movimientos vanguardistas en los años veinte,

¹ Creemos necesario aclarar que el término modernismo se refiere a la actitud vanguardista del arte brasileño de las primeras décadas del siglo y no al *modernismo* hispanoamericano iniciado por Rubén Darío.

a saber: el diepalismo, el euforismo, el noísmo y el atalayismo. Todos ellos comparten los principios básicos de las vanguardias: ruptura con la tradición, exaltación de lo nuevo, cosmopolitismo, fascinación por la máquina y la tecnología. Sin embargo, cada uno de ellos ofrece ciertas particularidades que los distinguen y dan validez a sus propuestas.

El diepalismo, cuya figura más representativa es Luis Palés Matos, da inicio a una corriente de la poesía negroide que se interesa por el ritmo y la onomatopeya como base para la modulación de sus versos.

El euforismo hace un llamado a la unión de los pueblos americanos. El norte y el sur utópicamente enlazados por el mestizaje es el anhelo de los euforistas.

Las aspiraciones de renovación de los noístas van más allá del ámbito literario: *Tiempos son estos de renovación. Pero de renovación honda, intrahumana. Aspiramos a renovar la morfología del pensamiento literario, pero también las esencias, los valores* (193). Es interesante destacar un fragmento del manifiesto:

Proclamemos la libertad de reír, de pensar, de soñar...
Proclamemos la literatura áspera, ruda, pero sincera.
Proclamemos la grande República del Pensamiento Americano. (196)

La lectura de estas líneas remite a las renovaciones estéticas introducidas por Antonio Arráiz en su poemario **Áspero**, de 1924. Tomando en cuenta que la publicación del manifiesto noísta es de 1925, cabría preguntarse qué relación existió entre el escritor venezolano y los poetas puertorriqueños, si éstos conocían el texto de Arráiz, o si nos encontramos frente a una nueva manifestación de la sintonía en las aspiraciones de los intelectuales del continente, quienes en muchas oportunidades, y sin que existiese contacto entre ellos, coincidían en sus planteamientos estéticos.

VENEZUELA

El caso de Venezuela ofrece ciertas particularidades respecto al resto del continente. En nuestro país no se configura ningún *ismo* en particular y el inicio de la vanguardia, según los estudiosos de nuestra literatura, está determinado por la publicación del único número de la revista **válvula** en enero de 1928. Nelson Osorio comenta: *29 colaboradores reúnen en sus páginas los nombres de los más conocidos activistas de la vanguardia, junto con otros que, sin serlo propiamente, ven con simpatía el movimiento juvenil y renovador que estos representan* (OSORIO, 1985: 168). Diferimos de Osorio en la denominación de *activistas de la vanguardia*, pues consideramos que para el momento de la publicación de **válvula** no existía en Venezuela un movimiento vanguardista. Si bien **válvula** es la primera manifestación del sentimiento de ruptura, por razones que explicaremos posteriormente, no consideramos que la expresión vanguardista se materializa en esta muestra única, y sólo alcanza a demostrar la inquietud de un grupo de jóvenes respecto a los cambios y las transformaciones que se están realizando en el resto del continente.

En esta publicación aparece el manifiesto *Somos*, redactado por Arturo Uslar Pietri. Con marcada influencia futurista y ultraísta, *Somos* propone la sugerencia y la síntesis como la máxima aspiración de los poetas, rechaza la adscripción a escuelas y asume la defensa del arte nuevo desde una postura drástica: *abominamos todos los medios tonos, todas las discreciones, sólo creemos en la eficacia del silencio o del grito* (USLAR, 1928: 20).

El radicalismo de estos planteamientos programáticos no se concreta en los textos. Los poemas publicados en **válvula** están más cercanos al romanticismo y al modernismo que a las verdaderas innovaciones vanguardistas.

El versolibrismo, la supresión de las mayúsculas, la puntuación arbitraria, la adjetivación atrevida y la presencia de algunas imágenes novedosas,

son los únicos elementos de renovación que se advierten. Sin embargo, persisten los códigos de las estéticas dominantes.

Nuestra vanguardia se da por anexión: una vez que se conocen los manifiestos vanguardistas europeos y latinoamericanos en Venezuela los escritores comienzan a asumir posturas frente a las nuevas tendencias. Las primeras valoraciones son despectivas y negativas, pero a partir de 1917, con la conferencia que diera Mariano Picón Salas en defensa del arte nuevo, se observa una actitud más abierta.

José Gil Fortoul, Miguel Febres Cordero, Fernando Paz Castillo, entre otros, debaten, a través de artículos de prensa, sobre la validez de la vanguardia. La visita de Tablada a Caracas en 1919 ofrece, a nuestros escritores, la oportunidad de entrar en contacto directo con las propuestas vanguardistas.

La aparición de la revista **Elite**, en 1925, abrió un espacio a la nueva sensibilidad, sin embargo, las manifestaciones poéticas no adquieren dimensiones renovadoras.

Para el año 1927 la intención de ruptura, más que una actitud de auténtica rebeldía o una postura ideológica, respondía a una necesidad de ponerse a la hora de los relojes del mundo. Arturo Uslar Pietri, expone lo siguiente:

Trabajamos con una convicción nunista, en el sentido que ha dado a la frase Birot, conscientes de que tenemos la obligación de vivir y sentir el minuto que se va y de que carecemos del derecho de hurtarle sitio a las generaciones futuras con obras frías y fósiles, que por frías y fósiles permanecen. (OSORIO, 1985: 244)

Tímidos y lentos son los pasos de la vanguardia poética venezolana, por lo que se podría hablar, más que de un movimiento vanguardista, de manifestaciones particulares en el ejercicio de la transformación poética. Si bien la intención de superar las estéticas modernistas y posmodernistas venía gestándose desde el dieciocho, los escritores del veintiocho no alcanzan un discurso vanguardista

coherente y sostenido. El grupo *Viernes* asume los procedimientos textuales del surrealismo y el ultraísmo, entre otros, pero limitándose al ámbito de la creación, sin asumir el aspecto combativo que las vanguardias europeas y latinoamericanas despliegan a nivel de compromiso socio político. No es hasta la década del sesenta, con *Sardio* y *El Techo de la Ballena*, que se advierte la materialización de las propuestas vanguardistas en la lírica venezolana. Con respecto a la aparición de la vanguardia en Venezuela José Ramón Medina opina que:

Dentro de la heterogeneidad que la caracteriza en el campo de la poesía nacional, la vanguardia es un brote literario que debe medirse con cierto carácter de influencia desplazada. Mas cuando penetra en Venezuela lo hace con la fuerza de la torrentera, arrastrando tras de sí no pocas voluntades y barriendo del escenario de las letras nacionales los restos incoloros de ciertos afanes y escuelas literarias desde hacía tiempo periclitados en Europa, que subsistían aún entre nosotros pese al aliento renovador de la generación del 18. (MEDINA, 1980: 104)

No se pretende con estos planteamientos desmerecer la obra de poetas de la talla de Antonio Arráiz o Miguel Otero Silva, ni ignoramos las innovaciones alcanzadas por Joaquín Gabaldón Márquez en su único poemario **El poeta desaparecido y sus poemas**, sin embargo, es deber de la crítica actualizar los planteamientos que, respecto a nuestra literatura, se han venido repitiendo por décadas sin que se confronten los alcances de los escritores y movimientos literarios venezolanos con los del resto del continente.

La vanguardia representa la radicalización de la modernidad en el arte del siglo XX, y la postura que asumen los diversos *ismos* es extremista. En la noción de vanguardia está implícita la actitud de rechazo hacia la sociedad burguesa propugnada por una élite intelectual que actúa en colectivo. Peter Burguer sostiene que *los movimientos históricos de vanguardia niegan las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual*. (1987: 109)

Podría decirse que en la década de los veinte la literatura venezolana se

abre a los planteamientos generales de la modernidad. Figuras como José Antonio Ramos Sucre, Antonio Arráiz, Julio Garmendia, Enrique Bernardo Núñez, entre otros, construyen sus propuestas desde una perspectiva moderna. Como consecuencia de búsquedas personales, mas no porque hayan participado en grupos o movimientos decididamente vanguardistas, sus obras ofrecen un carácter ruptural análogo al planteado por los ismos europeos de entreguerras. Procedimientos textuales tales como la ironía, la parodia, el cuestionamiento del sujeto, la indeterminación, la alegorización, la presencia de la conciencia crítica y las rupturas temporales y sintácticas, se ponen de manifiesto en la producción de los autores antes mencionados. Se puede ser moderno sin ser vanguardista, ya que la vanguardia es una expresión específica de la modernidad, sin duda la más radical.

Estudiar la literatura venezolana del presente siglo desde la óptica de la modernidad, permitiría estructurar una periodización que supere los encasillamientos en que hasta ahora ha incurrido la historia de nuestra literatura.

ENTRE DOS VANGUARDIAS

LA GENERACION DEL VEINTIOCHO

¿Una generación literaria?

El problema de las generaciones ha sido tema de estudio de las diversas disciplinas del saber: la historia, la antropología, la sociología y la filosofía, entre otras, han fundamentado argumentos tan variados sobre el mismo tema que se hace necesario deslindar ciertos términos con la finalidad de vislumbrar la pertinencia del concepto de generación en la historia literaria.

El filósofo español José Ortega y Gasset escribió sobre las condiciones que deben darse en un grupo de hombres para ser considerados una *generación*. Más tarde ideólogos como Jasper y Julius Petersen ampliaron y modificaron la

posición de Ortega y Gasset respecto al concepto generacional, sin llegar a modificar la concepción estática de la misma.

La primera condición, según Ortega, es el período de tiempo de quince años, durante los cuales las ideas, las creencias y los conflictos de una sociedad se mantienen estables, gozan de vigencia. Los hombres que han de ser considerados miembros de una generación tienen en común el hecho de que les ha tocado vivir determinadas circunstancias que generan una afinidad.

Otro aspecto a tomar en consideración sería la formación homogénea de sus miembros, debe producirse un hecho histórico alrededor del cual se aglutinen. Este suceso marca la fecha central, que a su vez estaría constituida por una *zona de fechas* —siete años antes y siete después. Los nacidos entre esta zona de fechas pertenecen, según Ortega y Gasset, a una misma generación: *Una generación es una zona de quince años durante la cual una cierta forma de vida fue vigente. La generación sería, pues, la unidad concreta de la auténtica cronología histórica, o, dicho de otra forma, que la historia camina y procede por generaciones.* (MARIAS, 1975: 446)

Cada generación logra producir un discurso generacional homogéneo y una unificación de criterios que rompe con la generación anterior, heredera de las normas y valoraciones del pasado, hace brotar su propia espontaneidad logrando de esta manera una *sensibilidad vital* propia que le hará enfrentar su momento histórico desde una perspectiva que inevitablemente choca con los miembros de las generaciones con las que han de coexistir. (KULICHENKO, 1979: 63)

Ortega y Gasset considera que las contradicciones de la sociedad se manifiestan en el choque generacional, pero niega la heterogeneidad que pudiera existir entre sus miembros, ya que para él sólo individuos superiores, que sobresalen al vulgo, logran configurar las generaciones promotoras de cambios históricos sustanciales.

En la teoría sobre las generaciones desarrollada por Ortega y Gasset se niega el enfoque dialéctico del desarrollo de la historia, mientras que las teorías marxistas

asumen la noción de sucesión de generaciones desde un punto de vista dialéctico. Para los marxistas lo primordial es estudiar las relaciones recíprocas que se desarrollan entre los grupos generacionales; la herencia que unas generaciones reciben de las otras es fundamental para el desarrollo social: *Cada generación actúa como una unidad dialéctica de lo general y lo particular en el proceso histórico* (Id: 69).

Julius Petersen, en sus trabajos sobre el romanticismo alemán, aborda los problemas de las generaciones en el campo literario y plantea la posibilidad de *combinar la idea de generación con la teoría de los tipos* (PETERSEN, 1983: 159). Petersen considera que sólo un determinado tipo podrá agrupar a la nueva generación:

Este tipo se convierte en el *tipo directivo de la generación*, y no sólo logra el desarrollo completo de su peculiaridad, el incremento de sus disposiciones, la transformación de formas viejas y la creación de nuevas, gracias a factores que favorecen su formación, sino que consigue también, por su unidad compacta, atraerse a sí a otra parte de la generación, con disposiciones típicamente diferentes. (Id)

Este otro grupo refuerza la supremacía del primer tipo y cierra la unidad generacional aislando al grupo que no recibió influencia de la época:

Se trata del *tipo oprimido*, que no puede hacerse valer conservando su propia peculiaridad y se encuentra, por lo tanto, forzado a elegir entre caminar por vías abandonadas... negar su propia peculiaridad... o esperar obstinadamente la resonancia que en el futuro habrá de tener lo que le es peculiar. (159-160)

Entre los tres grupos (el tipo directivo, el dirigido y el oprimido) se establecen relaciones de atracción y antagonismo que desembocan en la aglutinación o la división de la generación.

Plantea Petersen la posibilidad de que entre los grupos generacionales se establezcan mecanismos de comunicación que unan, en determinado momento, a

miembros de dos generaciones.

La vinculación de la historia socio-política de un país con las manifestaciones literarias de un momento determinado, aunadas a una común visión del mundo, que ubica a un grupo de hombres, homogéneos en edad, dentro de una unidad ideológica y cultural, nos da cuenta de una generación literaria determinada. Petersen rechaza las limitaciones temporales, tanto de fecha de nacimiento como de medida de acción de los individuos, y propone *una unidad de ser debida a la comunidad de destino, que implica la homogeneidad de experiencias y propósitos* (188).

El criterio generacional posee una fundamentación teórica sólida y coherente. A partir de dicho criterio las ramas del saber establecen deslindes que permiten organizar los diversos corpus de las manifestaciones sociales y culturales, no obstante si se asume como un criterio absoluto, olvidando que, independientemente de la sustentación que éste posea, no deja de ser relativo, y por ende susceptible a ser cuestionado, se corre el riesgo de incurrir en arbitrariedades que desvirtúan el fluir de los acontecimientos a lo largo de la historia.

Una de las perspectivas desde la cual ha sido abordado el estudio de la literatura latinoamericana es la ordenación cronológica. A partir de los años cuarenta Julio Leguizamón realiza un intento de periodización cronológica. Luis Alberto Sánchez acoge el sistema ideado por Leguizamón y lo complementa agregando divisiones a las etapas acuñadas por aquél, sin embargo, ambos críticos introducen criterios de análisis en los que aparecen caracterizaciones de géneros y temas.

Pedro Henríquez Ureña es el primero en elaborar un estudio historiográfico estrictamente cronológico de nuestra literatura. En su análisis, Henríquez Ureña distribuye los períodos estableciendo una zona de fechas de treinta años, lo que responde a los procedimientos del método generacional.

Anderson Imbert acoge el procedimiento del método generacional, mas no permanece fiel a la zona de fechas de treinta años que utilizara Henríquez

Ureña, alterando los lapsos atendiendo a su interés particular, lo que, según José Juan Arrom desvirtúa su medida historiográfica.

José Antonio Portuondo se dio a la tarea de teorizar sobre el método generacional para luego aplicarlo a la historia de la literatura hispanoamericana.

Por último nos referiremos al trabajo de José Juan Arrom quien, basándose en los trabajos de los críticos antes mencionados, construye un esquema generacional en el cual intenta rectificar las fallas de sus antecesores.

Arrom inicia su periodización con *la generación de 1477* (los nacidos entre 1444 y 1474), en ella incluye a los descubridores; esta generación, a pesar de no ser americana, ofrece la primera imagen de América a Europa.

En su trabajo estudia las relaciones que se establecen entre las generaciones y plantea cómo algunas de ellas (por ejemplo la generación de 1864) continúan y reafirman la herencia de su antecesora (ARROM, 1977: 160).

Divide a *La Generación de 1894* (nacidos de 1864 a 1893) en dos vertientes: la primera, de 1894 a 1909, el apogeo del modernismo; y la segunda, *traspuesto el momento cenital, comienza el proceso de experimentación y cambio que durará hasta que una nueva y poderosa corriente lo desplace con el arribo de la Generación de 1924* (Id: 180). En esta generación se incluye a poetas modernistas, posmodernistas y vanguardistas. Entre los escritores que menciona en la segunda etapa de la generación de 1894 se encuentran Oliveiro Gironde, César Vallejo y Vicente Huidobro, Es aquí donde la fundamentación teórica del método generacional, según nuestro parecer, se ve horadada por el relativismo. Si bien el deslinde generacional permite organizar la historia de la literatura, y da inteligibilidad al acontecer literario, el discurso crítico, debe cuidarse de no caer en absolutismos. No creemos reconocer, entre los escritores modernistas, posmodernistas y vanguardistas, un núcleo que los unifique, por lo que, en este caso, la teoría generacional se vuelve inconsistente.

En Venezuela se aglutina por primera vez, bajo la denominación de *Generación del 18*, un grupo de jóvenes poetas (Fernando Paz Castillo, Rodolfo

Moleiro, Enrique Planchart, Luis Enrique Mármol, Andrés Eloy Blanco, Luis Barrios Cruz, Jacinto Fombona-Pachano, Pedro Sotillo, Julio Morales Lara, José Antonio Ramos Sucre, Enriqueta Arvelo Larriva, Gonzalo Carnevalli, entre otros), quienes a partir de 1912 reaccionan contra las tendencias poéticas dominantes, modernismo y posmodernismo.

Movidos por el afán de renovación emprenden un nuevo camino; desean liberarse del aislamiento modernista y abrirse hacia la realidad. José Ramón Medina se refiere a ellos en los siguientes términos:

La cohesión del grupo y el espíritu creador que en él dominaba, su sentido de búsqueda y trascendencia temporal y, sobre todo, la expresión de un mensaje de autenticidad venezolana, fueron factores que llevaron a dibujar su perfil y a proyectar su acción como pocos grupos en la historia de la literatura nacional. (MEDINA, 1980: 29)

Los aspectos comunes que caracterizan a este grupo de escritores en el campo literario son su reacción contra el modernismo y el posmodernismo², el cambio de actitud frente al paisaje (se le da un gran valor a la interiorización y a la subjetivación), los rasgos impresionistas de sus poemas, el idealismo, la marcada tendencia hacia los temas intimistas y evasivos, y la eliminación del elemento anecdótico.

El año 1928 un grupo de jóvenes estudiantes universitarios, que en las aulas de clase y en los pasillos discuten sobre el pensamiento del gran filósofo español José Ortega y Gasset, se identifican con el concepto de generación que dicho autor expone, se adjudican el rol de minoría selecta con compromisos dinámicos entre masa e individuo y asumen la denuncia y la labor de transformación como un deber.

Este despertar de las conciencias y la subsiguiente toma de posición se encuentra plasmada en la **Memoria y Cuento de la Generación del 28** de

Joaquín Gabaldón Márquez:

... una de las primeras observaciones que hubimos de hacernos cuando empezamos a tener conciencia de nosotros mismos y del medio en que habíamos empezado a crecer, fue la de un evidente divorcio —de parte de la elite intelectual— entre el pensamiento del individuo y su actuación en la doble vertiente de la gestión pública y de actuación ciudadana. (1978: 26)

El estudio de la llamada *Generación del 28* en Venezuela presenta ciertas interrogantes que es necesario tratar de dilucidar: ¿Constituyeron una generación literaria o política?. Según Arturo Sosa *La Generación del 28 inicialmente no tiene una definición hacia adelante, sino retrospectiva, es decir, se da como contraposición al gomecismo* (SOSA, 1981: 11). Podría pensarse en la confluencia del quehacer literario con la praxis política dada la notoria actitud de compromiso que los miembros de esta llamada generación del 28 asumieron con el país.

Sin lugar a dudas los jóvenes del veintiocho constituían un grupo aventajado, una elite que encuentra en el *alma mater* el suelo propicio para sembrar las nuevas ideas:

Ser estudiante en el año 28 era una situación de privilegio que no tiene parangón en la sociedad venezolana de hoy. En esa época en Venezuela existían alrededor de 500 estudiantes universitarios... esa generación representa algo que sólo ha sido posible gracias a lo ocurrido en esa transición que se llama "gomecismo", que no es el estado caudillista ni el simplemente petrolero, sino que es la aparición de ese grupo social que puede dedicarse al estudio, encarnando una elite intelectual, que empieza a representar una tensión hacia una modernización tomada mucho más en serio de las posibilidades mismas del mismo régimen gomecista —con profundas limitaciones—... Los estudiantes del 28... comienzan a verse a sí mismos como la "generación predestinada"... Se consideran predestinados para dar el cambio. (Id: 13)

Estudiosos e historiadores se han dado a la tarea de recopilar los nombres

² Queremos aclarar que el término *posmodernismo* se refiere, aquí, a las manifestaciones tardías o

de los integrantes de la generación del 28, sin lograr una unidad de criterios; en el ámbito literario los que se reiteran son: Miguel Otero Silva, Joaquín Gabaldón Márquez y Luis Castro. La mayoría menciona la importancia de la figura de Antonio Arráiz a pesar de la diferencia de edad. Otros agregan a Carlos Augusto León y Pablo Rojas Guardia (quien años más tarde ingresa a *Viernes*).

Además de los poetas, los nombres de intelectuales y políticos son agregados a la lista debido a su participación en los acontecimientos de la semana del estudiante; Arturo Sosa menciona a: Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva, Miguel Acosta Saignes, Carlos Eduardo Frías, Felipe Massiani, Joaquín Gabaldón Márquez, Inocente Palacios, Antonio Arráiz. (39)

Miguel Otero Silva considera impropio la denominación de *generación* al grupo de poetas que, junto a él, incursionaron en la vanguardia poética el año 1928. Al respecto comenta:

...esa "generación", si se excluye a Antonio Arráiz, que fue nuestro capitán y maestro, no produjo sino cuatro escritores especializados en el género poesía:

Luis Castro, Joaquín Gabaldón Márquez, Pablo Rojas Guardia y yo. Luis Castro se nos murió a los veinte años, Joaquín Gabaldón ahorcó pronto sus hábitos líricos, Pablo Rojas Guardia se incorporó al Grupo Viernes —vale decir a las vertientes surrealistas—, y quedé yo solo durante algún tiempo escribiendo versos combatientes, existenciales y directos, o sea: acordes al ánimo vital del veintiocho. Sinceramente no creo en modo alguno que exista una "generación poética" del 28. (MEDINA, 1980: 104)

Antonio Arráiz *el maestro de los jóvenes del veintiocho*, es una figura particularmente significativa, y podría afirmarse que se erigió, para los jóvenes intelectuales que comenzaban a abrirse paso en el quehacer cultural de la nación, en el ideal de hombre, el guía y preceptor que les mostraba la senda. Muestra de ello es el poema de Joaquín Gabaldón Márquez titulado *Canto a Antonio Arráiz*:

Antonio,
ahora estamos nosotros, tus camaradas pequeños,
con labios estrechos y lengua profunda,
cantando tu anhelo de ayer
(GABALDON, 1954: 54)

La *generación del 28* no pretende cuestionar las propuestas de los poetas del dieciocho, por el contrario ven en ellos a los *maestros fraternales* hacia quienes mostraban *afecto y admiración* (Id: 66). José Antonio Ramos Sucre, Fernando Paz Castillo, Pedro Sotillo, entre otros, participaron en el único número de **válvula**, publicación que marca el inicio de la tan cuestionada generación del veintiocho.

A los escritores de estas *generaciones* los unía el afán de renovación que había contagiado a todos los intelectuales del continente y la necesidad de superar el modernismo y el posmodernismo ya decadentes; sin embargo, los caminos por los que transitaron, las temáticas y los estilos, así como la orientación que dieron a sus obras, son tan diversos que se podría decir que abarcan un espectro muy amplio dentro de nuestra lírica.

Los primeros pasos de ruptura los dieron los poetas del dieciocho, el grupo del veintiocho avanza en el terreno de las innovaciones vanguardistas que luego asumirán con mayor madurez, los poetas del grupo *Viernes*. Más las expresiones poéticas de estas décadas no pueden ser consideradas como la materialización de la vanguardia en Venezuela, sino como la semilla, que sólo dará verdaderos frutos en la década de los sesenta con *Sardio* y *El Techo de La Ballena*.

Emir Rodríguez Monegal, respecto a la agrupación de las promociones de escritores en generaciones, plantea lo siguiente:

Las series generacionales son un lecho de Procusto y siempre se corre el peligro, si no son manipuladas con gran sutileza, de establecer la apariencia de un proceso muy ordenado y hasta rígido que separa la literatura en armoniosos períodos y provoca sinópticos cuadros sinópticos. Esas generaciones que se suelen enfrentar en los manuales desde los

extremos de un vacío comparten en la mera realidad un mismo espacio y un mismo tiempo, se intercomunican más de lo que se piensa, influyen muchas veces unas sobre otras, remontando la corriente del tiempo. (RODRIGUEZ, 1980: 155)

En concordancia con lo expuesto por Rodríguez Monegal, y tomando en consideración la opinión de Miguel Otero Silva, nos atrevemos a plantear cuán pertinente sería, para la real comprensión de este período, liberar a estos grupos de poetas de las etiquetas que la crítica literaria les ha impuesto y estudiar las interrelaciones que se dieron en el tiempo y el espacio en que produjeron sus obras.

La perspectiva generacional que la crítica ha planteado respecto a las promociones de poetas de las primeras décadas del siglo en Venezuela, ha sido asumida con un absolutismo que es necesario desechar.

Juan Liscano, en **Panorama de la Literatura Venezolana Actual**, utiliza el término de *generación* tanto para los poetas del 18, como para los del 28: Está admitido que los poetas de la llamada generación del 18 reaccionaron contra la retórica modernista y posmodernista (LISCANO, 1973: 178), *En 1928 una nueva generación nacida en la primera década del siglo XX alcanzó su mayoría de edad* (Id: 49).

José Ramón Medina, aún cuando transcribe la cita en que Miguel Otero Silva rechaza la denominación de *generación*, no cuestiona personalmente el término y en referencia a la visita de Tablada a Venezuela comenta: *la influencia de Tablada no fue inmediata ni decisiva... Pero dejó sembrada la simiente que más tarde fructificará lozana con la generación del 28* (1980: 102).

Mario Torrealba Lossi, a quien contamos entre los historiadores que descartan la denominación de *generación*, nos dice que:

... al intentar una visión panorámica sobre el valor que las figuras del 28 tienen en la historia política y cultural del país, insistir en la denominación que usáramos cuando hubimos de examinar la poesía venezolana de 1918. El término "generación" lo sustituimos, entonces, por el de "movimiento", debido a que éste nos pareció, no sólo más apropiado y dinámico en su

propia esencia, sino porque posee, a nuestro entender, mayor contenido teórico. (TORREALBA, 1979: 14)

La supuesta cohesión de la generación del veintiocho está sustentada, más que por la homogeneidad de experiencias y propósitos de los que habla Petersen, por una visión ideologizante que los políticos de la democracia naciente pretendieron fundamentar en las, no muy demostrables, acciones contra la dictadura.

JOAQUIN GABALDON MARQUEZ

Diálogo con el poeta desaparecido

Joaquín Gabaldón Márquez es uno de los primeros poetas venezolanos que presenta características vanguardistas en su producción literaria, tanto en la temática como en la estructura de la obra.

A los quince años comienza a sentir la inquietud literaria. De este primer momento él mismo comenta: *Para esta fecha, en Venezuela y especialmente en los Andes, la literatura, y, más aún, la poesía, estaban secuestradas de otras influencias extranjeras, que no fueran la poesía clásica española y la influencia colombiana...* (1984).

Entre 1922 y 1925 su obra está impregnada de sentimientos románticos de insatisfacción, amargura, desorientación y soledad.

Con su poema *Plegaria internacional* (1925) Gabaldón Márquez inicia lo que

podría denominarse su etapa modernista. Aquí aparecen las temáticas que se reiterarán a lo largo de su producción: la idea de la hermandad entre los pueblos, las referencias religiosas y su preocupación social.

Sólo en dos oportunidades posteriores retoma la poesía: en 1953, ante el dolor que le causa la muerte de su madre, escribe *Primer domingo de lluvia*, más tarde *Carta a Pablo Neruda*.

Joaquín Gabaldón Márquez recoge en su libro **El Poeta desaparecido y sus poemas** (1954) los textos más representativos de su producción. El poemario se abre con un prólogo del propio autor, titulado *Vago perfil del poeta desaparecido*, especie de esbozo de una novela de formación que dibuja el perfil de la trayectoria vital del poeta. Comienza con la novelización del ámbito familiar, pasa luego al aspecto social y culmina con la descripción del descubrimiento de la sensibilidad creadora. Podría, también, compararse este prólogo a las biografías poéticas en el sentido de los poetas románticos. A partir de un desdoblamiento de sí mismo: *el poeta desaparecido* es presentado como el otro yo de Joaquín Gabaldón, su hermano gemelo. Este desdoblamiento da cuenta de uno de los procedimientos más representativos de la literatura moderna: la alteridad.

Para la modernidad una de las posibilidades creadoras del lenguaje es la autorreflexión. El autor se desdobra para reflexionar sobre la poesía, lo que se convierte en una suerte de sentido que tiende a releerse. En el texto se establece la diferenciación de dos discursos, el del historiador y el del poeta. El primero trata de establecer la validez histórica de los versos:

Mi hermano debió, a fuer de poeta, haber dejado escapar alguna verdad histórica. El problema es sacarla de entre la escoria luminosa del verso... Acaso la suerte me lleve a descubrir alguna rica vena de verdades históricas, susurrante, por cauces subterráneos, bajo la oscura marga de los poemas. (BRAVO, 1987: 21)

Con un lenguaje que se vuelve a ratos paródico, el autor identifica la

noción de ruptura poética con ruptura en el orden político. El verso es visto como elemento que funda y contiene un mundo, y este nuevo mundo se identifica con las manifestaciones técnicas de la modernidad:

... el poema ofrecía una factura nueva, novedosa, inclusive, y que amoldaba su desproporcionada pretensión mediante figuras acordes con lo que podríamos llamar las nuevas condiciones técnicas del mundo, como para probar el modo en que tales condiciones configuran la forma de la expresión literaria, no menos que las estructuras sociales y económicas. (GABALDON, 1954: 18)

A lo largo del texto la luminosidad en las imágenes de la tecnología se opone a lo oscuro y degradado del mundo.

Una de las características de la modernidad literaria es su preocupación por el aspecto formal de las obras, de allí la utilización de un discurso autoreflexivo que se ocupa de elaborar propuestas sobre el lenguaje y la creación. Los manifiestos y metapoemas ponen en evidencia este afán de sus autores en desarrollar sus propias poéticas.

El poema *Arenga*, el primero del poemario, podría considerarse un metapoema con intención de manifiesto, que expresa las búsquedas de la incipiente vanguardia venezolana. Tanto en *Arenga* como en *Año Nuevo Vanguardista* el autor reflexiona sobre el quehacer poético y propone la formación de una nueva literatura que esté acorde con el ideal de cambio vertiginoso que caracteriza a la modernidad.

Ya no son ni el *ruiseñor* ni la *alondra* de Darío las aves inspiradoras del poeta, sino los pájaros modernos, mecánicos, el *ave de Lindbergh* que cruza el océano acercando los pueblos, conquistando el universo; es la hazaña tecnológica del hombre, su poderío.

En *Arenga* (Id: 39), cuyo título nos propone una lectura exaltada y eufórica, encontramos que el poema se construye sobre el proceso dialéctico de la desestructuración del pasado que se rechaza, en este caso la literatura romántica y modernista, junto a las formas clásicas, y la instauración de un nuevo orden en el

mundo: la vanguardia. El poema se divide en cuatro partes:

Alcemos contra las nubes la bandera

Exhortación, con intención de avivar los ánimos, de incitar a los poetas a que se unan a la nueva empresa.

Un cielo libre de apócrifas estrellas,
Un firmamento sin nubes románticas
constelado de gritos
y agasajado de poemas

Propuesta de un nuevo universo literario.

Decretemos el enterramiento
de las metáforas difuntas
las voces que perdieron el sentido vital

Dstrucción de los elementos antiguos.

Nuestro sol,
como un niño de pecho,
camina a gatas todavía.
Espera que le ayudemos

Nacimiento del nuevo mundo y su evolución.

Al final del poema se reitera la estrofa inicial, produciendo un efecto de espiral ascendente, en el cual un *yo* lírico se dirige a un *tú* colectivo: *alcemos, vamos, decretemos*.

Metáforas audaces y atrevidas que proponen un cambio sustancial de las estructuras; la creación de un nuevo mundo literario libre de la opresión academicista:

Vamos a levantar de los escombros
de las ciudades destruidas
un cielo impenetrable
contra las lluvias del miedo

Es el nacimiento de una literatura despojada de lamentos intimistas, *de las voces que perdieron sentido vital*, y la formación de una nueva literatura que esté acorde con el ideal de cambio vertiginoso que caracteriza a la modernidad, cuyo fin sería el despertar de las conciencias:

Sobre las colinas recién nacidas
árboles nuevos colgarán sus piñatas
para la fiesta de los pájaros modernos

Gabaldón Márquez canta a la modernidad y para ello utiliza fórmulas novedosas: versolibrismo, anáforas:

de las metáforas difuntas,
de las voces que perdieron su sentido vital,
de los adjetivos complacientes.

El tono de interpelación que se observa en el poema plantea, en forma declarada, el sentimiento de ruptura y la búsqueda de un nuevo lenguaje.

En *Arenga* se pueden distinguir tres núcleos de sentido, contruidos a partir de la referencialidad vanguardista de la ruptura. El primero, constituido por las dos primeras estrofas, plantea la noción de ruptura desde una perspectiva cósmica. La inversión de lo alto y lo bajo —*Los dioses están bajo la tierra/ con la boca amargada de cenizas*— y la visión subjetiva de lo cósmico —*un cielo impermeable/ contra las lluvias del miedo*— son procedimientos utilizados por el yo lírico.

El segundo núcleo de sentido, desarrollado en las estrofas tres, cuatro y cinco, propone la ruptura desde la perspectiva del lenguaje. La concepción moderna

del lenguaje como creador de mundos se manifiesta a través de la humanización del discurso retórico. Los nuevos valores triunfan sobre un lenguaje que muere para dar paso a una forma discursiva renovadora: Decretemos *el enterramiento/ de las metáforas difuntas*.

En el tercer núcleo de sentido, la estrofa final, se esboza la nueva poética. Partiendo de la proyección hacia la naturaleza, muestra al lenguaje como el generador de una segunda naturaleza. El poema *Año Nuevo Vanguardista* (41), segundo del poemario, es en cierto sentido una continuación del primero, ya que representa la instauración de ese nuevo mundo que se gestó en *Arenga*. En él se señalan las pautas a seguir, los nuevos lineamientos que deberán guiar a los integrantes de esta nueva empresa.

Si entendemos por *año nuevo* el cambio, la materialización de las ideas propuestas en *Arenga*, el poeta vanguardista se convierte en el ejecutor de la obra, en un pequeño dios que ha de construir un nuevo mundo a partir del lenguaje:

Has de abrir tus caminos
con una pica nueva,
por una selva virgen,
bajo una nueva estrella,
que está naciendo ahora.
Y has de romper el cielo,
si te niega su hijo

La segunda estrofa comienza con la imagen del nacimiento: *Abre tus ojos recién nacido*. Es el hombre nuevo que ha de crear un mundo nuevo, un mundo signado por la modernidad.

Año Nuevo
hijo de un sol nuevo,
padre de una tierra desconocida,
designa nuestra frente
con una cruz de hierro encendido

Año Nuevo
anunciado por el correo de Lindbergh
y transmitido por los alambres de Marconi

La introducción de los avances de la tecnología como referente estético y la noción del poeta como hacedor de nuevos mundos a través de la palabra, nos remiten a las propuestas estéticas del creacionismo y del futurismo, movimientos que comenzaban a conocerse en Venezuela y que repercutieron notablemente en la poesía de la década.

En muchos de los poemas el hablante se dirige a un tú colectivo con la intención de hacerlo partícipe de los cambios que se están produciendo con la instauración de la modernidad. Ejemplo de esta estructura son *Arenga* y *Año Nuevo Vanguardista*.

Con la Ilustración se funda la noción de historia como una línea ascendente y el futuro se convierte en el valor supremo de la modernidad primera. La técnica es vista como la mitología del progreso y el progreso como la expresión de la felicidad del hombre. Esta tendencia es asumida por los poetas de la vanguardia futurista cuya referencialidad estética se centra en los elementos del desarrollo tecnocientífico. Gabaldón Márquez puede ubicarse dentro de la corriente futurista. En sus poemas encontramos una constante referencia a los sistemas de comunicación y las máquinas: el ómnibus, los aviones, el radio, las torres de radio, el automóvil. Esta visión del mundo es cónsona con la apreciación que los vanguardistas de principios de siglo tenían sobre el poder de la tecnología. Gabaldón Márquez no se limitó, como otros poetas de su tiempo, a la exaltación de la tecnología, también dio una dimensión social a su obra. Personajes históricos como Lindbergh, Marconi, Nungesser y Coli son vistos como los modelos de la nueva era.

Visión globalizadora del mundo. Collage de imágenes donde se diluyen las nociones de tiempo y espacio. Síntesis de lo estelar y lo terreno, lo arcaico y lo moderno. Todo pretende ser expresado como una unidad en el poema. Ya la noción de *destruir para construir* aparece como una constante en los poemas de

Gabaldón. Desechar todo lo que se considera antiguo para crear una nueva realidad, he aquí la clave de la poética de este autor:

sacude las hojas muertas
de los bosques tristes de antigüedad,
arranca de puertos difusos
las velas de nuevos navíos
(45)

El hablante persigue un ideal: un mundo justo, donde la libertad del hombre sea el principal valor; sin embargo ésta es una búsqueda fallida.

La Cloaca (135) es un poema sintético de corte narrativo, que asume el mundo desde los sentidos. El hablante se traslada por la ciudad y palpa la miseria humana en sus múltiples dimensiones. Es un recorrido a través del cual lo feo y lo abyecto se perciben como parte integrante del mundo exterior, el otro rostro de la modernidad, su negatividad:

Paso cerca de las ventanas diminutas, ante las puertas casi desmanteladas.
Oigo el llanto de los niños.
Oigo las maldiciones de los obreros borrachos.
...
El piso es áspero, de piedras, de basuras de, cascos de botellas.
...
De pronto, mi corazón tropieza.
Es una mole oscura. Silenciosa, fría, inmensa.
Como una serpiente.
¡Como un reptil de extraña forma, con escamas de piedra,
se arrastran bajo los puentes, bajo las casas, bajo las avenidas, bajo los
[parques llenos de flores.

El hablante percibe esa otra cara del mundo: lo subterráneo, lo *otro*, el origen y la causa primaria de la vida, *las misteriosas entrañas de la ciudad*, y escucha atento su mensaje:

¡Yo soy la madre,
yo soy la novia,

yo soy la esposa,
yo soy la hermana de la ciudad!

Para luego alejarse hacia lo estelar:

¡Oigo. Oigo. Oigo !
¡Arriba, más allá de los puentes,
más allá de las casas,
más allá de las torres,
más allá de las nubes
entre un reguero confuso y luminoso de estrellas danzarinas
entre una interminable orquestación de cometas,
pasa, como un gran soplo que sacude las ramas del Universo,
el eco dulce, blanco, esplendoroso,
de la canción subterránea!

Es la Humanidad proyectada desde lo más bajo y degradante, pasando por los sentimientos y los valores humanos más hermosos, hasta llegar, por medio de una comparación con Jesucristo, a la redención del hombre, su ascensión hacia lo estelar:

El Cordero de Dios que borra los pecados del Mundo
es mi hermano en la Eternidad...

Las zonas marginales y oscuras de la ciudad constituyen la temática de este poema. En contraposición a la exacerbación del progreso tecnológico, lo bajo es asumido como elemento estético.

La presencia de lo grotesco y lo abyecto representa uno de los núcleos de la modernidad literaria. Desde el romanticismo, y particularmente con Baudelaire, la belleza deja de ser el referente estético por excelencia, para dar paso a la valoración de los elementos que parecían estar excluidos del ámbito artístico. Víctor Hugo, en su **Prólogo a Cromwel**, demuestra la infinidad de alternativas que la estética de lo feo ofrece al creador:

Lo bello no tiene más que un tipo; lo feo, mil. Y es que lo bello,

hablando humanamente, no es sino la forma considerada en su relación más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntimamente vinculada a nuestra organización. Por ello nos ofrece siempre un conjunto limitado como nosotros mismos. Por el contrario, lo que denominamos feo es un detalle de un gran conjunto que nos escapa y que armoniza, no ya con el hombre, sino con la creación entera. He aquí por qué nos presenta sin cesar aspectos nuevos pero incompletos. (HUGO, 1989: 40)

La Cloaca condensa la sensibilidad del yo lírico, su angustia por el acontecer social, su consecuente idea de la estructuración de un mundo nuevo, su sentido cristiano de la vida.

Entre las innovaciones formales que Joaquín Gabaldón Márquez introduce en su poesía se encuentran el versolibrismo; la presencia de metáforas audaces y atrevidas; el uso de mayúsculas, verdadera novedad dentro de la concepción poética de la época; la utilización del guión como elemento demarcador de la independencia de un verso y el uso del paréntesis.

En cuanto a la temática de sus poemas, se encuentran las siguientes constantes: exhortación a un cambio radical en las estructuras, tanto literarias como de configuración socio-política. Oposición del pasado con el presente, de lo desgastado con lo que está en gestación; de lo oscuro y lúgubre con lo luminoso; de la opresión con la libertad. Exaltación de los elementos de la modernidad, supuestos artífices de la ruptura y el cambio. Búsqueda incesante de una sociedad más justa, donde el progreso y la técnica estén en función de la evolución del hombre. Sincretismo de símbolos cristianos, con elementos de las cosmogonías americanas. Visión totalizadora de América.

VIERNES

Los poetas de la llamada *generación del 18* son los primeros en cuestionar la tradición literaria del modernismo latinoamericano en Venezuela; años más tarde Antonio Arráiz publica *Aspero* (1924), abriendo, con este poemario, un nuevo horizonte en la lírica nacional; los textos de Arráiz proponen una ruptura con los patrones idealizantes que caracterizaban la poesía del momento. La nueva escritura de Arráiz encuentra, en los jóvenes escritores del 28, receptores entusiastas, para quienes las nociones de vanguardia, ya tenían cierta resonancia.

Nuestros poetas comienzan a experimentar el verso libre y las metáforas de corte vanguardista aparecen en sus obras iniciando, de esta manera, el período de transición que se concretará en la producción poética de los poetas de *Viernes*.

El grupo *Viernes* nace el año de 1936, integrado por escritores de edades diversas; no conformaron un grupo generacional uniforme, *fue, más que todo, un punto de llegada, un punto de confluencias donde convergieron varias tendencias o expresiones líricas, representadas, por diversas promociones y grupos precedentes* (MEDINA, 1980: 120).

Sus fundadores, Angel Miguel Queremel, Luís Fernando Álvarez, José Ramón Heredia, Pablo Rojas Guardia, Rafael Olivares Figueroa, Pascual Venegas Filardo, Oscar Rojas Jiménez, Otto D'Sola, José Miguel Ferrer, Rafael Olivares Figueroa, Fernando Cabrices y Vicente Gerbasi, no pertenecían a una corriente literaria específica, no obstante, el simbolismo, y particularmente el surrealismo fueron las predominantes, sin dejar de mencionar la influencia de las poéticas españolas, del nativismo y del creacionismo.

Algunos de sus miembros proporcionaron al grupo la enriquecedora experiencia de su contacto e intercambio cultural con la intelectualidad de otros países. Angel Miguel Queremel venía de España trayendo consigo las vivencias del ultraísmo. Pablo Rojas Guardia, Oscar Rojas Jiménez y Vicente Gerbasi residieron en México donde dieron a conocer sus primeras obras, José Ramón

Heredia viaja a Europa y África en labor diplomática y difunde nuestra cultura en el exterior.

Corresponde a *Viernes* el mérito de haber proyectado, a nivel continental, la vanguardia poética venezolana y de divulgar en nuestro país las obras de los simbolistas, los surrealistas y de los poetas modernos de Latinoamérica. A través de sus órganos de difusión: la revista **Viernes** y la página **Arte y Letras**, del diario **El Universal**, dirigida por Venegas Filardo, se logró un enlace entre las tendencias europeas, las nuevas creaciones latinoamericanas y las obras de los poetas venezolanos que rompió el aislamiento de nuestras letras.

Los integrantes de *Viernes* entraron en contacto con los grupos *Mandrágora* y *Caballo de Fuego*, de Chile, y *Piedra y Cielo* de Bogotá, ya que sentían que sus concepciones estéticas eran afines. Su ideario poético era la modernidad, *Sobrepasar el modernismo y el neo-modernismo y hacer una poesía nueva que estuviese de acuerdo con las exigencias estéticas de nuestro tiempo* (BARCELO, 1986) eran, según palabras de Vicente Gerbasi, las principales metas de este movimiento.

La revista **Viernes** es el órgano de difusión del grupo. El primer número de **Viernes** aparece el 14 de mayo de 1939, estando a cargo de la secretaría y redacción de la misma Vicente Gerbasi. En este número aparece publicado el manifiesto del grupo escrito por Pablo Rojas Guardia, en el mismo se hace explícita la multiplicidad y apertura estilística que el grupo asume como estandarte:

Viernes es un grupo sin limitaciones. Y ésta —*Viernes*— una revista que expone poesía y que se expone. Aquí se encuentran y reencuentran las excelencias de dos generaciones. Porque cuando otros países insisten todavía en plantear el *pleito de las generaciones*, nosotros, que tenemos prisa en salir del atolladero, resolvemos el problema así: de una peña —*Viernes*— cordial, pero intrascendente, hicimos un grupo —*Viernes*— interventor de la cultura. Que se identifica con la ro-sa-de-los-vientos. Todas las direcciones. Todos los vuelos. Todas las formas. (ROJAS, 1973: 204-205)

Los veintidós números publicados ofrecen manifestaciones de todos los ámbitos de la cultura: artes plásticas, poesía, crítica y música. Allí encontraron cabida los intelectuales extranjeros, Eduardo Aguirre de Chile, Augusto Arias de Ecuador, Vicente Barbieri, León Benarós y J. G. Blanco Villalta de Argentina, Domingo Casanovas de España, Vicente Huidobro de Chile, Jorge Rojas de Colombia, Carlos María Vallejos de Uruguay, Luis Fabio Xammar de Perú, entre otros; algunos de ellos participaban en las tertulias literarias que el grupo realizaba los días viernes.

A pesar de que sus miembros no lograron establecer una unidad de estilo, *Viernes produjo aquella identidad en los propósitos que sirvieron para agitar el ambiente literario de la época y discernir un destino creador más ambicioso al núcleo de hombres de letras y artistas que prestaron su fervor a la aventura* (MEDINA, 1980, 125).

Con *Viernes* se introduce lo onírico y lo inconsciente en la poesía venezolana y el lenguaje adquiere gran flexibilidad. Sin abandonar los temas nacionales, la mayoría de sus integrantes logran estructurar un discurso poético rico en imágenes novedosas y de gran consistencia lírica.

José Ramón Heredia, junto a Luis Fernando Álvarez y Angel Miguel Queremel, definen, a partir de su experiencia en *Viernes*, un estilo poético de marcadas tendencias surrealistas, renovando su anterior poesía. Orientando sus obras hacia las nuevas tendencias, elaboran un nuevo lenguaje rico en visiones oníricas y asociaciones que desbordan el referente y amplían el discurso lírico hacia horizontes desconocidos por el discurso poético de la época.

Viernes fue el movimiento literario venezolano que marcó una pauta definitiva en nuestra literatura, y que materializó, en forma concreta y consecuente, las inquietudes y los intentos de las generaciones precedentes. *Por esa pica abierta, se lanzarán años después, los poetas de las últimas generaciones, hacia una subversión más resuelta del lenguaje y una liberación de la irracionalidad* (LISCANO, 1973: 208).

Los integrantes de *Viernes*, guiados por una ferviente vocación universalista, buscan ponerse al día con los nuevos lenguajes que en Europa y algunos países de Latinoamérica estaban revolucionando el mundo artístico, de esta inquietud nace su intención vanguardista. No obstante, si se toma en cuenta que la noción de vanguardia nace en el viejo continente como una necesidad de ruptura con la tradición, como una crítica a la sociedad y a las concepciones que del arte se tenía para la época, se percibe en los integrantes de *Viernes* cierta carencia de la actitud combativa. El discurso vanguardista aparece en los poetas viernistas más como una herencia que como una actitud radical de ruptura y choque con las instituciones artísticas y sociales de la época. Será necesario que la situación del país tome nuevos rumbos, para que un movimiento literario asuma una verdadera y compulsiva actitud de rechazo frente a los valores establecidos y rompa definitivamente, a través sus obras y acciones, con la cultura dominante en Venezuela. Los grupos *Sardio* y *El Techo de la Ballena* en la década de los sesenta son los encargados de establecer esta ruptura.

Lo antes dicho no pretende disminuir los méritos de *Viernes*, a los que ya se ha hecho mención, sino deslindar los matices que las manifestaciones vanguardistas asumen en Venezuela.

Las propuestas de los *ismos* europeos, inclusive las del creacionismo en Chile, son producto de la actitud vital que sus integrantes asumen frente a la visión del mundo racionalista de la cultura occidental que ellos rechazan y desean transformar. Para Octavio Paz, lo que distingue a los movimientos de vanguardia es *la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites del arte o de su talento* (PAZ, 1974:159).

Las propuestas de *Viernes*, como se explicó anteriormente, nacen del deseo de sus integrantes de entrar en consonancia con el nuevo giro que el arte ha dado en el mundo. Ellos se convierten en el receptáculo de los acontecimientos y

buscan, a partir de las nociones recién establecidas, crear un discurso poético cónsono con las innovaciones, que a la vez refleje su experiencia personal y su postura ante los acontecimientos que sacuden al mundo, sin que ello los impulse hacia una actitud violenta ni extremista.

Estas reflexiones nos permiten hablar de *Viernes* como un grupo poético de marcadas influencias vanguardistas que incorpora y actualiza nuestra literatura con respecto a las nuevas tendencias literarias de occidente, sin que exista en sus integrantes una actitud radical de ruptura con la realidad. La vanguardia de *Viernes* está en sus obras más que en sus acciones, su coherencia está demarcada por el afán de novedad artística y su ansia de confraternidad intelectual.

JOSE RAMON HEREDIA

La palabra esencial del poeta

A lo largo de su obra poética, José Ramón Heredia transfiere a la palabra poética su reflexión sobre la realidad y el destino del hombre moderno, sus contradicciones y limitaciones. En un universo discursivo que parte de asociaciones simbólicas, lo sensible y lo intangible reproducen una contradanza de sentidos.

Heredia asume la creación poética como un acto espiritual donde la reflexión filosófica se une al poder mágico de la palabra para acceder a un conocimiento superior.

En sus versos, a ratos disonantes y exaltados, otras veces cargados de ternura, se asume el dolor con la misma intensidad del goce. Dolor ante la muerte y ante la destrucción en contraposición al amor por las cosas sencillas, al disfrute de la naturaleza.

Luego de lo que podría llamarse la primera etapa de su producción poética, que se concreta en los tres primeros libros **Paisajes y Canciones, Por Caminos Nuevos y Música de Silencios**, apegados a la tradición, cercanos al romance popular y al madrigal, Heredia advierte la imperiosa necesidad de transformar su arte poético para que éste logre entrar en consonancia con los avances de la técnica y la ciencia que han modificado radicalmente la relación del hombre con la realidad.

Con **Espejos del Más Allá**, la producción poética de José Ramón Heredia, influida por las estéticas simbolista, surrealista y creacionista, se enrumba por caminos nuevos, tanto en el plano formal como en el conceptual. Los versos largos se despojan de la rima y logran su musicalidad en el ritmo interior a partir de los acentos y las pausas. El poeta se transforma en vidente y, partiendo de lo efímero, lo inmediato, trasciende hacia un mundo superior, cósmico valdría decir.

En la poesía de Heredia se integran lo divino y lo humano, lo eterno y lo transitorio, lo sideral y lo terrenal a partir de procedimientos analógicos en los cuales la palabra poética funge como elemento unificador que disuelve la discordia de los opuestos.

Sus poemas se estructuran en base a pares oposicionales; por un lado está el hombre, lo perecedero, y por el otro Dios, en su dimensión eterna y cosmogónica. Las oposiciones semánticas crean una estructura paralelística basada en la diferenciación que se resuelve en una conclusión final totalizadora, posibilidad infinita de armonía universal para el hombre.

Caos-orden cósmico, silencio-palabra, finitud-eternidad, muerte-vida, son los núcleos temáticos alrededor de los cuales giran sus poemas.

La muerte, como manifestación de la discontinuidad, es a la vez, acceso a un

plano superior, a una realidad intangible pero presentida.

La temática de la noche es una constante en su obra, símbolo de múltiples posibilidades; en ella se conjugan las angustias y las esperanzas, la soledad y el silencio, la vida y el sueño, el preludio del nuevo día.

En la noche la intimidad del poeta, su soledad, se proyecta hacia la ciudad, el espacio de las vivencias colectivas, y desde la ciudad hacia el cosmos, máxima expresión del orden que el hombre posee en sí mismo y que intenta reproducir en su espacio inmediato.

El tiempo de los hombres, medido por *estúpidos relojes*, cuyo afán de linealidad se anula en una perenne circularidad, se encuentra a su vez inmerso en el tiempo absoluto de lo sideral. Esta concepción del tiempo se emparenta, al igual que las nociones de microcosmos y macrocosmos desarrolladas por Heredia en su ensayo **Poetas y Poesía** (1942), con las concepciones esotéricas venidas de oriente y asumidas por los simbolistas franceses en sus obras. Temporalidad de la conciencia o existencia, el antes y el después como nociones que pertenecen solamente al ámbito de lo humano ya que fuera de la existencia del hombre no hay temporalidad. Lo cósmico como presencia absoluta, como eterna repetición, son algunas de las ideas que Heredia, como heredero de la tradición esotérica, expone en su obra.

En un intento por revelar los misterios de lo imponderable a través de la palabra poética, Heredia transmite, desde la intimidad de su ser, un mensaje de paz a la humanidad.

Simbolismo, surrealismo y creacionismo en la poesía de Heredia

Los cambios que se producen en las diversas áreas de la cultura a partir del romanticismo responden al espíritu moderno de rebeldía, de cuestionamiento y de crítica, cuyo fin era la libertad individual frente al mundo racional.

Las nociones de *analogía* e *ironía* adquieren un valor preponderante, como formas de trasgresión, en el ámbito de la literatura. La analogía, que llega hasta los románticos de la tradición ocultista, se convierte en *la tradición central, aunque subterránea, de la poesía moderna, de los primeros románticos a Yeats, Rilke, los surrealistas* (PAZ, 1990: 36).

El valor mágico de la palabra, la exploración del mundo onírico, la exaltación de lo orgiástico, la presencia del doble y el rompimiento con la realidad, para dar paso a lo fantástico e imaginativo, son algunas de las características del romanticismo que luego heredarán el simbolismo y el surrealismo.

Con el surgimiento del simbolismo los escritores intentan suplantar la realidad construyendo un mundo *otro* producto de la imaginación, una realidad simbólica que les permita el acceso a la trascendencia. Esta realidad simbólica se logra a partir de las relaciones de analogía que se establecen entre el cuerpo y el alma, el hombre y el universo, el mundo y la obra.

Rimbaud le imprime a la poesía un nuevo sentido; el poeta se transforma en vidente y la palabra va a ser el instrumento que le concede el poder de trascender la realidad. El poeta francés propone:

...“inventar un verbo poético asequible, tarde o temprano, a todos los sentidos” y formular “lo inexpresable”; esta “alquimia del verbo” supone una alucinación sensorial, de la cual “la alucinación de las palabras” no sería sino la traducción. (VAN TIEGHEN, 1963: 232)

Los simbolistas buscaban dar al lenguaje un nuevo sentido a través de la sugerencia y establecer correspondencias entre lo concreto y lo abstracto. En su búsqueda de nuevos caminos se acercaron a las tradiciones esotéricas de Oriente y establecieron un *culto* al misterio del universo y un culto al poeta como *sacerdote* de esa religión secreta. Macrocosmos y microcosmos, tiempo y eternidad, se relacionan a partir de procedimientos analógicos.

Con los simbolistas se intensifica el valor que los románticos le dieran a

la analogía en la producción poética, ya que ésta les permite establecer infinitas correspondencias entre el universo y la obra. Octavio Paz nos dice al respecto:

Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelve en consonancias, también hace del poema un doble universo. Doble consecuencia: podemos *leer* el universo, podemos *vivir* el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto. (PAZ, 1974: 84)

Las semejanzas entre los opuestos reconcilian al hombre con el cosmos y le permiten asumir el mundo como un fluir de ritmos y correspondencias.

Para el simbolismo el ritmo es uno de los elementos fundamentales de la creación artística, ya que éste forma parte de las leyes del universo, de allí que los poetas simbolistas se esfuercen por descubrir el ritmo secreto de las palabras y hacerlo entrar en consonancia con el cosmos.

Los poetas surrealistas continúan con la tradición de la búsqueda esotérica iniciada por el romanticismo y asumida por los simbolistas, cuya meta es el *saber absoluto que permita descifrar las misteriosas relaciones del hombre y del universo* (DUROZOI, 1974: 11).

Atrapados en un mundo convulsionado por la primera guerra mundial, pretenden romper con todos los cánones establecidos por la sociedad, para adjudicar, a partir de la creación poética, un nuevo sentido a la vida del hombre. Frente a la sensación de alienación que experimentan sus integrantes, el *surrealismo* se manifiesta como un *movimiento de rebelión total, y se proclama como una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana* (PAZ, 1983: 31-32)

Conscientes de que la sociedad industrial, a partir de los avances en el campo de la ciencia y la tecnología, reducía al hombre a su capacidad utilitaria, buscan romper con la noción de mundo *como un objeto o grupo de objetos desnudos de todo valor* (Id) y devolver a la realidad su verdadera naturaleza.

Los nuevos descubrimientos en el campo de la psicología proporcionan a los surrealistas un amplio caudal de exploración e inspiración. Dirigidos por su fundador, André Bretón, intentaron introducir, en el mundo de las artes, estos conocimientos.

El psicoanálisis permitió a los surrealistas ahondar en la vida onírica y el subconsciente, y éstos se convirtieron para aquéllos en fuente primordial de la creación artística. El *surrealismo*, Para Bretón, *no era un mero movimiento literario o cenáculo artístico, sino la cristalización de su noción de la vida que galvaniza el pensamiento abstracto convirtiéndolo en experiencia viva y promulga la aventura personal a través del lenguaje* (BALAKIAN, 1971: 15).

El estudio del sueño es para los surrealistas un indicio de que los procedimientos lógicos que rigen la vida del hombre no son los más apropiados para entender el mundo. Basándose en procedimientos analógicos, los surrealistas pretenden anular las antinomias y configurar una nueva visión de la realidad, y la poesía ha de ser el medio que permita al escritor construir un mundo donde el orden racional quede abolido. Según Van Tieghem, para el surrealismo:

El estado poético no es sino ese estado de renunciación lógica, de ingenuidad, que permite a la imaginación, liberada de la sujeción lógica, establecer entre los elementos de lo real un orden nuevo y totalmente imprevisto y aprehender el valor poético de los objetos, de estados de ánimo, de circunstancias antes despreciadas desde ese punto de vista.
(VAN TIEGHEN, 1963: 264)

La alquimia de la palabra, tan ansiada por Rimbaud, es asumida por los surrealistas en su búsqueda del poder divino del lenguaje, única fuente de verdad que permitirá al hombre liberarse de la conciencia juzgante que ha implantado la razón.

Para Anna Balakian el objetivo de Bretón

... no era la creatividad como tal... sino el descubrimiento —a través del habla, de las relaciones humanas, del desencadenamiento de las fuerzas automáticas de la psique y de la aceptación de las fuerzas externas del mundo físico— de las posibilidades de "cambiar la vida" como quería Rimbaud y de "transformar el mundo" como lo había propuesto Karl Marx. (1971: 73)

En la poesía de José Ramón Heredia se percibe cierta ascendencia de las concepciones simbolistas y surrealistas del mundo.

Su noción del ritmo interior como búsqueda de una musicalidad superior en la poesía moderna estaba presente en los simbolistas franceses. En su *Abecedario para la Comprensión de la Poesía Nueva*, publicado en la revista **Imagen** en 1987, el mismo poeta declara:

La verdadera poesía está más allá del oído. La poesía actual no carece en absoluto de ritmo: tiene el ritmo interior o de concepto, sin que en éste se deje de atender a cierta música que hay que hallar por medio de acentos y pausas; y a otra música más intuitiva, mágica, imposible de explicar, pero que, el poeta y el buen lector conocen, perciben. Este ritmo moderno de que hablo, es, indudablemente, más libre que el clásico, pero aún más difícil de hallar. El primero requiere oído o mero conocimiento de las reglas, el segundo requiere además buen gusto, sensibilidad. El versolibrismo en el poeta auténticamente nuevo, no es, pues, lo que muchos piensan erradamente: los versos largos y cortos, desorden, capricho. Por el contrario, es disciplina y obedece a una técnica. (28)

Heredia conocía y admiraba la postura de los surrealistas con respecto al psicoanálisis, de allí que en sus reflexiones sobre la poesía nueva mencione la importancia de tales procedimientos:

Las teorías psicológicas y las económicas influyen poderosa y definitivamente en la poesía y en la literatura en general. El psicoanálisis penetra el espíritu generador de la poesía, y abre las puertas del subconsciente y en razón de esta adquisición, un nuevo ciclo se abre para el Arte.

Por ello el surrealismo, al explotar el mundo subconsciente, ha ampliado la realidad de la poesía, agregando a la anterior realidad, (la

realidad objetiva controlada por la razón que fue la que palpó el poeta de antes), la otra realidad, la realidad de lo irreal, de lo subjetivo, de lo subconsciente. Se descubrió para el poeta un mundo nuevo, el mundo del sueño, de la subconciencia, en el que todo hombre vive una vida menos lógica, pero no menos real que la otra y que el artista está obligado a expresar. (Id)

La vanguardia como fenómeno artístico adquiere proyección internacional. La noción de ruptura que los movimientos vanguardistas instauran se expande hacia las grandes ciudades de Europa y América. Las nuevas vivencias, producto de los avances técnicos y científicos, la revolución democrática y el rechazo a las formas de producción de la sociedad burguesa, conducen a los vanguardistas hacia una actitud crítica que, según Peter Burguer, alcanzaría el grado de *autocrítica de la institución del arte en su totalidad* (BURGUER, 1987: 23).

La conciencia histórica y lingüística de sus integrantes, los obliga a rechazar la concepción del arte como representación de la realidad y los induce a considerar el lenguaje como el instrumento que permite el acceso a otros mundos.

El creacionismo es el movimiento vanguardista latinoamericano por excelencia. Su meta es el acto poético como instaurador de una nueva realidad liberado de la imitación de la naturaleza, donde la sensibilidad predomine sobre la inteligencia, y el artista, en su función de creador absoluto, se convierta en un *pequeño Dios*.

José Ramón Heredia fue un gran admirador de las innovaciones que los movimientos vanguardistas proponían. En su *Abecedario para la Comprensión de la Poesía Nueva* reconoce la importancia de estos movimientos para la lírica moderna:

... creo que la poesía auténticamente nueva participa de los principios de estas dos escuelas o actitudes: Creacionismo y Surrealismo, escuelas que en muchos puntos se tocan y confunden y que han venido fundiéndose en su afanosa y bien orientada búsqueda de la belleza perfecta. Creacionismo es construcción, creación, constante evolución continua. Crear, crear siempre, no imitar, no copiar la naturaleza, ese es su lema. (28)

La somera revisión de los principios básicos que rigen al simbolismo, el surrealismo y el creacionismo, sirven de marco referencial al estudio de la obra poética de José Ramón Heredia.

Heredia construye un discurso poético en el cual se insertan, en forma coherente y armónica, las visiones del mundo de estos grandes movimientos de la modernidad literaria.

Habiéndose iniciado como poeta postromántico, descubre las nuevas corrientes y su verso se orienta hacia los modos de producción vanguardista.

En la obra de Heredia dialogan los códigos literarios de las corrientes antes mencionadas articulando una orquestación de voces que confluyen en un armonioso canto cósmico.

Relaciones de analogía y metáfora surrealista

Una de las características del arte moderno es su desgarramiento entre la realidad y el ansia de transformación de la misma. Este aspecto, que conlleva a una actitud crítica frente al mundo, se inicia en el romanticismo con lo que Octavio Paz denomina *su idealismo corporal y analógico* (1991: 162). En un mundo escindido, en el que la pluralidad busca la fusión con la unidad, y el tiempo lineal se enfrenta a la noción de tiempo cíclico, la analogía se convierte en *ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones* (Id: 100).

La analogía como mediación entre los contrarios, llega hasta los románticos a través del conocimiento del ocultismo y las sectas herméticas de los siglos XVII y XVIII. De allí se genera la noción de ritmo universal que tanto valor ha de tener entre los simbolistas y los surrealistas.

Con el romanticismo las concepciones de poesía y magia se identifican como parte esencial del quehacer literario. Walter Muschg señala que *para los*

románticos, la magia se espiritualiza por completo, pasando a ser un tema poético y la fuente de un nuevo estilo literario (MUNSCH, 1977: 81). A partir de las apreciaciones surrealistas, se insiste en la idea de que la poesía participa de la característica de la magia que *consiste en concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con ese todo* (PAZ, 1983: 40).

Para Bretón, la analogía adquiere un valor supremo ya que le permite el acceso a la verdad superior. En la metáfora surrealista la distancia entre el referente y la imagen sugerida es ilimitada. La analogía aparece en el discurso poético de los surrealistas como la expresión más elevada de la imaginación y la inspiración creadora. La visión analógica del universo articula los astros, los seres y las cosas haciéndolos regir por las mismas leyes. El tiempo cíclico, en el cual pasado y futuro se insertan en el presente, es el tiempo de la analogía en oposición al tiempo lineal que rige la historia del hombre.

A partir del romanticismo la analogía se convierte en el procedimiento textual más importante de la modernidad, ya que ella vincula el mundo, la naturaleza o el cosmos con la interioridad del ser.

José Ramón Heredia acoge los procedimientos analógicos y hace uso de ellos a lo largo de su obra poética. En su afán de renovar la poesía experimenta un lenguaje de corte surrealista en el cual el sueño, las figuras especulares y las imágenes cósmicas sirven de punto de referencia para establecer correspondencias inusitadas:

Persistentes cucarachas de peludas patas y hambrientas ratas
arañan papelerías en mis paredes internas,
por donde trepan gatos de uñas rabiosas
que fabrican sus afilados ojos de fuego en mi cerebro.

Pasan hombres y mujeres con carnes de luna
y agresivos ojos de miradas de vidrio;
marchan como cogidos de las manos,
y se alejan con inmutables gestos

hasta que son tragados por violentos remolinos de sombras
que los acosan y los sepultan es su misma actitud hierática.
(HEREDIA, 1990: 21)

En este poema la objetivación de un mundo abyecto se instala en un contexto de subjetividad, en los versos se percibe una angustia tortuosa y sombría que rompe con las nociones de belleza y armonía. El discurso poético que Heredia desarrolla en este texto se relaciona con la concepción del arte moderno que, según Arnold Hauser, se caracteriza por *la repugnancia contra el carácter agradable y complaciente de las manifestaciones artísticas románticas e impresionistas (las cuales) se desarrollan hasta convertirse en un violento "anti-expresivo" y "anti-gracioso"* (HAUSER, 1969: 214). Elementos de lo cotidiano se vuelven insólitos a partir de las asociaciones simbólicas logradas por el autor.

Las imágenes oníricas proporcionan una visión apocalíptica que conducen al cuestionamiento del yo:

¿Serán verdad aquellas calles y aquellos hombres
y aquellas mujeres, y aquellos vinos de luz y de colores?
¿Y ésta no será la sola verdad, esa profunda, hirviente, negra,
que me envuelve?
¿Yo existo? Y si existo,
¿tendré al mundo prisionero dentro de la cabeza de un fósforo?
(Id: 22)

Multiplicidad semántica que rompe toda presuposición de lo real, para introducir al lector en un mundo donde la interioridad se ve invadida por elementos del mundo exterior que lo agreden y desestabilizan.

En *Medio Día sobre el Mundo* las relaciones de analogía se establecen entre los elementos del mundo natural y los artefactos creados por el hombre: *Insectos recién llegados, con agudas estopas,/ borran hasta las últimas huellas de las máquinas de escribir* (25).

Este poema reitera la visión apocalíptica descrita en los versos de *Sombras*,

citados anteriormente. El sol y el viento aparecen como el último vestigio de la posibilidad de vida frente al aniquilamiento:

Acaso en alta mar algún velero
con el sol en la punta del palo mayor,
salva la última reliquia del viento
(Id)

No obstante la presencia del adverbio de duda *acaso* al comienzo de la estrofa quiebra la certidumbre, al final del poema el yo lírico aparece como el único sobreviviente:

cuando ya no haya un hombre despierto
que capte su infinito, pavoroso grito de silencio.

Yo soy el único rebelado, yo, irreductible,
yo baluarte del eco.
Aquí estoy con la voz en el puño,
arrancada de mi garganta sorda,
para lanzarla lejos, fuerte, sonora,
cuando me asome de nuevo al mundo
a través del triángulo de los relojes arrepentidos.
(26)

La posibilidad del habla en oposición a la quietud y el silencio, símbolos de destrucción total, representan la alternativa de la resurrección dentro del poema. Una serie de variaciones se realizan en las imágenes a lo largo del texto, todas ellas giran en torno a los siguientes núcleos de sentido: la vida, la muerte y el devenir.

Heidegger en su texto **Hölderlin y la esencia de la poesía** reflexiona sobre la importancia del poeta en cuanto a él se le ha concedido el privilegio de fundar la permanencia a través de su palabra. En el tiempo de la devastación el poeta se convierte en el ser que con su canto revela la palabra de los dioses, la palabra sagrada; el destino está en manos de los poetas, de allí la importancia que tiene para

nosotros aprender a escucharlos porque ellos nos han de salvar del abismo.

Podría decirse que en la poesía de Heredia se advierte un acercamiento a las concepciones de Heidegger sobre el arte y la poesía. Para el gran filósofo alemán *la esencia de la poesía es la instauración de la verdad, la poesía es instauración por la palabra y en la palabra* (1985: 114). Cuando Heredia en sus versos exclama:

¡Venid hacia nosotros! Tú la menuda hierba,
tú, el átomo de piedra,
tú la brizna de árbol,
a tomar nueva vida en nuestras manos,
y a ser en ese todo inconmensurable
entre cuyas penumbras misteriosas dirigimos la luz.
(35)

percibimos la importancia que tiene para el yo lírico la palabra del poeta sobre las cosas. Heidegger considera que el arte pone *en operación la verdad del ente* (63) y reproduce *la esencia general de las cosas* (64), de allí que *ser obra significa establecer un mundo* (74). El poema antes citado pone en evidencia el valor que para Heredia posee la palabra poética como portadora de la permanencia y la perpetuidad del ser en el mundo, en el sentido en que Heidegger lo plantea.

Macrocosmos y microcosmos

Para las tradiciones esotéricas de Oriente la imagen del cosmos se proyecta en la imagen del cuerpo humano, el macrocosmos se refleja en el microcosmos. Entre los *Tantra* el lenguaje *es un microcosmos, el doble verbal del universo y del cuerpo* (PAZ, 1991: 106). A la luz de estas ideas, el poema es un cuerpo de símbolos que quiere ser descifrado.

El macrocosmos tiene en el cuerpo su doble analógico, y en el lenguaje su doble verbal. El principio rítmico del poema refleja el ritmo universal, y el poeta

se convierte en el receptor que ha de reproducir, a través de su voz, la totalidad del universo. A partir de procedimientos analógicos el todo se refleja en la parte que es el poema y nuestra realidad entra en consonancia con el cosmos.

Los poetas surrealistas, en su búsqueda de la unificación del hombre con el Todo universal, exploran el intrincado mundo del inconsciente intentando, con ello, liberarse del yugo de la conciencia y dar rienda suelta a la espontánea producción de analogías, ya que consideran que los procesos analógicos son los que más se asemejan a la creación del cosmos. *El poeta pretende así realizar más que imitar el acto que creó al mundo: al entrar en la percepción de la unidad, se convierte, a su vez, en el creador* (BEGIN, 1986: 151).

La poesía de José Ramón Heredia está impregnada de esta concepción del mundo tan apreciada por los simbolistas y los surrealistas. En su poema *Canto al Hombre Biológico*, tras la descripción del cuerpo humano, concluye exclamando:

¡Oh total universo dentro del universo!
tu múltiple materia unida está de vivas maravillas.
eres completo y absoluto y puro,
igual que el mejor mundo!
(45)

El poeta se percibe a sí mismo como parte indisoluble del ritmo universal, como agente mediador entre el macro y el microcosmos:

Ingrávido me siento y como desprendido del terrestre calor, del
[humano coloquio,
sumado al Universo, diluido en el Cosmos magnífico y grandioso.
(58-59)

Así nace el poema. En este estado de *misticismo cósmico* las palabras reviven la esencia universal del hombre, su solemne espacio entre el ser y la palabra:

Como lluvia celeste empieza blandamente a gotear el poema.
Sé entonces que existimos, que somos verdad cierta, sustancia ilimitada
Parte precisa, exacta, del Cosmos infinito,
Acorde imprescindible de la gran sinfonía que se mueve bajo la varilla
[de Dios.

(60)

La imagen de la lluvia, manifestación de la iluminación según las concepciones herméticas, transforma lo opaco en transparente y el poema se convierte en revelación y certeza.

El fuego, agente básico de la transformación y la purificación, se presenta en la poesía de Heredia para corroborar la noción de analogía entre el universo y el hombre, asumida desde la variante del mundo exterior respecto a la interioridad del ser humano. En *Poema de la Dulce Soledad y del Recuerdo* (65) la luz del mundo se prolonga en el yo interior del hablante. El fuego ancestral se extiende en las imágenes de la lámpara, la chimenea, el resplandor de la pipa encendida, la llama del fósforo, para *romper otra vez las sombras en sencillo prodigio* y rescatar, desde la intimidad más profunda, *los ríos, llenos de luces y reflejos, de las grandes ciudades*. Alquimia de la palabra, el ser que rescata la historia del mundo, su propia historia en la materia nutricia de la luz.

La alquimia, el puente que une al macrocosmos con el cuerpo, su doble analógico, ofrece al poeta los elementos que le permiten el acceso a los secretos del universo. Así como el fuego, el cristal y el agua encarnan los poderes de transmutación, purificación y comunicación; el espejo, símbolo solar y lunar a la vez, es el instrumento de iluminación, *en virtud de la teoría del microcosmos, imagen del macrocosmos, el hombre y el universo están en la posición respectiva de dos espejos* (CHEVALIER, 1988: 477).

El espejo es el símbolo de la analogía ya que representa la dualidad, el yo reflejado en el otro, identificado con él en la aparente diferencia, la unión de los opuestos.

En la poesía de Heredia con frecuencia se encuentran las imágenes de

espejos, cristales y vidrios relacionadas con la luz y el agua:

Pactamos con la estrella,
que hasta la tierra baja con el agua,
y con el agua, que hasta los cielos sube con la estrella.
(48)

El agua, agente de comunicación, permite a los hombres el acceso al orden superior representado en la estrella, símbolo de la luz.

Los espejos reflejan la esencia escondida del hombre:

en el secreto espejo que en lo más profundo del ser
hunde sus dormidas aguas del sueño.
...
¡Dulce multiplicarse en los claros espejos de la sangre!
¡Continuación del viaje a más allá del límite del sueño!
(46-48)

El espejo en la poesía de Heredia se relaciona, a su vez, con la noción de reflejo del inconsciente presente en la teoría psicoanalítica, de allí que en reiteradas oportunidades aparezca ligado a la idea del sueño.

Entre las figuras poéticas recurrentes se encuentra la imagen de la parábola como modelo de un procedimiento analógico que partiendo de un punto, traza una línea curva de imágenes que se eleva para luego descender, repitiéndose en sus puntos equidistantes: *Ciérrase la parábola que abrió el amanecer, de acción y de trabajo./ Encuentro y beso de la sombra y la luz de la noche y el día* (79-80).

En oportunidades la figura de la parábola se multiplica infinitamente en la imagen del espejo:

y parabolismos de espejos torturados
apuntan hacia los cielos expectantes
asombrosos de multiplicaciones.
(24)

Heredia ofrece comparaciones ilimitadas logradas a partir de la analogía, la cual le proporciona una dinámica de relaciones que le permite acceder al simbolismo universal (propuesto por las corrientes esotéricas y asumido desde la perspectiva poética).

La noche: trascendencia infinita

A partir del romanticismo la noche adquiere un valor preponderante en la literatura, ya que ella induce al poeta a un estado de ánimo ideal para la creación. A la noche se le adjudica el poder de excitar la ensoñación, despertar el amor y develar los secretos del cosmos.

La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestación de vida... entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el porvenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida. (CHEVALIER, 1988: 754)

En la oscuridad de la noche el poeta se enfrenta a sí mismo en un tiempo detenido, eterno donde los límites del pensamiento se diluyen y las fronteras de lo racional son franqueadas por el poder de la imaginación. En ese enfrentamiento de su yo, el poeta rastrea su interioridad a la vez que indaga sobre el mundo exterior.

La oscuridad de la noche no permite la mirada hacia el exterior, de allí que el poeta, ese ser que se deja guiar por los procesos analógicos del mundo interior, a través de la imaginación creadora atrapa la magia de las palabras y construye

un nuevo mundo de correspondencias inusitadas, acercándonos, de esta manera, a la unidad perdida, a la esencia universal. Para Albert Béguin, *el poeta, el adivino, es aquel que, mediante la atención y las trampas sabiamente tendidas, perfora esa noche y discierne en ella lo que ningún otro ojo discerniría en las formas visibles de la creación* (BEGUIN, 1986: 109).

La noche es la mejor aliada del dolor, ella proporciona una atmósfera metafísico-religiosa que eleva al poeta hacia una esfera sobrehumana.

En la obra de Heredia la noche adquiere una connotación múltiple; símbolo de la trascendencia, confiere al yo lírico el poder de alcanzar la verdad suprema, el yo en consonancia con el universo y en perfecta armonía con los otros.

En su libro **La Noche y siempre la Noche** la noche es descrita desde una óptica espacio-temporal. La noche es el espacio en que confluyen todos los lugares y el tiempo cósmico en el que se funden las nociones de hoy, ayer y mañana:

Esta noche que hoy miro es la misma de ayer, la misma de mañana.
Es la noche perenne, siempre igual y diversa.

...

La noche ahora y siempre, pasajera y eterna.
La noche una y múltiple, nueva en cada ocasión.
(HEREDIA, 1990: 75-77)

Unidad en la multiplicidad, la noche expande las emociones del poeta hacia los recuerdos más queridos. Partiendo de la evocación pone en escena seres y acontecimientos para luego llegar a una conclusión optimista; el hombre guiado por la magia de la luz espera la aurora de un mundo nuevo:

Hay como un extenso desfallecimiento y todo queda en suspenso.
Se diría que un nuevo mundo está naciendo y va a manifestarse.
El alma henchida espera el maravilloso acontecer.
(81)

La noche es el espectacular escenario donde las sombras, lo oscuro y lo indeterminado acosan: *Todo se enfrenta a mí, todo me impulsa y alerta* (71). El poeta se cuestiona, la angustia existencial lo domina, *¿Soy sólo un prisionero dominado y pasivo?/ ¿Nimiedad constreñida, brizna estrechada entre la inmensidad?* (72). Para luego ceder paso a la euforia, la magnificencia de su condición es cantada con optimismo:

Pero he aquí que me repongo, que me rehago, que me rehabilito,
que encuentro mi puesto en el Cosmos,
que me constituyo en centro del infinito círculo.
(Id)

Dinamismo vital logrado a partir de la conjunción de los extremos que revalorizan la condición del hombre.

La palabra del poeta: palabra esencial

En la tradición literaria de occidente la figura del poeta ha estado ligada a una concepción mágico-mística que le adjudica la facultad de revelar los misterios del cosmos. Como intermediario de los dioses el poeta instaura, a través de la palabra esencial, el ser de las cosas. En este sentido el poeta participa del poder divino de la creación, para luego servir de intérprete y anunciador del mensaje divino al pueblo. Esta doble función del poeta es para Heidegger la esencia de la poesía

... el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo. Es un "proyectado fuera", fuera en aquel *entre*, entre los dioses y los hombres. Pero sólo en este *entre* y por primera vez decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia. "Poéticamente el hombre habita esta tierra". (HEIDEGGER, 1985: 145-146)

Los hombres, desterrados del paraíso, han perdido la facultad de ver la realidad y sólo pueden percibir las apariencias. La verdad, oculta al hombre común, se manifiesta al poeta, quien la expresa a través de la palabra poética.

La poesía restaura la verdad divina, expresa la unidad de lo múltiple e instituye un mundo nuevo más allá de los sentidos. El poeta, atrapado entre lo material y lo ideal, entre los hombres y los dioses, entre el presente y el devenir, *vislumbra en el "primer signo" ya también lo acabado y pone audazmente lo que ha visto en su palabra para predecir lo todavía no cumplido* (Id: 144).

El romanticismo rescata la tradición mística medieval de la inspiración divina, convirtiéndose en la máxima expresión del quehacer poético. En Hölderlin, Novalis y Shelley, encontramos la noción romántica del poeta, ese ser profético dueño de un poder ilimitado y poseedor de la palabra creadora libre del pecado y de la muerte, única posibilidad de restablecer la unidad primordial perdida por la caída.

El simbolismo y el surrealismo, sucesores de las ideas románticas, asumen el rol profético del poeta y el poder de la palabra. La inspiración creadora ha de permitirles el acceso al *reino perdido*, para ello se valen del sueño y la imaginación. Octavio Paz dice al respecto: *El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje* (1983: 56).

José Ramón Heredia, en sus textos poéticos, le adjudica al poeta el poder de revelar la vida oculta de los seres y las cosas. En su poema *Armonía y Visión del Destino del Poeta* (33) se encuentran presentes las concepciones de Heidegger sobre la poesía:

Si no fuera por nosotros,
¿qué sería del pichón de golondrina muerto en la nieve?
...
¡Oh, nosotros, nosotros!, los desvelados, los perseguidos, los infatigables,
puente tendido para llegar a los otros
hasta el fondo secreto y profundo de las cosas,
hasta esa parte casi humana
tan cercana a nuestra propia esencia.
...

¡Venid hacia nosotros! Tú la menuda hierba,
tú el átomo de piedra,
tú la brizna de árbol,
a tomar nueva vida en nuestras manos,
y a ser en ese todo inconmensurable
entre cuyas penumbras misteriosas dirigimos la luz.

El poeta, mediador y testigo, pone en evidencia la esencia de las cosas: *Yo soy el único rebelado, yo, irreducible, / yo baluarte del eco* (26).

La búsqueda de la armonía entre el ritmo vital de los hombres y el cosmos, es una de las preocupaciones del yo lírico. Consciente de su misión declara:

Para que diese memoria y cuenta de lo que veo sobre la tierra,
y aún más allá, más allá de la tierra,
a mí me fue dada la palabra.
Actor, testigo, soy. Y cumplo mi destino. No permanezco mudo.
Desde el fondo del tiempo fui convocado para el espectáculo del
[mundo.

(91)

Canto celebratorio, punto de confluencia que eleva hasta el infinito las aspiraciones humanas. El poeta acata su destino y funda, a partir de la palabra poética, un nuevo orden:

Y debajo de la canción empezó a surgir otro universo,
un universo creado por el hombre
a imagen y semejanza del Universo creado por Dios.
(67)

El mundo es percibido desde su aspecto simbólico y es este aspecto, precisamente, el que permite develar la parte oculta de la realidad a través de la palabra. *El habla es dada para hacer patente, en la obra, al ente como tal y custodiarlo. En ella puede llegar a la palabra lo más puro y lo más oculto, así como lo indeciso y común* (HEIDEGGER, 1985: 131).

En su intento por interpretar el ritmo universal, el poeta aborda las posibles relaciones entre los contrarios y anula las antinomias a través de los procesos analógicos para transmitir, de esta manera, su verdad a los otros.

Esta intención y sentir poético es característico de la modernidad y revela una particular concepción de la misión del poeta en el mundo como el ser que ha sido elegido para reconocer y mostrar la verdadera naturaleza del hombre. Michael Hamburger opina al respecto: *casi todos los poetas modernos insisten en que la poesía es, entre otras cosas, una "forma de conocimiento" que capta un tipo de verdades, aunque esas verdades pueden ser subjetivas, paradójicas, esotéricas o fantásticas* (1991: 306).

El poeta se desenvuelve en esa zona intermedia que separa a los hombres de los dioses y desde allí, en su soledad y su angustia, liberado de las ataduras del pensamiento racional, envía su mensaje a los hombres.

José Ramón Heredia, a partir de su experiencia en el grupo *Viernes*, orienta su poesía hacia las tendencias de la modernidad literaria. En su discurso poético dialogan, de forma coherente y armónica, las visiones del mundo simbolistas y surrealistas.

Heredia, en su afán de renovar la poesía, acoge los procedimientos analógicos desarrollados por los surrealistas y hace uso de las imágenes cósmicas, el sueño y las figuras especulares, entre otras, para establecer correspondencias inusitadas.

La dinámica de relaciones lograda a partir de la analogía le permite acceder a un simbolismo universal. Doble imaginario que expande la imagen y la palabra hacia el macrocosmos.

La multiplicidad semántica que caracteriza su obra rompe toda presuposición de lo real e introduce al lector en un mundo donde la interioridad es invadida por el exterior que lo agrede y desestabiliza.

En la obra de Heredia la noche posee una connotación múltiple, es

ensoñación, añoranza de los seres queridos, sombra destructora y puerta a lo indeterminado. En la noche, el yo lírico entra en consonancia con el universo y logra la trascendencia.

Heredia adjudica al poeta un poder mágico-mítico que le permite revelar la vida oculta de los seres y las cosas, ya que éste habita en la zona intermedia entre los hombres y los dioses y desde allí, en su soledad y su angustia, dando rienda suelta a su imaginación creadora, envía su mensaje; un mensaje de armonía universal expresado a través del canto celebratorio que eleva las aspiraciones humanas hasta el cosmos.

El poeta asume su destino y funda un nuevo orden a partir de la palabra poética.

JUAN CALZADILLA

Al filo de la contradicción

En la poesía de Calzadilla se hace presente el resquebrajamiento de la identidad, la zozobra de un yo en continuo desplazamiento por el abismo placentero de la no-pertenencia.

Juan Calzadilla articula, a través de los procedimientos textuales de la ironía, la paradoja, el absurdo y el humor su escepticismo, su desconfianza frente a un mundo fracturado y asediado por la peligrosa cercanía del *otro*.

El yo, enajenado, se proyecta en enunciados que dan cuenta de sus

desdoblamientos y enmascaramientos. Posibilidad de expansión hacia espacios y tiempos alternos. Violento juego de palabras que arma y desarma lo que Baudrillard denomina *el lugar de lo que se nos escapa, aquel por donde escapamos a nosotros mismos... lugar... del vértigo, del eclipse, de la aparición y la desaparición, del centelleo del ser* (1991, 185). El otro se aloja en el interior del ser amenazando su integridad:

Me digo: Si te hubieses olvidado de ti
dejándote en casa,
hubieras advertido que quien huye es otro.
El que te despobló.
El primero, el precipitado.
El libre de pasado.
El liviano de cuerpo,
el que creías ser tú.
(CALZADILLA, 1994: 14)

Constante necesidad de cuestionar las convicciones y los dogmas, de subvertir el orden para mostrar la vulnerabilidad de lo real. La extrañeza frente a lo ordinario articula la oposición activa de los contrarios.

Interpretar el imaginario de una cultura y una época a partir de la palabra, y hacer de ella una superficie reflectora de lo *otro*, intermediaria entre lo obvio y lo oculto, son parte de la búsqueda de una fundamentación que va más allá de la estética, convirtiéndose en un auténtico planteamiento de carácter ético.

Leo en la obra de un poeta:

"El hambre es un acontecimiento
más humano que el rocío".
Si no más humano por lo menos más frecuente.
Al rocío no le hemos visto muchas veces por
nuestra ciudad.
El muy presuntuoso, se cree importante.
En cambio, el rostro de los mendigos,
mi querido amigo, ese sí está al acecho
en todos los quicios,
sin cuerpo sin ombligo, sin alas,
y no baja del cielo.
(Id: 28)

Calzadilla rechaza toda posibilidad de una certeza absoluta. El poeta considera la realidad tan arbitraria como la ficción, de allí que recurra a lo lúdico para establecer un espacio de complicidad con el lector, espacio de reflexión construido a partir de inversiones semánticas, deconstrucciones de sentido y alteración de los puntos de referencia.

Escribe, pero en verdad lo que hace es
experimentar con el uso de las palabras una
manera diferente de ordenar su caos. Escribe,
pero en verdad lo que hace es experimentar con
su caos una manera diferente de ordenar las
palabras.
(65)

El hablante se desgasta en la rutina de una vida que no le satisface, se hunde en la duda existencial, gira en torno a la muerte, buscando la trascendencia.

El poeta actúa convencido de que morirá
primero que su obra.
De allí que se esmere tanto en maquillarla.
La trata como si ya vislumbrara en ella
a su propio cadáver,
intacto y puro.
(CALZADILLA, 1993: 50)

El horror ante la muerte, siempre disimulado por la mofa y la sarcástica postura del hombre que se ríe con una mueca de dolor. La palabra como muerte y resurrección, como fin último de la existencia, como instrumento para parodiar las coherencias y develar el carácter ambiguo de la lengua, seduce y perturba, acaricia y aniquila.

El astro que desde el cielo me mira
es la estrella que miro.
¿Puedo decir lo mismo
de este texto que me roba la vida
mientras lo escribo?
(Id: 41)

La tentación de alcanzar lo imposible se convierte en un acto fallido que remueve las fibras íntimas del yo lírico. Es este el punto en el cual el poeta recurre al humor como vía para restablecer el sentido. Para reconstruir la unidad y salvarse de la discontinuidad que lo aniquila, el yo se convierte en el objeto mismo del humor. El hablante se distancia, se mira desde fuera, y desde allí percibe el absurdo.

La imaginación creadora del artista desmitifica los presupuestos de la verdad encarnada en el poder y construye una realidad poética en la cual el sentido común se desmorona. Pone en entredicho el arte, la moral, las costumbres, cediendo paso a las contradicciones de la existencia.

Reflexionar en torno a la palabra poética es otra de las preocupaciones del autor. El lenguaje se convierte en el instrumento que le permite resquebrajar las convicciones sociales. La actitud subversiva de Calzadilla se inscribe en la tendencia que busca trasgredir la tradición literaria y configurar ese universo discursivo que se ha denominado anti-literatura. Desde Vallejo, y particularmente con la aparición de los antipoemas de Nicanor Parra, desacralizar la poesía se ha convertido en una suerte de exigencia particular que algunos escritores latinoamericanos han asumido como el camino para liberar al lenguaje de todo artificio.

La utilización de un lenguaje coloquial que gusta de rupturas sorprendidas, el prosaísmo, la inclusión de frases hechas y dichos comunes, con los que se establece una relación de complicidad lúdica (*El hombre pone y el azar dispone*), y el tono satírico, son algunas de las notas predominantes en su antipoesía.

El tiempo de la escritura se convierte en una presencia irreal en la que los acontecimientos se suceden enajenados de la vida. Es a su vez conjuro del vacío devenir. El espacio imaginario de la página ha de albergar todos los sentidos posibles; metamorfosis de una realidad que está constantemente amenazada por la discontinuidad de la muerte.

El tiempo es una plataforma que te sostiene
mientras estás sobre ella.
Existe porque lo ocupas
Pero desaparece bajo tus pies
como agua
tan pronto te hundes.
(33)

La desconfianza con la que se enfrenta al lenguaje es una especie de perversión que disfruta de los desvíos de la escritura, gusto por lo incongruente y lo trivial.

Los procesos de escritura utilizados por Calzadilla surgen de una visión negativa del mundo, a través de ellos el autor intenta destruir las certezas de lo real y mostrar la incertidumbre de la vida del hombre.

FRANCISCO PEREZ PERDOMO

Alteridad y atmósferas poéticas

La expresión poética de Francisco Pérez Perdomo está signada por el recuerdo, la rememoración de los lugares cotidianos del ayer: la aldea de la infancia, la casa, el patio, el cuarto, se convierten en los espacios de la ensoñación:

vueltos los ojos hacia atrás
oía los murmullos del recuerdo
que llegaban hasta mí
viniendo por los lados del tiempo
(PEREZ, 1988: 35)

La comarca es el ámbito privilegiado en el que desfilan los fantasmas del pasado, con los que se exorciza el olvido. La presencia de lo otro infernal, lo demoníaco, las sombras de un mundo acechante que quiebran la paz de la vida, son percibidos desde una distancia espacio-temporal a partir de la cual el hablante, abrumado por el recuerdo de los temores de la niñez, reconstruye a través de la palabra poética un universo en el cual lo sobrenatural y lo terrenal conforman las dos caras de la realidad.

La poesía de Pérez Perdomo está habitada por una serie de personajes de la memoria, seres fantasmagóricos con los que se confronta el yo lírico. En oportunidades son animales emblemáticos, criaturas mitológicas, arabescos grotescos de la imaginación. A momentos un yo distante, impronunciable e inexplicable pareciera acercarse desde una profundidad abismal para descifrar el enigma, los *signos misteriosos*.

Largas horas pasaba
reclinado sobre sus Libros Negros.
Buscaba una clave secreta
de sí mismo
(Id: 59)

En los dos primeros poemas de su libro **Círculo de Sombras** (1980) el yo lírico se presenta como el habitante de una tierra de montañas que condiciona su ser, su existencia:

Soy de aquí, usted lo sabe,
aquí nacieron y murieron
mis antepasados,
en estos cerros
ahora áridos y estos cactus,
entre estos horizontes sostenidos
cada día y para siempre,
cada noche, cada día,
por el baladro de los perros

Me nombran así como les digo
y soy de estas montañas,
ese es mi sello,
viví en esta casa
y aquí me fui acostumbrando
a los extraños hábitos
(PEREZ, 1980: 11)

En **Los Ritos Sagrados** el hablante se describe a partir de la pertenencia a un territorio signado por la magia y desde allí narra su mítico origen. De esta manera pone en evidencia su privilegiada posición, esa que le permitirá explorar los abismos, dar el salto trasgresor, volverse vidente y escucha, para luego revelar y preservar las voces del silencio.

Francisco me nombran,
ésa es mi gracia
y soy de estos lugares,
nací en esta tierra
llamada tierra de nubes
un día dieciséis de septiembre
de mil novecientos treinta, entre
los árboles, los bosques y un viento
que salía a menudo
de unas vasijas gigantes
y se ponía a dar carreras
por la cercana plaza.
Vine al mundo
escortado por insectos luminosos,
ardillas y lagartos
(1988: 9)

Sólo se vive en la medida en que se reconoce una ascendencia, una historia que nos conecta con los orígenes y que busca perpetuarse en el futuro. El poeta se convierte en el mediador, su palabra es el decir originario a través del cual el pasado se hace presente.

A toda hora
el antepasado nos susurra al oído
unas frases litúrgicas
que suben de la tierra

como cantos de antaño
a toda hora
el antepasado se nos hace presente
y nos convierte en las máscaras
donde resuenan desde el fondo del tiempo
los fuegos tutelares
a toda hora
el antepasado vuela invisible por los aires
nos mueve nos impulsa
no nos deja un instante
nos sopla en sordina sus mandatos
vela por nuestras vidas
y es más poderoso que nosotros.
(1980: 15)

La representación de la escritura como esencia de la vida y la vida como un libro que se construye y deconstruye en un tiempo circular y mitológico aparece en reiteradas oportunidades. A partir de esta elaboración metafórica el autor desarrolla toda una reflexión teórica respecto a la literatura.

Es el mundo del sueño que se opone a la vigilia, lo maravilloso como ampliación de lo real que remite, a su vez, a la dualidad del quehacer poético, y es que en Pérez Perdomo el lenguaje se convierte en una pasión irreductible. Con una angustia vehemente el hablante se regodea en la palabra que lo atormenta, pero que a su vez le sirve de puente, de enlace, al conocimiento superior. La vinculación secreta que existe entre el mundo real y lo fantástico, es percibida por el poeta gracias al valor mágico que se le adjudica a la palabra.

A partir del romanticismo las concepciones de poesía y magia se identifican como parte esencial del quehacer literario. Novalis reconocía en el poeta un adivino que traslada el proceder arbitrario de la magia a la palabra poética, y es precisamente la magia de la palabra la que descubre al poeta ese mundo originario en el cual la unidad reina sobre la diferencia y expande los límites de la imaginación hacia los estratos más diversos. Lo onírico, lo inconsciente, lo erótico y lo grotesco forman parte de ese hechizo.

Magia y poesía transitan por un mismo terreno discursivo, pero la esencia de

sus aspiraciones difiere en cuanto la primera busca transformar la realidad objetiva de las cosas y la segunda se orienta hacia los cambios estéticos. Rebatir la realidad a partir de la puesta en escena de la alteridad es una de las intenciones del discurso.

La presencia de lo heterogéneo, lo abyecto, lo paradójico como forma del horror, producen una atmósfera poética en la que el absurdo se convierte en una nueva forma de reconstrucción del lenguaje:

Una especie de moscas muy voraces
acometían su cuerpo.
Entonces se arrastraba, se retorció
por el suelo y en la tierra reseca
se ponía a gritar.
Aquellos seres inencontrables
eran un solo sonido confuso y progresivo
que se aloja insultante
debajo de su cráneo.
Agitando sus manos agónicas
en la desolación del vacío
para conjurarlas,
sólo lograba alejar por ínfimas distancias
mucho más breves que el tiempo
a aquellas criaturas espectrales.
Ellas se apartaban pero en seguida
volvían con su saña,
lo agujoneaban con sus lenguas
por los cuatro costados
y en sus ojos infernales repetidos
dentro de cada órbita
en infinitos círculos de fuego,
levantaban sus grandes látigos
y día tras día sin parar lo flagelaban.
Sacudido por incontenibles temblores,
rodaba por la tierra,
mientras que los siniestros enjambres subían, giraban en remolinos,
entraban atropelladamente por sus oídos
y a los pocos segundos comenzaban a salir
a borbotones de su boca
convertidos en un endiablado juego de vocablos.
(1988: 61-62)

Es la manifestación de la abyección como rebelión del ser contra todo aquello

que lo amenaza desde fuera y que resulta estar más allá de lo tolerable, la perversión hecha verbo. El lenguaje pareciera entablar una pugna con el sujeto hablante, al que finalmente domina obligándolo a trasgredir la realidad, a transitar por los espacios de la alteridad, y a nombrar la oposición enérgica, aunque penetrable, del yo-otro.

Las palabras se amotinan,
se sublevan,
opongo resistencia
sin lograr dominarlas,
caminan al revés
del pensamiento
y flotan a tuestas en la nada.
(Id: 49)

La confrontación ambigua de dos campos semánticos antitéticos se manifiesta en la poesía de Francisco Pérez Perdomo en estructuras paralelísticas de pares oposicionales: la relación yo-otro podría considerarse el primer estrato de la conexión del yo lírico con la alteridad, del resquebrajamiento de las presuposiciones del hablante. A partir de este binomio se desarrollan los demás niveles, a saber: el nivel temporal, desde una relación de presente-pasado, presente-futuro; y el nivel espacial, el cual se despliega en varias direcciones: alto-bajo, dentro-fuera, cielo-tierra.

El binomio sueño-vigilia se complementa con otras oposiciones semánticas: incorporeidad-corporeidad, muerte-vida, eterno-perecedero.

Articulada en la más pura tradición de la literatura fantástica y la literatura del horror, la poesía de Pérez Perdomo reinterpreta, desde el discurso lírico, la fragilidad del hombre frente a lo desconocido y la obsesiva búsqueda del poeta en el *otro lado*, en ese lugar de la oscuridad y el asombro.

RAMON PALOMARES
La escritura como memoria

En la búsqueda de la identidad la literatura ha jugado un papel de vital importancia. Instrumento clave en el proceso de construcción de un imaginario que vincula al hombre con sus más profundas raíces, con las particularidades de su más íntimo entorno, a la vez que lo sitúa en el espacio de la totalidad.

La poesía expresa la unidad de lo múltiple e instituye un mundo nuevo más allá de los sentidos. Es palabra nueva. Es, también, rememoración: nos traslada al tiempo del origen. El poeta escucha las voces del pasado, se convierte en su eco, testimonia lo que ya no está, lo que ha dejado de ser, mas por su voz, lo ausente revive en la palabra.

La literatura revela, preserva y reactualiza la tradición cultural en sus múltiples manifestaciones, a la vez que construye un universo simbólico que responde a los silencios, los vacíos... las ausencias.

Hay una poesía de la memoria que dialoga con las voces del pasado, que actualiza los rituales ancestrales, que rescata las imágenes que se quedaron perdidas en la lejanía del recuerdo, persigue sus huellas y las salva del abismo de la muerte sacralizándolas en el horizonte de la escritura.

Nuestra existencia está saturada de recuerdos, constantemente evocamos imágenes, las deformamos, las proyectamos hasta nuestro presente. Para Henry Bergson *la imagen es un estado presente y no puede participar del pasado más que*

por el recuerdo del que ella ha salido (BERGSON, 1959: 333), nuestro pasado es... lo que no actúa ya, pero que podría actuar, lo que actuará insertándose en una sensación presente de la que tomará su vitalidad (Id: 421). La escritura poética permite que esas vivencias, que pertenecen al ayer, revivan en nosotros afirmándose, trascendiendo al discontinuo de la muerte, proyectándose hacia la vida.

En la obra poética de Ramón Palomares, la realidad cultural rural de Los Andes venezolanos se convierte en una recurrencia temática. La concepción del mundo planteada en los textos reivindica las tradiciones, la oralidad y las mitologías de su región nativa. Lo telúrico es visto, en primera instancia, con los ojos asombrados del niño que establece una conexión de carácter mágico con la naturaleza. Esta visión mágica del paisaje se complementa con la actitud lúdica del hablante.

Andaba el sol muy alto como un gallo
brillando, brillando
y caminando sobre nosotros.
Echaba sus plumas a un lado, mordía con sus espuelas
al cielo.

Corrí y estuve con él
allá donde están las cabras, donde está la gran casa.
Yo estaba muy alto entre unas telas rojas
con el sol que hablaba conmigo
y nos estuvimos sobre un río
y con el sol tomé agua mientras andábamos
y veíamos campos y montañas y tierras sembradas
y flores
cantando y riéndonos.
(PALOMARES, 1985: 88)

Amalgama de recuerdos de la niñez y la adolescencia, ensoñación y nostalgia por un pasado idílico en cual hombre y naturaleza formaban parte de un binomio inseparable.

El yo lírico se apropia del lenguaje coloquial, lo libera de modulaciones costumbristas y amplía las posibilidades dialógicas de la oralidad:

Metete vos en el caldo, Juan León,
Juan León

que no hay nada que comer,
que descasa la carne y la yuca y las arvejas,
metete en la olla y hacete humo
aunque sólo tengas huesos y pellejo y dos dientes de abajo
Juan León.

Olleta, cocélo bien,
cocélo que ya le vamos a echar sal,
con la candela sale el humito, por la boca
sale el humito.
(Id: 96)

Las vivencias del hombre andino, sus tradiciones y costumbres, se reactualizan a través de la memoria.

"Díganle que me van a vestir de Virgen María
Que ya tengo aquí el vestido y la banda azul que lleva"
Ai nos veíamos por las calles
"Que si aquí no tienen al Niño Perdido"
Ella iba montada en una burrita
Yo le traía la bestia de cabresto
(189)

En la obra de Palomares la muerte se presenta como sombra fantasmal que interactúa con la vida en un espacio y un tiempo alternos, en los cuales lo mítico palpita desde el tenebroso territorio del enigma.

La facultad que tiene el poeta de revelar los misterios y recordar el pasado asume variantes diversas en el proceso de la escritura. La tierra y la ascendencia son parte esencial del ser que sólo se define en función de un pasado. En Palomares la tradición oral, las costumbres y la naturaleza traen al presente las resonancias de un tiempo originario, éste aporta al ser su más firme asidero.

Si el olvido es una forma de muerte, el poeta se niega a morir, anhela la perpetuidad y por eso recurre a la escritura, en ella depositará sus más preciados recuerdos, aquellos que desea immortalizar, las huellas que ha de dejar grabadas para el resto de los hombres.

EUGENIO MONTEJO
Voz y silencio de la poesía

La palabra sólo puede inscribirse en la vastedad del silencio que le precede, en ese espacio vacío que está allí para ser llenado. El trazo sobre la página en blanco dialoga con las ausencias, con los ecos de las voces que el poeta escucha en la intimidad de su soledad para luego transcribirlos y ofrecerlos a los otros, a los lectores.

Dice George Steiner que *el lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto —y, presumiblemente, la mayor parte— es silencio* (1990: 45). En algunos poemas de Eugenio Montejó se plantea la experiencia de la escritura como un proceso a través del cual la voz y el silencio forman un vínculo inseparable desde el cual renace la vida.

La posibilidad de ser a través de la palabra sólo se entiende a partir del silencio, su carencia. El diálogo que, en el texto, el hablante establece con las otras voces del entorno y del pasado, permite percibir las dificultades que éste encuentra para nombrar una realidad que le apremia pero que al mismo tiempo se escurre como un inalcanzable objeto de deseo.

Interrogar la palabra implica, a su vez, escrutar sus ausencias, dialogar con el silencio. La plenitud del poema se logra a partir de esos espacios vacíos en los que el hablante regresa al momento previo al acto creador y desde allí vislumbra su obra.

He seleccionado cuatro poemas de la antología Azul de la Tierra (1997): Los *árboles*, *Algunas palabras*, *Mis mayores* y *La poesía*, para poner en evidencia la reflexión que, sobre la creación poética, desarrolla el escritor.

Los árboles (22) alude al silencio como esa economía del lenguaje que caracteriza a la sabiduría: *Hablan poco los árboles, se sabe./ Pasan la vida entera meditando... /sólo conversan los más viejos, /los que reparten las nubes, los pájaros.* La acción de conversar, de hacer uso del lenguaje está reservada a los más viejos y es precisamente esa capacidad la que genera la vida, simbolizada, en este verso, por ese repartir nubes y pájaros. Tradicionalmente los diversos grupos sociales han otorgado a la experiencia de los ancianos, la mayor confianza, ellos se constituyen en la fuente del conocimiento.

A su vez, la imagen ascendente del árbol nos remite a los espacios de lo alto, de lo sagrado, del poder creador de los dioses, espacio negado a los hombres y del que sólo logramos obtener una aproximación: *pero su voz se pierde entre las hojas / y muy poco nos llega, casi nada.* Y con esta queja se cierra la primera estrofa.

En la segunda estrofa el hablante nos revela su incapacidad para escuchar y descifrar las voces de la naturaleza. A partir de esta declaración de impotencia se nos muestra la conciencia del desgarramiento del poeta quien no logra alcanzar el objeto de su deseo: escribir las palabras que den justa cuenta de la vida:

Es difícil llenar un breve libro
con pensamientos de árboles.
Todo en ellos es vago, fragmentario.
Hoy, por ejemplo, al escuchar el grito
De un tordo negro, ya en camino a casa,
Grito final de quien no aguarda otro verano,
Comprendí que en su voz hablaba un árbol,
Uno de tantos,
Pero no sé qué hacer con ese grito,
No sé cómo anotarlo.

Esta dificultad para transcribir muestra una especie de esterilidad creativa

que sólo puede conducir a una nueva forma de silencio, el fin del poema. La ausencia de palabras, por analogía, es la muerte representada en el grito del tordo negro, *grito final de quien no aguarda otro verano*.

En *Algunas Palabras* (23) encontramos una concepción animista de las palabras, éstas son enunciadas como organismos vivos. El hablante hace particular énfasis en su movilidad, por eso dice de ellas *que vienen o van según el viento, giran al fondo de lo que hablamos*, en ellas está contenida la inmensidad representada por la imagen del océano: *Detrás de todas queda el Atlántico*. En el poema se establece una relación natural y espontánea entre las palabras y la realidad, las palabras y la naturaleza.

Para Heidegger la poesía es *fundación del ser por la palabra* (1994: 30), en el poema, efectivamente, el hablante muestra la capacidad que tiene la palabra para nombrar al mundo, para manifestar la esencia de las cosas. Si, como dice Heidegger, *la palabra es un bien del hombre* (23) ¿de qué manera, entonces, se hace el poeta partícipe de este bien?. En el poema los elementos de la naturaleza contienen en sí mismos las palabras que han de designarlos: *Algunas de nuestras palabras/ las inventan los ríos, las nubes*. El hombre sólo actuaría como un atento escucha, que recoge los ecos y repite las voces de la naturaleza, de allí que el hablante diga: *Así pasa la vida y conversamos/ dejando que la lengua vaya y vuelva*. La interacción hablante-habla está representada, en este vaivén, como el fluir de las olas en el mar, no en balde la imagen del Atlántico cierra la primera y la última estrofa. Ondulación, circularidad, tiempo mítico que se hace presente, que regresa. La naturaleza está en las palabras: *Palmeras de lentos jadeos/ giran al fondo de lo que hablamos*, y las palabras son parte de la naturaleza —*Otras tienen sombras de plátanos,/ vuelos de raudos azulejos*.

El verso *Algunas de nuestras palabras* dará inicio a tres de las seis estrofas del poema, el mismo adquiere una multiplicidad de sentidos en las reiteraciones y se vuelve *susceptible a ser ampliado por una infinita secuencia de aperturas anunciadas* (CHIRINOS, 1998: 97).

La estrofa final concluye con los mismos versos de la primera estrofa creando una impresión de serpiente que se muerde la cola: *Unas son fuertes, francas, amarillas,/ otras redondas, lisas, de madera... /Detrás de todas queda el Atlántico.* Los puntos suspensivos denotan indeterminaciones, que amplían hacia una infinidad de posibilidades las cualidades de las palabras. Un puente de silencio se tiende entre el texto y el lector, una invitación a cruzar ese metafórico *Atlántico*.

Mis Mayores (51) retoma el tema del silencio desde una perspectiva valorativa del mismo, éste se convierte en presencia y plenitud, vacío en el que se instala la palabra de los ancestros. A lo largo del poema el yo lírico se describe como el heredero de los antepasados:

Mis mayores me dieron la voz verde
y el límpido silencio que se esparce
allá en los pastos del lago Tacarigua.
Ellos van a caballo por las haciendas.
Hace calor. Yo soy el horizonte
De ese paisaje adonde se encaminan.
(51)

La voz del poeta se convierte en ese horizonte de sentidos en el que se instala la historia familiar. El poeta actúa como un intermediario, un médium a través de cuya voz hablan los otros: *Y si hablo solo, son ellos quienes hablan.* Depositario de una tradición, este horizonte de sentidos que es el poeta, se vuelve *el muro tenso/ donde está fija su hilera de retratos, y campo donde están enterrados.* En el hablante encarnan los suyos, esa suma de tantos otros que son él mismo, y su poesía adquiere el poder de expresar y simbolizar la vida que renace en cada verso.

Pero a su vez el hablante es la voz de la naturaleza que interactúa con el hombre, de allí que en la segunda estrofa nos diga:

Oigo los sonos de sus roncas guitarras
cuando cruzan el polvo y recogen mi sangre
a través de un amargo perfume de jobos.

Bajo mi carne se ven unos a otros
Tan nítidos que puedo contemplarlos.
Y si hablo solo, son ellos quienes hablan
En las gavillas de sus cañaverales.

Únicamente donde haya palabra habrá Mundo (25) dice Heidegger. En este poema de Montejo la palabra poética construye y organiza un mundo desde la muerte, desde las ausencias fantasmales de los ancestros y los trae nuevamente a la vida:

un galope de sombras que desciende
y se borra en lejanas sementeras.

Por donde voy llevo la forma del vacío
Que los reúne en otro espacio, en otro tiempo.

Si la muerte es el silencio, la palabra es la resurrección y la vida. Síntesis del mundo, lenguaje que anuncia la continuidad del ser.

En *La poesía (68)* Montejo desarrolla toda una reflexión sobre la creación poética. Este metapoema describe, a través de un proceso de personificación de *la poesía*, lo que podría considerarse como parte del *ars poética* del autor.

Si partimos del concepto de *poiesis* como creación, el poema se convierte en la consagración del lenguaje:

La poesía cruza la tierra sola,
apoya su voz en el dolor del mundo
y nada pide
ni siquiera palabras.

Llega de lejos y sin hora, nunca avisa;
Tiene la llave de la puerta.
Al entrar siempre se detiene a mirarnos.
Después abre su mano y nos entrega
Una flor o un guijarro, algo secreto,
Pero tan intenso que el corazón palpita
Demasiado veloz. Y despertamos.
La poesía se nos muestra previa a toda palabra, ubicada en el silencio y la

soledad, se nos ofrece como errante, atemporal, sin una especialidad fija, una suerte de mago que nos regala la plenitud de la vida, que nos ilumina y nos hace despertar. Pero todo este esplendor es posible a partir del diálogo que la voz de la poesía entabla con el silencio, fuente primigenia de toda creación.

La disposición gráfica y la distribución de los versos intensifican el silencio; el espacio en blanco nos obliga a hacer una pausa, nos hace cómplices de ese momento de vacío que se vuelve altamente significativo.

En los poemas antes analizados encontramos que la presencia del silencio funciona como el principio generador de la vida del lenguaje. La capacidad expresiva de éste sólo es posible a partir de la relación que el hablante entabla con el vacío. Para poder enunciar es indispensable estar atento, a la escucha de las voces que hablan desde del otro lado de la palabra, desde su carencia y desde allí traducir el sentido, pero a veces el lenguaje se muestra insuficiente para dar cuenta de esas voces y el poeta se siente impotente y se resigna a dar cuenta de su incapacidad.

MIYO VESTRINI

Una visión pesimista de la mujer y del mundo

La obra poética de Miyó Vestrini está atravesada por una actitud de derrota frente al amor, que va desde la búsqueda desesperada de sus huellas hasta la aceptación de su imposibilidad. La memoria de relaciones pasadas, siempre agobiada por despedidas y ausencias, erosiona toda posibilidad de consuelo. La conciencia que la

hablante tiene del abandono se pone en escena a partir de la expresión de una violencia que degrada.

El poema se convierte en ese espacio polisémico en el que se estructura un orden simbólico, éste da cuenta de la fragmentación y la desintegración de una mujer impotente frente a la hostilidad de un mundo que no pareciera ofrecer salidas más allá del sufrimiento o de la muerte.

En **Pocas Virtudes**, de 1986, la muerte se convierte en el eje del discurso poético. Los veintisiete textos que forman este libro, en su mayoría cortos, están organizados a partir de estructuras gráficas particulares que se constituyen en elementos significativos dentro de los poemas, figuración rítmica visual entre palabra y silencio:

He preparado tu muerte
a plena luz del sol.
Oirás demonios
en la penumbra del pecho materno:
yertos
quemantes
esperan por ti.
Hasta la más simple palabra
ruego mato grito muero
será descomunal.
Sumadas las explicaciones de rigor
Quién atenderá las advertencias,
la voz de alto, la verdadera ira
de los suicidas?.

(VESTRINI, 1994: 105)

Los espacios de indeterminación que se logran a partir de la distribución escalonada de las palabras genera lo que Eduardo Chirinos describe cómo el *efecto de suspensión crea en el lector una multiplicidad de tensiones que muchas veces actúan ratificando, modificando o contradiciendo lo que el poema enuncia en la superficie* (1998: 137-138). En los poemas se entrecruzan versos con sintaxis de carácter lírico y estrofas antipoéticas más cercanas al discurso coloquial o al

monólogo interior:

Desacato a la muerte
 eso intento.
El testigo ha dado la espalda
La casa ha sido derrumbada.

Cuánto silencio para un dolor tan pequeño

¿joder has dicho? Siempre tus
palabrotas tus disparates. Estás
jugando a la intemperancia y si
de cansancio se trata nadie podrá
ya aliviarte de la sombra y la
pausa. ¿Joder has dicho?

La jauría no viene:
 Siempre ha estado allí
El susurro de la advertencia
 Atenaza mi garganta.
Cuando despierto
 Al otro día
 Carcomida por la noche
Oigo sirenas petardos olores
Y nada que apacigüe mi temblor
 hola cómo te va qué has hecho qué hay
 de nuevo qué vas a hacer bien nada no sé cuando nos veremos
 llámame pasa por aquí no dejes de hacerlo si vieras lo triste que
 está...

(93)

Para Julia Kristeva (1997: 25):

La creación literaria es aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del afecto: de la tristeza, como señal de la separación y como esbozo de la dimensión del símbolo; ...Traspone el afecto en ritmos, signos, formas. Lo semiótico y lo simbólico se convierten en los signos comunicables de una realidad afectiva presente, sensible al lector.

En los textos la hablante se representa como un sujeto sufriente, desgarrado, que rememora al amado ausente. El otro está descrito como un ser huidizo, acaso reminiscencia de una vivencia ya ida. En ocasiones los poemas reproducen

diálogos en los que el yo es refutado por otro que lo contradice o desprecia.

Los signos poéticos que se repiten a lo largo del poemario están relacionados con lo visual, lo traslúcido, lo transparente: el agua, la lluvia, las lágrimas, el espejo, los cristales, las vidrieras y el ojo, *símbolo de la percepción intelectual* (CHEVALIER, 1988: 770), todos ellos relacionados siempre con la palabra. ¿Acaso la mirada de la escritora lucha encarnizadamente por descubrir las marcas de su femineidad en el mundo que la rodea?. En el gusto por la interiorización y el análisis de las emociones podríamos establecer una relación intertextual con la escritora Anaís Nin, no en balde el primer poema del libro se titula *En el patio de Anaís Nin*:

En el patio de Anaís Nin
...
despiertan el agua y las campanas y las
palabras rigurosas y el furor ciego de los
solitarios y el golpe sobre los ojos y los
que te ven, como si nada pasara...
(VESTRINI, 1994: 79-80)

En la poesía de Vestrini los espacios del adentro y el afuera, la casa y la ciudad, representan los ámbitos de lo público y lo privado en los que la hablante se desplaza sin que logre desembarazarse de la presencia de la muerte. La casa se muestra derrumbada, deshabitada, vaciada de afecto, de allí que la escritura se convierta en la última morada del yo:

casa de pisar duro
donde se trata de no llorar a despropósito
mientras un poco más arriba
campiñas y pequeños monstruos
festejan a diario
un saludo
un escrito
un vilipendio
vilipendio:
quien lo haya escrito por primera vez

Frente al desencanto colectivo que padecieron las generaciones de la segunda mitad del siglo, marcadas por las atrocidades de las guerras, la escritora ofrece poemas de denuncia, que plasman los aspectos negativos del mundo. Palabra radical y acusadora que busca el despertar de las conciencias.

No enseñaré a mi hijo a trabajar la tierra
ni a oler la espiga
ni a cantar himnos
...
Su mundo será de aguaceros infernales
Y planicies oscuras.
...
Lo llevaré a Hiroshima. A severo. A Dachau.
Su piel caerá pedazo a pedazo frente al horror
Y escuchará con pena el pájaro que canta,
 la risa de los soldados
 los escuadrones de la muerte
 los paredones en primavera.
Tendrá la memoria que no tuvimos
 Y creará en la violencia
 De los que no creen en nada.
(86)

La rutina, la vida alienante de la ciudad, la soledad y la muerte forman parte de una visión pesimista del mundo. El hastío, el asco y el fracaso existencial son las marcas de la escritura de esta mujer cercada por el sentimiento de la derrota.

BALLENEROS Y NADAISTAS

De nuevo la vanguardia

La posmodernidad como respuesta cultural e ideológica nace a finales de los años cincuenta. Época icónica por excelencia, en ella surgen la revolución psicodélica, la cultura hippie, la liberación de los tabúes sexuales, los movimientos pacifistas, ecologistas, espiritualistas y la insubordinación de las minorías. De las periferias brota la contracultura con su marcado estilo *anti* que confronta todo lo establecido.

El rock, el hedonismo, el body art, el pop art, la body culture, la improvisación, el culto a la locura, junto a la exploración de las inmundicias, de lo abyecto, lo obscuro y lo orgiástico, la violencia y la crueldad, se convierten en las nuevas formas de expresión estética. La sociedad postmoderna va a consolidar la antimoral.

Latinoamérica no escapa de la influencia del desencanto posmoderno. La influencia de la *Generación Beat*, representante del rechazo a los valores conservadores de la sociedad norteamericana, cuya búsqueda primordial era la trasgresión como forma de vida, se deja sentir entre los intelectuales más jóvenes. La revolución cubana, será la segunda gran influencia para aquellos que asumen una postura anti-imperialista.

Los grupos y movimientos literarios neovanguardistas, cuyos manifiestos y propuestas editoriales, especialmente las revistas, permitían articular planteamientos estético-ideológicos disidentes y subversivos, buscaban romper con la cultura dominante a través de un lenguaje más cercano a lo conversacional y lo coloquial.

Una actitud generalizada en la literatura continental aspira a superar lo tradicional, no sólo en sus aspectos formales y estilísticos, sino también en su visión del mundo.

En 1955 la revista **Mito** rompe con la búsqueda de lo autóctono, lo nacional y lo propio que predominaba en la literatura colombiana de los años 40 y crea las condiciones necesarias para el surgimiento del *Nadaísmo* en 1958, en medio de una sociedad atormentada por la represión de las instituciones políticas y religiosas, por la explotación y las injusticias. Su fundador, Gonzalo Arango, llamado el profeta de la nueva oscuridad, junto a Amilcar Osorio, Darío Lemos, Eduardo Escobar, Humberto Navarro, Jaime Espinel, Alberto Escobar (de Medellín), Jotamario Arbeláez, Elmo Valencia, Alfredo Sánchez, Jaime Jaramillo Escobar (X-504), Diego León Giraldo, Fanny Buitrago y Jan Arb (de Cali), José Javier y Jorge y Alberto Sierra (de Barranquilla), Armando Romero, Eduardo Zalamea y los pintores Pedro Alcántara Herrán, Norma Mejía, Alvaro Barrios se dedican a escandalizar con sus textos y sus acciones públicas irreverentes. Buscaban desacralizar la cultura colombiana, visión crítica del mundo que utiliza el exhibicionismo como medio de persuasión.

Nadaístas

La poesía de Arango, al igual que la de Jotamario y la de Eduardo Escobar, está escrita en un lenguaje despojado de artificios retóricos. En los textos se observa una relación directa y primaria con el objeto nombrado. El gusto por lo cotidiano hace violentar los códigos poéticos tradicionales y establece relaciones entre los referentes poéticos y los no poéticos; de esta manera le proporciona cualidad poética al lenguaje comunicacional y una marcada tendencia a la escritura realista y narrativa:

Para contar que estoy en un octavo piso
No tendría necesidad de escribir este magnífico poema.
Me bastaría con saltar por la ventana.
Pero soy todavía un poeta de papeles.
Pero vendrán otros días oh mundo
Oh mundo mío que me oyes desde el octavo piso
como una maldición.
(ROMERO, 1988: 178)

Las figuras reiterativas, la enumeración caótica de elementos y los juegos de palabras son algunos de los recursos utilizados por los nadaístas en la elaboración de sus textos. La velocidad, la máquina y los artículos de consumo pasan a formar parte del universo poético, tal como se puede observar en estos poemas de Arango:

Ser un semáforo bajo la lluvia
ser un rayo sobre un pararrayo
ser un papagayo
ser un aviso luminoso a las 6 de la tarde
ser un revólver y una bala
...
ser la velocidad de un automóvil
ser el comandante de la revolución a leste
...
la motocicleta estacionada en mitad de la calle
ser la basura que corre
los vidrios resfriados
el calor dominado
(101-102)

La poesía de Jairo Jaramillo Escobar, X-504, va del proselitismo de los primeros años, pasando por la ironía y la violencia de la palabra, a la poesía anecdótica y onírica:

Viejo, no te burles,
que Dios hizo lo que pudo.

Además, el sapo no es la medida de Dios, evidentemente,
pues el elefante es un monstruo más grande con su larga nariz,

y el hombre un monstruo todavía más grande, portador
a dos manos de su alto falo,
de cuya punta beben las jirafas del crimen,
(121)

En los poemas *El profeta en su casa*, *Reflejos de familia* y *Par jotas* de Jota Mario Arbeláez, el yo lírico expresa los conflictos generacionales desde la visión del rebelde que rompe con la herencia familiar y degrada la tradición de sus ancestros:

Esta mesa donde mi padre ha parido tantos pantalones de paño
Ha sentido sobre su lomo también correr mis palabra absurdas,
Desde cuando él se iluminaba con una lámpara Coleman
Hasta ahora que yo la profano con mis babas intelectuales.
(147)

En su poesía se percibe una tendencia a los temas autobiográficos y eróticos:

Me escondía bajo tu piel. Mi cabecilla de avestruz buscaba tu
Pliegue. Sobre la pampa de tu cuerpo permanecía tendido pero al
Galope. El zumo del placer arricaba nuestros panales. No había
Otro cielo para mí después de tu abismo. Gracias a tus caderas no
perdí esta vez mi viaje a la vida.
(163)

Balleneros

En la Venezuela de los años sesenta los grupos *Sardio* y *El Techo de la Ballena* representan la manifestación más auténtica de nuestra vanguardia. Tanto en el ámbito de la literatura, como en el de la plástica, logran una serie de cambios que responden a una nueva concepción estético ideológica. Las transformaciones artísticas se articulan en función de las transformaciones sociales y el arte y la literatura se convierten en el eje a partir del cual se estructura la relación orden-resistencia.

El año 1958 puede señalarse como la fecha oficial del inicio de *Sardio*. Aunque sus miembros ya conformaban un grupo coherente desde 1955. Se consideraban afiliados a un humanismo político de izquierda y sentían la necesidad de comprometerse activamente con la cultura del país.

Podría decirse que *Sardio* se caracterizaba por sus proposiciones renovadoras, su espíritu libertario y su carácter ecuménico. Políticamente sus miembros se agrupaban en torno a la concepción social demócrata, aunque algunos de sus miembros eran de izquierda. En el grupo participaron Adriano González León, Guillermo Sucre, Ramón Palomares, Eliza Lerner, Rómulo Aranguibel, Rodolfo Izaguirre, Gonzalo Castellanos, Luis García Morales, Salvador Garmendia, Francisco Pérez Perdomo, Edmundo Aray, Carlos Contra maestre y los pintores Manuel Quintana Castillo y Marcos Miliani.

Sardio abre una galería que se convierte en punto de encuentro de artistas, escritores y políticos, crea una revista y edita, distribuye y vende las obras de sus integrantes.

Tras la publicación del octavo número de la revista **Sardio**, de mayo-junio 1961, el grupo se disuelve. Una nueva semilla de insurgencia radical había comenzado a desarrollarse, gran parte de los integrantes de *Sardio*, aquellos que se identifican con la revolución cubana y con las ideologías de izquierda, pasan a formar parte de *El Techo de la Ballena*.

En el proceso de conformación de la sociedad y la cultura venezolanas, la influencia predominante de lo externo, incluyendo los movimientos revolucionarios del continente, ha sido fundamental, no en balde el impacto de la revolución cubana es el detonante que produce la ruptura entre los miembros de *Sardio* y el nacimiento de *El Techo de la Ballena*, cuya premisa fundamental era la creación de un arte combativo.

La actitud de compromiso frente a los procesos sociales se asume desde una militancia artística. La necesidad de confrontación con la cultura oficial los hace rechazar los cánones estéticos tradicionales por considerarlos una inflexión

reguladora.

El Informalismo aparece en nuestro país a mediados de 1959 en las propuestas plásticas de Juan Calzadilla y Daniel González. La primera muestra de esta corriente plástica, que propugna la creación artística al margen de los condicionamientos formales pre-establecidos, se lleva a cabo en el Salón *Espacios Vivientes*, en la ciudad de Maracaibo en enero de 1960. En el año 1961 Carlos Contramaestre regresa de España después de una importante vivencia con los informalistas de ese país. El uso de materiales diversos y extra pictóricos para realizar los cuadros les permite romper con el criterio equilibrado de las líneas verticales y horizontales y ofrece un aspecto más denso, expresivo y sensual.

Movidos por el deseo de subvertir el orden, los integrantes de *El Techo de la Ballena* asumen una actitud iconoclasta. La postulación de lo subversivo es asumida estéticamente y orientada a partir de la elaboración de un discurso que busca sus fuentes en los procedimientos textuales de la modernidad, particularmente en la ironía, la abyección, lo grotesco y la construcción de realidades alternas.

Crítica radical que rechaza los movimientos literarios dominantes; el realismo y el costumbrismo resultaban reiterativos y desgastados. En el ámbito de la plástica niegan el abstraccionismo geométrico, el excesivo academicismo y el museo como institución.

A partir de la liberación de las formas buscan la trasmutación de valores establecidos. La expansión del deseo, la provocación, el erotismo abyecto y el caos se proyectan hacia los diversos sectores de la vida cultural.

Arte y literatura se convierten en una forma de resistencia al poder. Lo escatológico, lo efímero y lo cotidiano se oponen a los cánones de belleza, trascendencia y legitimación artística. La experimentación, la exploración del horror, la trasmutación y dispersión de los valores desdibuja el principio de determinación estética.

Los integrantes de *El Techo de la Ballena* convierten la agresión y la tortura en una bandera de combate. A través de sus creaciones se hacen solidarios

con los grupos que se oponen al régimen.

La incorporación de elementos extraliterarios con la intención de hacer coincidir lo poético con lo vital, produce un efecto de disonancia. Desacralizar el poema para integrarlo a la vida y sacralizar lo cotidiano para que trascienda en el poema pareciera ser uno de los lemas balleneros.

La actitud lúdica frente al hecho artístico, e incluso frente a la vida misma, el manejo del humor, son algunos de los procedimientos que los emparentan con el surrealismo. Este continuo juego con la realidad funciona como un antídoto ante la angustia de lo efímero, ante el fracaso de lo precedero.

En el proceso de legitimación del arte la noción de autor es fundamental. Entre los juegos irónicos creados por los balleneros, los denominados *falsarios* constituyen una forma de subversión que pone en cuestión la noción de autor. Rodolfo Izaguirre comenta al respecto: fueron *muchas las pequeñas trampas que pusimos, inventamos escritores, libros como el supuesto Libro Cuarto de la Hechicería. Había un juego también en esto, era una burla a todo, a nosotros mismos.*³

La búsqueda del goce estético como consecuencia del hecho artístico se desvanece y el punto de focalización del artista se desplaza hacia las zonas oscuras. Lo obsceno, las basuras y lo marginal se estetizan, convirtiéndose en objetos de arte. No obstante, la trivialidad de las imágenes no conduce hacia la pérdida del valor simbólico de lo artístico.

Expresión plástica, literatura y pensamiento político forman parte de una visión del mundo que podría sintetizarse en la frase de Rimbaud y lema de los balleneros: *cambiar la vida, transformar la sociedad*. Las tan sonadas exposiciones “Para restituir el Magma” (marzo de 1961), “Homenaje a la Cursilería” (junio de 1961) y “Homenaje a la Necrofilia” (noviembre de 1962), representan una forma de rebelión al estilo Dada. La agresividad de las piezas,

³ Tomado de una entrevista de Rodolfo Izaguirre con la autora, inédita.

acompañadas de catálogos con textos virulentos, hizo estremecer a la opinión pública.

La actividad editorial es una de las expresiones más importantes de este grupo. El equipo conformado por Edmundo Aray y Daniel González, con la colaboración eventual de Dámaso Ogaz, Adriano González León y Juan Calzadilla, se encargaba de publicar plaquettes, ediciones tubulares, postales con reproducciones de los artistas plásticos, poemarios y textos narrativos que usualmente iban acompañados de ilustraciones informalistas.

¿Duerme Usted, Señor Presidente? (1962) de Caupolicán Ovalles, **Dictado por la Jauría** (1962) de Juan Calzadilla, **Asfalto-Infierno** (1963) de Adriano González León, **Los Venenos Fieles** (1963) de Francisco Pérez Perdomo y **Sube para Bajar** (1963) de Edmundo Aray, podrían considerarse los textos más significativos del momento.

En un estilo antipoético y cargado de agresividad, Ovalles cuestiona la gestión presidencial de Rómulo Betancourt, haciendo del poema una herramienta de combate contra la opresión:

El Presidente vive gozando en su palacio,
come más que todos los nacionales juntos
y engorda menos
 por ser elegante y traidor.
Sus muelas están en perfectas condiciones;
no obstante, una úlcera
le come la parte bondadosa del
corazón
y por eso sonríe cuando duerme.
Como es elegido por voluntad de todos
los mayoritarios dueños de inmensas riquezas
 es un perro que manda,
 es un perro que obedece a amos,
 es un perro que menea la cola,
 es un beso que besa botas
y ruñe los huesos que tira cualquiera
 de caché.
Su barriga y su pensamiento
es lo que llaman water de urgencia.

Por su boca
 corren las aguas malas
de todas las ciudades.
Con sus manos destripa virgos
 y
como una vieja puta
es débil
y orgulloso de sus coqueterías.
.....
¿Duerme usted, señor Presidente?
 Le pregunto por ser joven apuesto
 Y no como usted, señor de la siesta
Ojo de Barro y Water de Urgencia.
(RAMA, 1987: 61)

En **Sube para Bajar**, de Edmundo Aray se plantea la relación del hombre con el entorno de la urbe. Los personajes de estos relatos parecieran estar sumidos en un mundo escindido en el cual el hombre no es más que una individualidad desarraigada y desconcertada que lucha contra el equívoco de la existencia vaciada de trascendencia:

La ciudad. Es ésta la ciudad, la ciudad, la noche, las luces de los autos, los avisos. Savo... Savonarola. El mejor chocolate. Tome usted cerveza... lo tiene todo, la cerveza de Venezuela. Todo brilla, pero algo ronda, algo, y yo puedo correr, yo puedo saltar y correr, pero es tarde. Debí esconderme. Si se fueran las luces. Ahora ya es tarde. Irritante el pito, irritante el fiscal, y esa chaqueta, esa chaqueta roja. (1963:15)

Los textos de Calzadilla, ofrecen una visión de la ciudad como el espacio de la enajenación. La urbe se convierte en la generadora de la descomposición y del mal, el lugar de la adversidad y la violencia:

Subsisto dentro y fuera de mí mismo
 Y en los túneles de una ciudad sin memoria
Subsisto
 Más me veo sin extremidades aferrado
 A las lianas, al fondo de un acuario
Subsisto tirado en la calle
Subsisto tirado en la calle

Subsisto en las hileras de fetos de jardín
Subsisto en la pérdida de tiempo
Subsisto aún sin querer subsistir
 Esperando la orden de salvación
 Y la orden de disparar
Y subsisto en el gesto indiscreto del que apunta
 Con una daga al interior de mi ojo
Subsisto en los criaderos de larvas
Subsisto en las palabras
Subsisto en la cólera.
(1965, sp.)

Para Adriano González León la ciudad es un espacio hostil, deshumanizado, alienado y alienante. Caos de sonidos y de construcciones cuyos habitantes viven en una perenne frivolidad e incomunicación. Es *el aquí y el ahora* que se padece irremediablemente:

Por arriba, por su cabeza, el culo de los automovilistas sobre su cabeza, mi cabeza cortada por guardafangos, ahíta de humo de escape, tres neumáticos contra ella, gomas, ruedas, gomas, inflexión respiratoria, todos los mecanismos hidráulicos, las cabezas de las gentes implorantes y abobadas por los anuncios, usted y yo, cualquiera así con los brazos en cruz, ofendido, saltando como animal por entre las líneas blancas que acogen al peatón... (RAMA, 1987: 127)

El universo verbal que Francisco Pérez Perdomo construye en sus **Venenos Fieles** gira en torno a un mundo absurdo en el que la muerte se apoderan de la vida del hombre. Las atmósferas oníricas despliegan el absurdo. Las visiones fantasmáticas, como formas de la alteridad, se apoderan de la realidad poniendo en escena las contradicciones entre lo irracional y lo racional:

La *muerte aplazada* no es un misterio ni tampoco una imagen literaria.
 cuando el moribundo se sintió halado, miró a la pared y observó
 por segundos el reloj detenido y retrasado. Así pudo sobrevivir lo
 necesario. Más tarde, incorporado el tiempo a sus tareas, el proceso
 siguió su curso natural.
Pensadores cultos y profundos me explicaron que se trataba de ciertos juegos
reversibles y pueriles de la nada.

(PEREZ, 1963: sp)

Los textos de Calzadilla, Aray, González León y Pérez Perdomo ofrecen una visión de la ciudad como el espacio de la enajenación, un mundo hostil en el que el absurdo y la muerte se apoderan de la vida del hombre.

La exploración de las posibilidades de lo divergente y lo discontinuo, el manejo de la ironía y el humor, el tratamiento de la muerte como elemento desestabilizador, la fragmentación y disolución del yo, la presencia de una alteridad amenazante, son algunas de las marcas que caracterizan estos textos.

El rechazo funciona como defensa. El desarraigo que produce la urbe da paso a la pérdida de la identidad social. La desestabilización y el resquebrajamiento del yo conducen a la búsqueda de una nueva identidad en un orden simbólico; este orden supone formas complejas, duales, alternas, formas de la diferencia que ofrecen la posibilidad de acceder a un poder que se construye desde la otredad.

En la literatura, particularmente, se articula un imaginario a partir de lo urbano. La ciudad se convierte en el generador de la descomposición y del mal, el espacio de la adversidad, la violencia y la alienación.

Para los balleneros el incesante juego de irreverencia frente a la sociedad se pone en escena en el texto a través de lo onírico y la ficción, elementos que funcionan como antídoto ante el desconcierto que produce la vida moderna.

El Techo de la Ballena comienza a desintegrarse el año de 1967, aunque el voluntarismo de Edmundo Aray logra prolongar su existencia hasta el año 1969. La necesidad que sienten algunos de sus miembros de emprender un camino propio, de independizarse, hace inevitable la ruptura. Sin embargo, las búsquedas respecto al lenguaje que emprendieron en su momento los jóvenes escritores se han mantenido vivas a través de sus obras. La coherencia con las propuestas del Techo se mantiene, pero el elemento subversivo ha desaparecido.

Manifiestos

Los nadaístas, al igual que los balleneros, elaboraron una serie de manifiestos en los que exponían su visión del mundo, su postura frente al arte y a la sociedad. Estos textos, característicos de los movimientos de vanguardias de las primeras décadas del siglo, reaparecen en Latinoamérica en un momento en que las circunstancias sociopolíticas y económicas exigen del intelectual una toma de posición más contundente. El carácter contestatario de los manifiestos de los años sesenta responde a los cambios ideológicos que se producen a lo largo del continente. Su carácter controversial les permite demostrar la oposición a las estructuras de dominio y a las prohibiciones de tipo moral, religioso y político y alcanzar ciertos desplazamientos del público lector hacia zonas marginales. Desde ese espacio de la exclusión se apropian de un poder simbólico con el que confrontan la autoridad.

En el **Primer Manifiesto Nadaísta**, elaborado por Gonzalo Arango, encontramos un intento de definición del movimiento:

El Nadaísmo es un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia... es un estado del espíritu revolucionario, y excede toda clase de previsiones y posibilidades. (ARANGO, 1992: 15)

para luego desacralizar la función del artista despojándolo de la aureola de genialidad que desde el romanticismo se le había adjudicado. Se convierte este texto en una reflexión de carácter filosófico, político y estético. Se discute el papel del intelectual en América, se critica a la literatura que se pone al servicio del poder hegemónico. El estancamiento cultural de Colombia es visto como una consecuencia de la conquista española. Denuncia el atraso en el debate de la modernidad. Critica la educación como medio de control del estado. Para concluir, y con mucho humor, el hablante se declara parte de una generación posmoderna, producto de la cultura light:

Estoy de acuerdo con los Cocacolos en esta verdad que yo descubro en su adorable conducta instintiva. No hay que aceptar el mundo como es, sino como uno quiere que sea... El Cocacolo es eso. Pertenece a una generación innominada que irrumpe como una claridad al fin de la larga noche de la burguesía nacional. (Id: 48-51)

El nadaísmo ofrece a los *cocacolos* la posibilidad de convertirse en una amenaza para el orden establecido. La destrucción anárquica se convertirá en uno de los lemas que guiará al movimiento, como diría Jotamario Arbeláez en una entrevista: Descubrimos *que el mundo estaba mal hecho y nuestra misión era acabárnoslo de tirar* (1999).

Por su parte los integrantes de *El Techo de la Ballena* en **Para la restitución del Magma, El Segundo Manifiesto, El gran Magma y ¿Por qué la Ballena?**, insisten en el lema de cambiar la vida y transformar la sociedad (SANTAELLA, 1992: 80). La trasgresión como arma para hacer estallar la vida se encuentra condensada en la imagen del magma:

es necesario restituir el magma la materia en ebullición
la lujuria de la lava
.....
..... porque es necesario restituir
el magma la materia en ebullición la prótesis de adán.
(Id: 71)

La necesidad de ruptura con lo instituido encuentra un aliado en la expresión abyecta de un erotismo exacerbado. La agresividad de estos textos muestra una violencia que va más allá de lo simbólico, de allí que las basuras, lo corrosivo y lo grotesco se conviertan en parte fundamental de ese universo discursivo: *A dos años de existencia, El Techo de la Ballena, reo de putrefacción, se declara incontaminable, o mejor, su propia putrefacción es el antídoto que se requiere para repeler el asalto de tantos gérmenes que lesionan el derecho a gritar...* (75)

En los manifiestos de *El Nadaísmo* y *El Techo de la Ballena* se puede

observar cierta actitud mesiánica. A través de éstos textos intentaban desatar la polémica en el ámbito cultural, violentar al lector, escandalizarlo, desplazarlo hacia los espacios de la diferencia y la exclusión. Estos dos grupos estuvieron influenciadas por las mismas lecturas, entre las más importantes se pueden mencionar las producciones del surrealismo, la generación Beat, Alfred Jarry y su *Patafísica*, Sartre, Nietzsche, Lautremont y Rimbaud.

El Nadaísmo y *El Techo de la Ballena* tienen en común la articulación de un discurso irónico y contestatario; el gusto por lo erótico, lo obscuro y lo abyecto, la tendencia a la anarquía. La actitud existencialista de sus miembros a momentos se confunde con un vitalismo exacerbado. Sin embargo, en Colombia el peso de los problemas sociales va a constituirse en el factor fundamental de la confrontación nadaísta, mientras que en Venezuela es la política la que impulsa a la búsqueda de un cambio a través del arte.

Podríamos establecer un tránsito hacia actitudes cada vez más radicales de un manifiesto ballenero al siguiente. Comienzan con la noción de ruptura con la tradición artística y cultural y se desplazan luego a la idea de la trasgresión de las normas sociales y la violencia política para finalmente ofrecer, a partir del proceso creador, una sociedad nueva. En este aspecto los balleneros se diferencian de los nadaístas para quienes la meta era la destrucción sin llegar a plantearse la reconstrucción.

La militancia de poetas y artistas plásticos en ambos movimientos permite establecer una singular alianza entre el arte y la literatura.

INTERMEZZO

MARIO BRICEÑO IRAGORRY⁴

Crítico literario

En el siglo XX la función de la crítica dentro del campo humanístico ha alcanzado un sitio de honor. Su radio de acción se ha expandido dentro del ámbito de los estudios universitarios, llegando a adquirir una autonomía asombrosa respecto a su propio objeto de estudio.

La idea de que el discurso crítico pertenece a una categoría secundaria respecto a los textos de creación ha sido superada. Un buen crítico no vive a la sombra de los textos de otros, su expresión fina y depurada, sus comentarios agudos y pertinentes, no sólo aportan una nueva dimensión a los autores que *lee*, sino que a lo largo de sus estudios, reseñas y trabajos de análisis, construye un pensamiento coherente que más allá de hablarnos de un escritor o de una obra específica, nos ofrece su particular visión del mundo.

El juicio del crítico puede estar supeditado a las inevitables variaciones del gusto de la época y a sus inclinaciones personales, lo que imprime cierta relatividad a la vigencia de su apreciación. En la medida en que el texto crítico logra un estilo, se convierte en obra literaria.

Según George Steiner (1990), la crítica tiene una función triple: *enseñarnos qué debe leerse y cómo*, al seleccionar ciertos autores y excluir otros el crítico

⁴ Todos los textos de Mario Briceño Iragorry han sido tomados de sus **Obras Completas**, publicadas por el Congreso de la República

estructura un canon y da vigencia a una tradición particular; *establecer vínculos*, de esta manera se articulan las pluralidades de sentidos que se encuentran dentro del texto y las que, partiendo del texto, dialogan con otros textos, con otros discursos, con otros tiempos; *formular un juicio sobre la literatura de la época*, este último aspecto va a representar la máxima responsabilidad en la labor del crítico.

El crítico selecciona los autores que son de su interés, privilegiando aquellos cuyos planteamientos le incumben de manera particular y estableciendo, a través de sus lecturas, múltiples correspondencias. Como lector acucioso está consciente de que a su oficio le corresponde una función orientadora fundamental. En sus comentarios no sólo se verá obligado a evaluar el texto en su complejidad, sino también a referir, directa o indirectamente, los rasgos que hablan de los valores de una época.

Mario Briceño Iragorry reconoció la importancia de la crítica literaria y la responsabilidad que todo crítico debe asumir en ese difícil arte de examinar a través de los textos los cambios y las transformaciones de la sociedad y la cultura.

En un artículo titulado *El ocaso de una Literatura*, Briceño Iragorry comenta sobre la importancia de escuchar las voces que, desde el texto, hablan de los signos de su tiempo: *como el arte está fuertemente enlazado a la fenoménica social, necesario es situar el proceso estético entre los grandes lineamientos de la psiquis contemporánea* (XVI: 208).

En reiteradas oportunidades, Briceño Iragorry interpreta la literatura latinoamericana desde las resonancias de las raíces históricas de la cultura occidental en los escritores venezolanos y latinoamericanos. Está consciente de la necesidad de construir un horizonte de tradición en el que se articulen nuestros creadores. Explica el presente cultural del país desde el fluir de una corriente literaria que ve en Virgilio el puntal de la cultura latina, sucesora de Grecia y que España traslada a América: *La civilización del Lacio, espaciada sobre Europa por el vuelo de las águilas capitolinas y venida a América entre las velas intrépidas de la Conquista, espera aún una hora de plenitud* (XV: 51). En esta cita Briceño Iragorry expresa la idea de

que en América no ha cristalizado una literatura que esté al nivel de sus antecedentes latinos, sin embargo, la frase es esperanzadora y nos sugiere que la gran literatura está por hacerse. Esta concepción totalizadora le permite insertar nuestra heterogeneidad cultural en el patrimonio de la latinidad.

Su preocupación por rescatar y preservar la herencia greco latina, a la que considera la vía de acceso para la *integración humanitaria*, le hace centrar su atención en la figura de Andrés Bello de quien comenta: *era en verdad un latino, como en aquel tiempo se llamaba a los hombres cultos* (XVI: 302), *él era de la madera de Catón* (Id: 303). En función de un proceso de legitimación de la tradición latina, emparenta a Bello con Virgilio por la intención pedagógica que ambos le imprimen a la literatura, y ve en ellos a los renovadores de Lucrecio y Horacio.

Bello le servirá de puente para establecer la relación entre presente y pasado, para reconstruir el hilo conductor de una tradición que busca reivindicar el amor por la tierra, variante fundamental de la intención pedagógica de la literatura. Y es que la tierra para Briceño Iragorry es la madre nutricia, la casa, el cobijo.

Llama a Virgilio *el poeta de la latinidad entera, el que dio nueva forma al gusto, a las pasiones, a la sensibilidad, el que adivinó en la hora decisiva del mundo, lo que el porvenir amaría* (XV: 41). A Bello lo considera *el príncipe de los poetas americanos* (Id: 47), *el arquitecto de América* (59), el visionario que mira desde el pasado hacia un futuro en el que tradición y progreso puedan ser aliados.

En esta misma corriente de pensamiento ubica a los escritores venezolanos José Antonio Pérez Bonalde, Francisco Lazo Martí y Andrés Eloy Blanco a quienes describe como los maestros que ofrecen *lecciones de intenso valor moral, que fijan normas de conducta al pueblo* (XVI: 325) Estos autores tienen en común no sólo la actitud pedagógica que orienta sus textos, sino también el culto que proclaman a la tierra y a los valores de la nacionalidad. Briceño Iragorry recibirá esta herencia y hará de ella un norte en su producción literaria. Como crítico de su propia obra, nuestro escritor se incluye en este marco referencial: *Más tarde yo, en*

sufrida prosa, hube de hacer la apología de la antigua agricultura, que en la musa de Bello tuvo didascálica fluencia y en la musa de Andrés Eloy Blanco el más subido elogio (Id: 337).

En sus ensayos se ocupa de Virgilio, de Andrés Bello y sus herederos, porque en ellos ve reproducidos algunos de los asuntos que más le preocupan dentro del ámbito de las letras, tales como el problema de la lengua y la relación de la tradición con el presente, visto éste desde la perspectiva de la modernización de una sociedad que quiere insertarse en un futuro renovador.

Estima que la literatura ha de estar al servicio del engrandecimiento de los pueblos, de allí que sitúe la función del escritor y la del gobernante en un mismo nivel de compromiso. Para Briceño Irigorry la conducción de los pueblos está en manos de los maestros y magistrados. En *Función Social de la Palabra*, comenta:

Crear y transmitir valores de cultura es la misión que corresponde al escritor en orden al mejoramiento de las masas y ello se hace tanto más fácil cuanto sea la dignidad del instrumento que utilice y mayor la fuerza humana y conjugante de los conceptos expresados. Fomentar las disciplinas literarias y animar a los trabajadores de la palabra, es actitud que han de asumir los pueblos cuando aspiran a obtener una clara fisonomía que los exhiba con rasgos diferenciales en la historia. (XV: 87)

Y como figuras ejemplares de esta noble misión señala a Esquilo y Virgilio quienes *perviven en la conciencia universal y gobiernan con inmutable magisterio los cuadros de la cultura (Id).*

Concedor de que uno de los compromisos de la crítica es evaluar las corrientes estéticas que van surgiendo, sus causas y efectos, nos dice: *corresponde a la crítica, sin justificar la esencia de las corrientes contradictorias, examinar serenamente el motivo que induce aquellas ondas opuestas y aun ilógicas que se significan en las obras de pensamiento (XVI: 209).* De allí que no sólo se preocupe por la tradición, sino también por los movimientos de actualidad literaria.

En ocasiones, particularmente en el momento de su aparición, ciertas manifestaciones artísticas resultan extravagantes y por tanto pueden considerarse perturbadoras del gusto y la moral. En su afán por romper con la tradición, dichas manifestaciones —según el autor— cuestionan las estructuras y ofrecen nuevas alternativas. Apoyadas o rechazadas por el discurso crítico que las celebra o refuta, con el transcurrir del tiempo esas mismas expresiones pueden llegar a desaparecer o pasan a formar parte de la cultura dominante, perdiendo toda la capacidad de confrontación.

Las apreciaciones del crítico juegan un papel fundamental en la percepción y recepción de las obras y puede llegar a convertirse en un patrón de incalculable influencia sobre el público que ve en estos textos no sólo una guía de lectura, sino también una valoración de la sociedad y, en ocasiones, una respuesta a ciertos planteamientos de tipo ético.

En el ensayo *A Propósito del vanguardismo*, publicado en **El Universal** el 7 de septiembre de 1928, el autor emparenta la exploración de los vanguardistas en los terrenos de la libertad expresiva y el deseo de renovación, con la reacción que, a principios de siglo, iniciaran los padres del modernismo. Reconoce que esta ruptura con los principios y fundamentos del arte, se expande a la crítica social e histórica, y ve plasmado en las vanguardias el reflejo de los procesos de desintegración del pensamiento, de la pérdida de valores que aqueja al siglo XX. Briceño Irigorry habla del vanguardismo en términos de *transición estética que desaparecerá para dar paso a mejores corrientes que habrán de inducir la marcha del Arte futuro hacia la plena integración de valores* (XVI: 201). La primera parte de este planteamiento se emparenta con la tesis que, años más tarde, desarrollará Octavio Paz, en **Los Hijos del Limo**, sobre la tradición de la ruptura. Dice Paz:

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que esta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. (1974: 16)

Cabe destacar que la vanguardia es la expresión más extrema de la modernidad y ella se convierte en una apelación crítica que abarca a todos los niveles de la sociedad.

Tres meses después de haber publicado su artículo sobre el vanguardismo, en el mismo diario, aparece *El Ocaso de una Literatura*. En esta oportunidad Briceño Iragorry acusa al modernismo, al dadaísmo y al ultraísmo de haber llevado a la poesía a un *período de desintegración* (XVI: 207). Considera el autor que, si bien los desplazamientos en los movimientos —tales como los ocurridos del neoclasicismo al parnasianismo, del romanticismo al simbolismo y del simbolismo al modernismo— han roto con la tradición en los aspectos objetivos, las nuevas tendencias han llevado las transformaciones al plano de la subjetividad y, con ello, han desvirtuado la esencia misma del arte y su relación con la vida.

Rechaza el psiquismo, el exotismo y la introspección por considerar que estos elementos alejan al autor del verdadero propósito de su oficio, tal es educar al lector a partir de la afirmación de ciertos valores absolutos, ofrecerle un marco de referencia cultural, producir sano esparcimiento y elevar el alma del pueblo. En la exaltación del carácter nacionalista y la construcción de una obra autóctona ve Briceño Iragorry los méritos que harán perdurable la producción de aquellos a quienes considera nuestros grandes escritores.

Niega méritos a las nuevas tendencias, debido a la concepción que tiene del oficio del escritor. Como señalara en *Función social de la palabra*, el compromiso del escritor incluye su responsabilidad frente al lenguaje y la gramática, pues, éstos son el pilar fundamental de la evolución de los pueblos.

Para Briceño Iragorry, a través del estudio del lenguaje y de sus manifestaciones literarias, el crítico conoce la estructura de una cultura y la cosmovisión de los pueblos. Las relaciones que se establecen entre el lenguaje y la conducta humana, el lenguaje y la nacionalidad, constituyen los elementos fundamentales que configuran la unidad social de los pueblos, junto a la religión y

la cultura.

En las nuevas generaciones de poetas sólo percibe desorientación, contradicciones ideológicas y artificialidad, producto de una época convulsa. Para el escritor trujillano, el pensamiento de estos jóvenes sólo será el testimonio de un presente inmediato y efímero. Será necesario aguardar hasta que la crisis sea superada, para que hombres de atributos espirituales se erijan en conductores de la sociedad.

En su afán por explicar las manifestaciones artísticas de su tiempo en función de los esquemas clásicos, Briceño Iragorry ubica a las vanguardias en lo que, según su opinión, es un período de crisis del pensamiento occidental. Apela a los planteamientos filosóficos y busca, en la doctrina relativista de la escuela de Efeso, las bases teóricas de los planteamientos de la crisis del arte.

En la tradición del pensamiento y de la expresión artística hay dos momentos fundamentales: uno *relativista*, que surge con Heráclito y los presocráticos; y otro *estático*, que nace con Platón y tiene en Plotino un momento estelar. Ambas tendencias se oponen: en tanto la primera concibe al ser como un *continuo devenir*, la segunda considera que el ser es *uno*, y que la belleza, la justicia, la verdad y la moral son *atributos del ser* fijos y universales. Briceño Iragorry explica cómo las argumentaciones filosóficas y artísticas fundamentales se han desarrollado a partir de estas dos concepciones. Considera que la escuela clásica está representada por el formalismo ideal que caracteriza a los períodos de estabilidad en el pensamiento y las manifestaciones artísticas; bajo esta influencia se han de producir las formas acabadas del arte y la integración de los valores.

La vanguardia representa para Briceño Iragorry *una acción literaria correlativa a los grandes presupuestos mentales que dominan el siglo presente* (XVI: 199), es decir, una respuesta al *período de crisis disolvente, sucedáneo del desequilibrio de la Filosofía del XIX siglo* (Id: 201).

Reconoce que es necesaria la distancia histórica para que un juicio menos subjetivo pueda evaluar las vanguardias, no obstante, y a pesar de su intento por ser

objetivo, no puede evitar que su búsqueda de la articulación de un modelo estético clásico le lleve a pronosticar la muerte temprana del vanguardismo.

Para George Steiner *leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos* (1990: 32). El crítico se entrega a sus lectores con las mismas demandas que el creador.

Mario Briceño Iragorry asumió la escritura como un modo de vida y la profusión de su obra en todas las áreas le permitió abordar muchísimos temas, algunos podrían estar sujetos a una revisión desde la mirada acuciosa de la crítica contemporánea, otros siguen siendo de fundamental importancia en la formación de un pensamiento que busca, insistentemente, dibujar un perfil de nuestro ser americano.

NARRATIVA EN TRES TIEMPOS

CUBAGUA

La expresión de lo abyecto

La presencia de la abyección instaura la modernidad en la literatura. La escritura trasgresiva aparece por primera vez en Baudelaire y **Las Flores del Mal**. A partir de este momento los escritores se vuelcan sobre los temas demoníacos, marginales y abyectos para dar un nuevo giro a sus obras.

La novela **Cubagua**, de Enrique Bernardo Núñez (1987), se interna en un mundo irracional, huidizo. En ella el mito y la magia del trópico venezolano trasgreden toda lógica racional e imponen, en su lugar, los principios analógicos de lo ambiguo y lo mixto.

La actitud trasgresiva de Bernardo Núñez en la novela se deja sentir desde el primer momento. Los juegos temporales y espaciales, la superposición de escenas y la constante reiteración de elementos duales, transportan al lector a un mundo diferente, lleno de oscilaciones y hechizos.

Podría decirse que con esta novela Enrique Bernardo Núñez introduce la modernidad en la narrativa venezolana, en ella se plantean transformaciones radicales, novedosas, que no pudieron ser comprendidas en su época. En **Cubagua** se pone en escena un mundo abyecto; no un objeto, ni siquiera un pensamiento, *sino una torsión hecha de afectos y de pensamientos* (KRISTEVA, 1989: 7) donde lo excluido se presenta, aparece, como un fantasma. Mundo que se localiza en el límite de la inexistencia y de la alucinación, lo abyecto es un *objeto caído, es radicalmente*

un excluido que atrae hacia allí, donde el sentido se desploma (Id: 8).

En la obra encontramos un discurso orientado a seducir, a equivocar la realidad. Es el terreno de la violencia, del erotismo y la muerte concebido en base a oposiciones duales. El texto se desarrolla en el límite que separa dos realidades: una mágica, irreal, y otra tangible. Este límite permite a sus personajes realizarse pero en sus fronteras corren el riesgo de ser aniquilados.

La carencia que se manifiesta en lo ambiguo, lo intermedio y lo mixto, se diluye a través del texto por medio de un lenguaje vaporoso, plagado de significados, en cuyos intersticios reconocemos toda una geografía de formas a través de las cuales el autor pone de manifiesto lo oscuro, lo abyecto.

En **Cubagua** no existe la conciencia juzgante, por el contrario, se plantea una incertidumbre, una interrogante que no se resuelve en el texto. Es la abyección como puesta en escena del lenguaje, como parte de una intencionalidad artística.

La musicalidad, el ritmo semiótico y la polifonía ponen de manifiesto la pulsión insatisfecha, convirtiendo la obra de Enrique Bernardo Núñez en una experiencia de deseo, en la consumación del todo y la nada, donde el cuerpo y la lengua se confunden.

La simbología

“El color es la magia de la isla”

Con la intención de seducir al lector, de embriagarlo y transportarlo a un mundo mágico, Bernardo Núñez plaga su novela de imágenes sensoriales y particularmente de imágenes cromáticas. El color juega un papel primordial dentro de la obra y desde las primeras líneas queda de manifiesto su valor significativo. En el color están concentradas las pulsiones de vida y muerte, de magia y pasión.

Toda una simbología se despliega a través del juego de colores que pueblan el texto. La indefinición de los mismos y la cualidad vaporosa que el autor pone en ellos, nos trasladan a un mundo etéreo, flotante. Se podría hablar de colores que se oponen, que se degradan, que se desvanecen a medida que avanza **Cubagua**.

A pesar del brillo con que es descrita la naturaleza que rodea la isla, su sol radiante y el cielo siempre azul, los matices opacos nos conducen a espacios cromáticos indefinidos que, en contrapunto con la luminosidad, nos recuerdan que la abyección habita inexorablemente en la isla y sus gentes.

A través de la lectura de la novela, los medios tonos se apoderan del paisaje y el mismo *brillo* apunta ambigüedades dramáticas:

—¡Qué efecto más dramático el de la luz en esos rostros! (21)

El azul del cielo se funde con la amarillenta luminosidad; el blanco y el rojo instauran una lucha feroz de pureza y pasión. Y en esta fusión se pone de relieve la presencia de los intersticios que caracterizan los lugares abyectos. Ese debatirse entre uno y otro, esa constante mezcla de colores, produce una indefinición angustiosa del espacio en el que han de desenvolverse los personajes.

Por un lado: el cielo *siempre azul*, o con *resplandor de oro*; las serranías *blancas, azuladas como la orla de los nacarones*; el mar pintado de *azul infinito*. Para luego introducir tonalidades oscuras, grisáceas, hasta llegar al negro, la disolución total: el cielo es traspasado por *negros relámpagos*, el alba es *gris, turbia*; la selva tiene un alma *verde y oscura* que se estremece en la superficie del mar; y el mar se vuelve *tibio y purpúreo*.

El color toma vida, fluye, se desliza cubriendo los espacios, inundándolo todo:

Los peldaños viscosos de humedad se empurpuraron. Unos murciélagos surgieron de las tinieblas tocándoles con su vuelo helado. El trabajo de los nepentes había cubierto las galerías de prodigiosas talladuras verde y oro... (48)

El color en determinadas circunstancias excita y en otras inhibe la acción. En la pugna de colores que encontramos en el texto está simbolizado el intercambio de vida y muerte que la naturaleza y sus seres experimentan constantemente.

En el tratamiento que Enrique Bernardo Núñez da al color descubrimos un desplazamiento de la función semántica que necesariamente se refiere al sentido. El color es lo descriptivo, el decorado por excelencia. Sin embargo, en la obra el color supera su función adjetival para convertirse en sustantivo y, de esta manera, ejercer a plenitud la función simbólica. De mero elemento descriptivo, el color se convierte en el *ser*:

Las palmeras se confunden con los cardones y derraman su *verdor piadoso* estremecido por el soplo ardiente de los arenales. (11, el subrayado es nuestro)

“Su anillo brillaba en los dedos de Vocchi como un punto de fuego”

La idea de círculo nos remite a la noción del eterno retorno, es la serpiente que se muerde la cola, el principio y el fin de las cosas que se funden en un único punto, para luego recomenzar.

En la angustia que produce la búsqueda del origen, de ese otro que es la madre y cuyos lazos se han roto, está cifrado el esfuerzo estético que realiza el autor por mostrarnos el camino, el descenso hacia las fronteras frágiles del ser hablante y por devolvernos la posibilidad de nombrar ese otro. Este descenso, dentro de la novela, queda plasmado en la insistencia de algunos personajes por descubrir el centro, el principio creador:

La falta del anillo acabó por recordarle la aventura de la pasada noche... De un extremo a otro recorrió la casa... Examinó el piso de tierra mezclada con polvo de madre perlas... Al cabo advirtió un pesado anillo a la altura de un hombre y lo asió con fuerza tratando de removerlo. Entonces la pared cedió obediente y se abrieron ante él las catacumbas de Cubagua. Sombra, misterio, silencio... Instintivamente Leiziaga echó mano al anillo. El artificio funcionó sin esfuerzo. (52)

La novela **Cubagua** no sólo se sostiene formalmente en las recurrencias cíclicas, sino que también utiliza esta noción en el plano semántico. La función simbólica del círculo se reitera en elementos diversos, tales como *la isla* y *el anillo*.

Cubagua es la isla donde el presente y el pasado se funden en uno, el anillo refuerza la idea del círculo, ya que éste va a poseer el valor del elemento sagrado que da acceso al otro lugar y al otro tiempo.

En la isla Leiziaga vive una experiencia mítica que lo remonta a los orígenes de la cultura indígena. Es allí donde se establece una guerra psicológica entre el símbolo del colonizador explotador y Vocchi, el personaje que encarna lo mítico.

El mito aparece como un elemento fantasmático que, conectado a la materialidad pulsional del texto, representa la función trasgresora.

De un gesto el fraile señaló el anillo de Leiziaga. El lo conservaba como sello de su origen y por ser recuerdo de su abuela, aquella doña Isabel de Sevilla que sedujo al príncipe Enrique de Prusia cuando éste visitó a Caracas... (23)

Vocchi se apodera del anillo del extranjero, el cual constituye un baluarte de su noble ascendencia.

El punto de fuego refuerza la significación del círculo como centro y principio, ya que nos remite a la idea del sol, centro generador de la vida y la muerte:

El sol engendra los pájaros de fuego que devoran los verdes y las aguas.
(56)

El texto de Enrique Bernardo Núñez juega con la simbología mítica del sol al relacionarlo con el oro y la riqueza que este material precioso representa. Octavio Paz nos señala, refiriéndose a las imágenes míticas, que:

... si el sol es vida y muerte, el excremento es muerte y vida. El primero nos da luz y calor, pero un exceso de sol nos mata; por tanto, es vida que da muerte. El excremento es el otro falo, el otro sol. Asimismo es sol podrido, como el oro es luz congelada, el oro materializado en lingotes constantes y sonantes. Guardar oro es atesorar vida (sol) y retener el excremento. Gastar el oro acumulado es esparcir vida, transformar la muerte en vida. (1985: 19)

En **Cubagua** los personajes se ven envueltos en círculos concéntricos de pasión, avaricia, lujuria y violencia cuyo eje central es el mítico pasado que acosa a sus habitantes sin permitirles sosiego.

A veces llegaban a su tienda hombres devorados por el cáncer o la ceguera. Los murciélagos y las serpientes del Hupayari, las flechas envenenadas, cuando no mataban, abrían la carne para una horrible agonía. Morían rabiosos, entre convulsiones... Pero si eran curados iban de nuevo en busca de oro. (30)

“...como si viniese a través de una niebla”

Otro elemento que no podemos pasar por alto al leer **Cubagua** es la calavera, el signo de la muerte por excelencia. En la novela Fray Dionisio posee su propia calavera:

Y por primera vez Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de Fray Dionisio. Los cabellos de la momia se quedaron en sus manos al levantarla. La contempló unos momentos y la depuso suavemente. (44)

El fraile carga con su muerte a cuestas, es un muerto en vida, *se aseguraba*

haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente (7).

Esta figura tiene una doble connotación, por un lado remarca la dualidad vida-muerte tan presente en la obra y por otro demuestra cómo el mito reduce el poder del conquistador, lo trasgrede y anula.

Fray Dionisio, al igual que la muerte, está presente en todas las épocas, participa de todos los ritos y su cabeza momificada es el símbolo de esta doble realidad:

Fray Dionisio se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hunden mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto. (25)

La degradación del espacio

Degradación implica inversión, es el descenso hacia las zonas oscuras, marginales. Presencia del desecho, de lo excremental. En la literatura de lo abyecto, el proceso de degradación que experimentan seres y cosas forma parte de la actitud trasgresiva de los mismos. Este proceso se constituye en la forma fundamental de la puesta en escena de lo abyecto en el texto.

Cubagua está conformada como el lugar donde habita la abyección; en ella encontramos un contraste significativo entre la hermosura de la naturaleza y la fealdad de los lugares habitados por el hombre, estos últimos producen en el lector una sensación de repugnancia. Es la degradación del espacio habitable, la miseria humana mostrada en todas sus dimensiones. Las estructuras físicas de la isla son decadentes, muestran un estado de abandono y dejadez total, *las viviendas dan la impresión de que van cayéndose lentamente (5).*

La función simbólica de lo sagrado es trasgredida cuando se degradan conventos e iglesias para convertirlos en el lugar donde se castiga el crimen. Es la

exclusión de lo divino y la presencia de lo demoníaco:

A las nueve Figueiras se dirige a su despacho en el antiguo convento franciscano. A pesar de los emblemas republicanos no ha perdido su ambiente. Había allá, en otro tiempo, una Dolorosa, el pecho atravesado por siete dagas de oro... En la celda del prior está el despacho presidencial, ventanillos quedan sobre la huerta, desde los cuales se ven las sierras, los valles, y más allá una mancha azul: el mar. En los rincones se ven todavía las pilas de agua bendita. Estancias blancas con espadas en vez de crucifijos, empleadas por los guardias de las rondas nocturnas. Por allí desfilaba la comunidad al dirigirse a la capilla. Ahora el doctor Figueiras distribuye justicia y en los claustros se oyen los gritos de los borrachos que encierran bajo la escalera. (63-63)

Las construcciones, las casas, y aun la estructuración urbana, están descritas como edificaciones frágiles, confusión de formas que denota un caos total: callejones que se retuercen vetustos, *calles sórdidas con casuchones desiguales, próximos a desbaratarse* (5).

La entrada a las zonas oscuras y míticas de la isla se produce por medio de un descenso hacia un lugar subterráneo en el cual habitan los dioses del pasado ancestral:

Primero una escalerilla, un sótano, antiguo dormitorio de esclavos. Un corredor abría su boca profunda, después otra... Los peldaños viscosos de humedad se empurpuraron. (48)

Es el espacio mítico de la muerte: *arrimados a los muros se veían tinajas de barro, onobis, con restos humanos* (48). Una música remota, de leguas y de horas, atiza la poca lumbre para despertar los ritos, que rememoran cómo el indio trasgredió la ley del blanco. Este espacio, por su condición mítica es circular:

Al fin se hallaron en un vasto espacio circular, alumbrado apenas. (48)

Erotismo y muerte son las dos expresiones que acercan más al hombre al plano de lo abyecto; que lo conmueven y angustian hasta llevarlo a los límites más profundos de su ser.

En **Cubagua** encontramos ciertas marcas que nos revelan, tanto en el plano del discurso, como en el del relato, la búsqueda incesante que el autor se plantea para descubrir ese lugar común, donde el erotismo y la muerte se conjugan como la máxima violencia y el máximo éxtasis de la existencia.

La vida del hombre se debate desesperadamente entre las dos prohibiciones fundamentales: la muerte y la pasión erótica, y así nos lo muestra Enrique Bernardo Núñez en su obra.

La *isla* y la *mujer* son los símbolos del erotismo y la muerte por excelencia. Cubagua, isla hermosa y rica, es isla de muerte, sus visitantes lo saben pero no pueden romper con el hechizo que ella les produce. El mar de Cubagua es ardiente como sus hembras:

El mar hace pensar en las selvas como en tierra adentro se sueña con las anchuras marinas. La selva ejerce su atracción sobre las islas, penetra con los ríos en el Caribe y allí vierte su pensamiento. La mirada de Nila cae impasible sobre las islas, en las costas llenas de signos en la arena, y en su escorzo, en su abandono, hay serenidad y hay también la movilidad temblorosa del agua, de la estrella. En la superficie del mar se estremece el alma de la selva verde y oscura. (40-41)

En la isla Leiziaga se deja seducir por la pasión que Nila le inspira y su único afán es poseer las perlas que simbolizan a esta extraña mujer. En el plano semántico encontramos cómo el autor, a través de elementos de gran valor significativo, entrelaza el erotismo y la muerte:

Veía aproximarse a una mujer, Cuciú. El quería la Madona. Con los ojos abiertos, entre convulsiones atroces, la veía muy cerca, como cuando era niño. Los otros permanecían silenciosos, siguiendo en la oscuridad aquella agonía terrible. (37)

Esta escena de muerte demuestra la relación que establece el sujeto hablante entre el lenguaje poético y el incesto. La *Madona*, quien es la representación más perfecta de la madre deseada desde la infancia, no acude al

último llamado y en su lugar aparece Cuciú, símbolo de la pasión carnal:

Pertenecía a esas mujeres que moraban a orillas del mar vendiendo sus cuerpos a los viandantes y guardaban gran cantidad de oro. En su tribu las llamaban Cuciú. Y como una luciérnaga destelló para él aquella noche. (29-30)

En este caso la idea del incesto se da a través de la conjunción de los dos símbolos de mujer (madre-amante) en la imagen que se le aparece a Lampugnano antes de morir.

La presencia del cadáver, el más repulsivo desecho, denota el límite más profundo de la abyección, es la muerte que irrumpe en la vida para contaminarla: *Al amanecer se llevaron el cadáver, que estaba hinchado (37).*

El canto de amor del indio en la cárcel, ese hermoso poema plagado de pasión, posee una carga semántica que revela hasta qué punto el amor-pasión rebasa las barreras de la muerte:

Coronada de saúco, tus ojos suplicantes se escondieron entre mis brazos y pude disipar todas sus ansias... ahora estás ausente, encadenada, y tu cuerpo oscuro dulce y parpadeante, ha sido ultrajado. ¡Desenlázate de tus cadenas, Zenquerot! ¡Huye! Por la noche estrellada, por la tristeza y el delirio de nuestras noches, deja tus cadenas o mádate. La muerte es buena, créelo. Siempre viene, siempre viene. La llamé y mi sueño se perfumó lo mismo que cuando te iba a buscar en el bohío. (33)

La presencia de la *Diana cazadora* dentro de la obra refuerza la naturaleza ambigua que poseen ciertos seres, cuya característica esencial es el erotismo. La *Diana* es perfecta en sus formas y posee el valor del cazador, características que recuerdan a las míticas *amazonas*:

El arco era semejante a los suyos, y el manto, que apenas velaba uno de sus pechos, les recordaba el de algunas hembras de su raza, bellas guerreras que reinaban entre las mujeres, las cuales volvían siempre victoriosas. Sólo el mastín que tenía a los pies, fiero y hosco, era repulsivo, pero lo llevaría consigo, y en el verde seno de los bosques, entre las orquídeas más bellas que el oro, su presencia sería igual a la de la luna.(29)

La figura abyecta que acompaña a la Diana cazadora refuerza, por la ley del contraste, la belleza y el erotismo que ésta posee, convirtiéndola en un símbolo que luego se refleja, como una imagen de espejo, en Nila Cálice o Erocomay. Erocomay era bella y fuerte, reinaba entre mujeres, guiaba a su tribu en la guerra y en las cacerías de monstruos, *grande era su poder y su amor deseado y temido* (49). Nila cabalga vestida de blanco, *su figura se diseña flexible, dorada, perseguida por los perros que ladraban entre el polvo* (15). La ambigüedad que caracteriza a Nila se manifiesta en la constante duplicidad de su ser, su pasión es montar a caballo vestida de hombre.

Ella es Nila Cálice en el presente, pero también la princesa Erocomay del pasado. Está en Venezuela, pero ha tenido que viajar al extranjero para hacerse acreedora de los conocimientos que le permitirán entender y amar más lo autóctono. Nila representa el deseo, la pasión que llega hasta los límites de la violencia, la obcecada necesidad de poseer al ser amado, aunque esta necesidad llegue a los ámbitos masoquistas de soportar la agresión y el desprecio. Su erotismo está impregnado de una aureola de religiosidad que reduce lo sagrado al plano de lo abyecto:

Con beatitud en el semblante, Nila tocaba el órgano. Resonaban entonces gemidos o expresiones de amor incontenibles, especie de ráfagas bajo las cuales oscilaban los cirios del alta. (7)

La novela **Cubagua** está configurada en función de estructuras que trasgreden todos los planos: temporales, espaciales, individuales. Regida por la lógica de las analogías, la obra juega constantemente con los pares. El tiempo, el espacio y los seres poseen una doble imagen duplicada. En lo temporal el presente se confunde en el pasado y se proyecta hacia el futuro. En lo espacial la isla tiene una vida en la superficie y otra en el subsuelo. Esta otra es mítica y allí se mantienen vivos todos los misterios del pasado histórico y legendario de Cubagua.

Los personajes de la novela oscilan entre varias personalidades. Así,

Leiziaga cree reconocerse en Lampugnano y Nila Cálice es la princesa Erocomay. Algunos de los personajes del presente se identifican con los del pasado de su mismo nombre. Esta dualidad nos obliga a reconocer una insuperable pérdida en la identidad real de los personajes.

La ambigüedad, la dualidad y la indefinición de tiempos, espacios e individuos, tejen una red de significaciones que convierten esta obra de Enrique Bernardo Núñez en una escritura de lo abyecto.

La presencia de lo irracional, lo demoníaco, la muerte y el erotismo, reafirman la concepción abyecta que esta novela quiere plasmar. A través de los intersticios que se crean por medio del lenguaje vaporoso y vacilante, descubrimos la necesidad que tiene su autor de nombrar lo otro, lo prohibido, lo inconsciente.

Lo anteriormente dicho, aunado al valor poético que posee **Cubagua**, hacen de esta novela de Enrique Bernardo Núñez una escritura del deseo, donde la carencia está siempre presente.

En **Cubagua** nos sentimos atrapados por la extrañeza, subyugados por la magia de sus palabras, sumergidos en ese mundo marginal y oscuro que describe el autor. Con esta obra el lector se proyecta en un viaje que oscila entre la luz y la oscuridad, los valores y los antivalores, la pasión y la muerte. Estas categorías dicotómicas permiten crear un texto desinhibido de la intención juzgante, donde el goce de la palabra es la última y única aspiración.

LINAJE DE ÁRBOLES

La exaltación de lo telúrico

Si entendemos que la Literatura es un hecho social, al indagar en el universo narrativo de un texto determinado es indispensable tener presente las relaciones que dicho texto establece con la sociedad a la cual pertenece.

Todo texto ficcional, como práctica discursiva de una sociedad dada, reproduce las representaciones imaginarias que un grupo social tiene de la realidad.

El discurso ficcional convive con otras prácticas discursivas con las cuales dialoga. Estas, a su vez, representan formaciones ideológicas producidas por un conjunto social.

En la práctica de los discursos lingüísticos y culturales no hay una definición clara de una ideología específica, sino que en ellos se mezclan diversas formas ideológicas que conviven en un momento histórico dado.

La semántica de un texto está acotada por los signos de otros textos de la época, y de otras épocas anteriores, todos éstos, a su vez, materializados por los modos de producción culturales.

A partir de estos criterios pretendemos realizar una lectura de **Linaje de Árboles**, de Adriano González León, que nos permita evidenciar los modos de producción que funcionan en los textos reunidos bajo este título, y la manera en que las diversas microsemióticas presentes en los mismos, reproducen el imaginario social de la década de los ochenta.

Binomio ciudad-campo

En **Linaje de Árboles**, de Adriano González León (1988), la propuesta ideológica del hablante está determinada por una serie de relaciones que se articulan alrededor del binomio oposicional ciudad-campo.

La ciudad, símbolo de la modernidad, del progreso, es percibida como hostil y deshumanizada. En contraposición, el campo es visto como el espacio ideal en el cual el hombre se encuentra consigo mismo y alcanza la felicidad.

La ciudad es vista como el espacio que se habita, hostil, deshumanizado, alienado y alienante. Caos de sonidos y de construcciones cuyos habitantes viven en una perenne frivolidad e incomunicación. Es lo racional, el *aquí y ahora*, donde los valores, la moral y el poder de la palabra están ausentes: *autos ruidosos, los edificios violentos y los avisos de neón* (36).

El campo representa el espacio que se añora, armónico. Es el *antes* y el *allá*, el espacio del respeto, los valores, la moral, donde habita la palabra (en el sentido fundacional del término), es el paraíso perdido:

Luego hubo un golpe de pájaros en las copas altas, pájaros en juego, nidos, selvas, asuntos de follaje que hace tiempo estaban expulsados de la ciudad.
(15)

Para la estructuración de este binomio el hablante básico construye ideológicamente una semántica positiva al hablar del campo, la utopía de los tiempos pasados, donde la oralidad se convierte en un valor, al igual que el saber intuitivo. Y una semántica negativa cuando se refiere a la ciudad.

Dentro de este binomio espacio-temporal, ciudad-campo, ahora-antes, acá-allá, podemos ver una reivindicación nostálgica de los valores patriarcales,

latifundistas, que rechazan, e incluso se oponen a los valores de la modernidad.

El título del libro, **Linaje de Árboles**, anticipa los temas que van a preponderar en los textos. *Linaje* nos remite a lo ancestral, a la nobleza, lo patriarcal. *Árboles* a alimento y cobijo. Así mismo, la estructura de la obra es en alto grado significativa, por cuanto organiza los diversos núcleos semánticos.

En la primera parte (6 textos) la ciudad aparece como espacio que se habita, versus el campo, espacio que se añora y se desea:

Usted pertenece a este aquí de asfalto, aceras y concretos. Sin embargo se ha fugado hacia donde saltan los animales y las hierbas. (48)

En la segunda parte (12 textos) están el pueblo de la infancia, sus habitantes, sus anécdotas. En esta parte se introduce una nueva matriz: la oralidad como práctica discursiva con la que el texto dialoga.

En la tercera parte (6 textos) la ciudad de provincia presenta los primeros rasgos de modernización. Aquí el pueblo se nos muestra como lo pasado, lo mítico, el allá, semánticamente asimilado a la noción de la tierra, mientras que la ciudad es el presente que el hablante básico considera como ajeno.

La cuarta parte (10 textos) presenta como núcleo semántico a la mujer, bajo la denominación de *la Dama*. La figura femenina es el último anhelo, es la representación de la madre, el útero, la tierra. A través de su estructuración la obra reafirma una vez más el ideograma de *volver a la madre tierra*.

La mujer

En **Linaje de Árboles** encontramos, de modo reiterativo, la presencia de la mujer como el *tú* al que se dirige un *yo* autoritario. Este emisor masculino asigna al receptor femenino un rol pasivo, que se limita a la función de escucha:

Usted se dora al sol en la terraza... Espéreme. Le contaré historias de ciudades... Yo le contaré historias. Juntos pasaremos mejor las vacaciones.
(171)

Sólo en *Ensalmo para Vicente Cunarrosa* se invierte el esquema y el *yo* autoritario es femenino, mientras que el *tú* es masculino.

Pocas veces se le da denominación propia, sólo en siete de los textos aparece la mujer nombrada como Vicky, Aselia, Trina Matheus, Rosa Bastidas, Eloina, Rosita, Ernestina, Eria, Emilia. En los restantes 23 es usted, ella, la mujer, la señorita, la dama, la muchacha, la amiga, la aeromoza. No actúa, es el ser narcisista por excelencia; su imagen está casi siempre asociada al espejo: *En el espejo, el rostro se pierde. Ella mira fijamente* (55).

El mito de la mujer se nos muestra como un constructo ideológico hecho por el hombre para la mujer. La mujer, en los textos, es lo telúrico, lo intuitivo, lo irracional. Mujer vaciada de historia, visión sublimada o degradada, pero siempre aislada de la realidad.

El punto de vista del narrador

El narrador se nos presenta desde diversos puntos de vista en los textos de **Linaje de Árboles**. Inclusive dentro de un mismo texto, encontramos variaciones en la persona del narrador.

Un hablante básico en primera persona que se dirige a un *tú* en forma autoritaria. Desde una estructura ideológica patriarcal prescribe lo que debe hacer el *tú*. Su discurso se articula en base a semas condenatorios que crean en el destinatario una sensación de culpa y castigo. Es el *pater* omnisciente y dictatorial que anula, con su discurso, el poder de acción del *tú*, convirtiéndolo en un

ser pasivo: *te van a encerrar... si sacas la cabeza te rondan las avispas* (80), *no mirarás para afuera* (83). Dentro de esta estructura discursiva vemos resemantizada, en la ficción, la práctica del discurso populista.

En otro plano aparece un narrador omnisciente que alterna con la primera persona, donde el yo asume el tono imperativo.

También, hay la presencia constante de un narrador omnisciente que dirige todo el relato, que se descubre en la utilización del pronombre reflexivo *se* en forma reiterada: *se vive; se lanzaba a presencias lejanas* (60), que se acercan más a la idea de sujeto lírico reflexivo, que a la de narrador de una historia.

La obra y su contexto

Linaje de Árboles aparece publicada en Venezuela en 1988. En esta década (70-80) la literatura de nuestro país sufre un proceso de homogeneización, cuya plataforma ideológica subyacente es el modo de producción del discurso populista sustentado por la clase dominante. Dicho discurso ha logrado alienar el imaginario social y por ende, se ve reproducido en los discursos ficcionales de un sector social que se encuentra asimilado a los mecanismos de poder.

En este período encontramos:

...que el sistema narrativo se puede organizar básicamente en dos modelos estético-ideológicos. Aquel que organiza sus representaciones simbólicas transfiriendo en su práctica la reproducción de los mecanismos del proceso de alienación, o sea, entrampado en el discurso del poder; y aquel que logra tomar distancia de las formas del poder presentando metáforas que objetivan el proceso de enajenación, o sea, los contestatarios del poder. (GONZALEZ, 1988: 249)

El primer modelo es evasivista y utópico y *tiende a ocultar en diversas metáforas la enajenación y el estado de negación del sujeto de enunciación en*

tanto sujeto acrítico de su propia praxis discursiva (Id).

En el segundo modelo, de tipo contestatario, el narrador se distancia y asume una posición más objetiva. En este modelo nos encontramos con dos variantes. Una: manifestaciones *narrativas que recuperan la referencialidad histórica... representan una respuesta positiva y crítica a esa otra narrativa de tendencia escapista*. Dos: *textos que tratan de recrear el espacio coloquial urbano... [con] respuestas menos escépticas y más frescas de una historicidad recuperable en la vida cotidiana (Id: 51).*

Indudablemente que la obra de Adriano González León, **Linaje de Árboles**, se inscribe en el modelo evasivista y utópico que reproduce el discurso del poder.

Estos modos de producción de las prácticas discursivas ficcionales son herederos de la Venezuela de los sesenta, período de grandes cambios y profundas transformaciones sociales, políticas y económicas.

Con la caída de la dictadura perezjimenista, en 1958, se instaura en Venezuela una democracia burguesa que absorbe y manipula todos los modos de producción:

...en sólo dos décadas más, las que van de la muerte de Gómez (1935) a la caída de Pérez Jiménez (1958), la sociedad caraqueña cumple una de las más violentas modificaciones que se conozcan en América Latina, que prácticamente parte en dos períodos a su historia, archiva su pasado y sin suficientes bases educativas, se lanza a la conquista tumultuosa de la modernidad. El efecto previsible habría de ser un desquiciamiento de valores, la parcial destrucción de los heredados y la imposibilidad para rearticular nuevos y coherentes... De ahí procede una turbia mezcla de tradicionalismo que enmascara con dificultad a los modos modernos recién incorporados. (RAMA, 1987: 21-22)

A partir del éxito de la revolución cubana, el año de 1959, las teorías marxistas comienzan a efervecen en la mente de nuestros jóvenes.

La gestión de gobierno de Rómulo Betancourt genera una serie de problemas y descontentos que conllevan a la insurrección armada de la izquierda venezolana

conformada, para ese entonces, por grupos de intelectuales y estudiantes universitarios en su gran mayoría.

La década de los sesenta se caracteriza por la violencia urbana y la guerrilla, sin embargo la inquietud revolucionaria no llegó a tener coherencia ideológica. Nuestro socialismo ha sido de tipo emocional, irracional, volitivo, y el proyecto revolucionario se ha limitado a un grupo minoritario desvinculado de las masas, lo que ha impedido el salto hacia la gran revolución.

Años después vendría la pacificación y la incorporación de muchos de estos insurrectos a la vida pública. Con la creación de talleres, becas y bolsas de trabajo se proporciona a nuestros escritores, artistas e intelectuales un estatus que diluye toda idea revolucionaria.

Adriano González León perteneció, en ese período, a los grupos de escritores de **Sardio**, **El Techo de la Ballena** y **En Letra Roja**, todas ellas revistas revolucionarias, que critican abiertamente el poder. Sin embargo, si revisamos su novela **País Portátil**, del año 1968, encontramos que la visión del mundo de González León, a pesar de su conexión con la izquierda venezolana, se corresponde a la de una clase social dominante, terrateniente, de tipo patriarcal. Esta visión no ha cambiado. Veinte años después, en **Linaje de Árboles**, podemos constatar las estructuras profundas de una ideología que pertenece a una clase social que, a pesar de su caducidad, no ha dejado de existir y convive, en profunda contradicción, con la Venezuela seudocapitalista y burguesa de finales del siglo XX.

Esta concepción neo-conservadora que encontramos en el hablante básico de **Linaje de Árboles**, parece corresponderse a cabalidad con el Adriano González de los ochenta, que participa de los mecanismos de poder: su trabajo como asesor directo del ministro de cultura y la conducción de un espacio televisivo en la emisora del estado: *Contratema*.

Linaje de Árboles de Adriano González León pone en escena, a través de la ficción, una solución imaginaria a las contradicciones ideológicas irreconciliables de

la sociedad venezolana de la década de los ochenta: la visión del mundo de la burguesía urbana, seudocapitalista, que no ha sabido asimilarse al progreso y a la modernización convive con la Venezuela latifundista, patriarcal, feudal, que no ha podido liberarse de la imagen del caudillo como *pater* omnipotente y necesario.

La solución imaginaria que se desprende del texto es evasivista, escapista y utópica. A través de los ideogramas *volver a la tierra*, *volver al útero materno*, *volver a la naturaleza* y *todo pasado fue mejor*, el texto propone valores morales y sociales tradicionales, en oposición a los valores de progreso que plantea la modernidad. Rechaza lo urbano y exalta lo telúrico. La tierra se vuelve paradigma de la libertad y el bienestar, la urbe de la alienación.

Adriano González León utiliza en su obra un léxico donde la soledad, la melancolía, el abandono, la ansiedad, el silencio y lo oscuro nos remiten a estados de ánimo del ser que, aprisionado en la ciudad, añora el terruño, la tierra de la infancia, el espacio materno.

La facultad de la palabra se encuentra asimilada a la tierra y ausente de la urbe. Noción que, creemos, dialoga con la concepción mítico-religiosa que le da a la palabra el poder creador del mundo.

El soporte anecdótico, sobre todo en la cuarta parte del libro, se desvanece para dar paso a una descripción de sensaciones que se acercan más a lo lírico que a lo narrativo.

En estos textos la mujer es vista, también, como un ser mítico, a veces sublimado, a veces degradado, pero siempre despojado de su realidad histórica. Es una visión falocéntrica que construye una imagen frívola de la figura femenina, haciéndola aparecer como lo ahistórico y lo no racional.

Hay una reflexión de lo contemporáneo desde una estructura ideológica que dialoga con las prácticas discursivas clásicas (Virgilio) y neoclásicas (Andrés Bello), que reproducen el ideograma de volver a la tierra y abandonar la ciudad.

Las características antes mencionadas coinciden con la semántica del sistema narrativo de los años ochenta, cuya matriz dominante es el léxico negativo que gira en

torno a las ideas de la muerte, la soledad, el aislamiento, la incomunicación y la enajenación del hombre. La actitud evasiva y narcisista se refleja en la tendencia a la utopía y a la reiteración de la metáfora del espejo.

ALBORES Y OCASOS DEL SIGLO

Una mirada femenina

Teresa de la Parra y Laura Antillano, dos miradas que intentan dar cuenta de un mundo desde la otredad, desde los conflictos y las contradicciones de una sociedad que ha relegado a la mujer a un espacio de subordinación y exclusión.

Estas escritoras se han ganado un lugar muy destacado en la literatura venezolana del presente siglo. Teresa de la Parra comienza a publicar sus cuentos hacia el año 1915. En 1924 su novela **Ifigenia** (Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba) es traducida al francés y con ella gana un importante premio. Cuatro años más tarde aparecerá su segunda novela, **Las Memorias de Mamá Blanca**. No se limita Teresa de la Parra a la escritura, entre las actividades intelectuales que desarrolla cabe destacar las conferencias que, sobre la influencia de las mujeres en la formación del alma americana, dictó en Colombia. Esta actividad da cuenta de su capacidad para ocupar un espacio y asumir un rol que, en su época, era asignado a los hombres, el espacio del trabajo intelectual.

Laura Antillano es profesora de literatura de la Universidad de Carabobo, a la par de la creación literaria, ha desarrollado ensayos sobre la escritura femenina. En 1977 ganó el XXXIII Concurso de cuentos del diario **El Nacional**, con el relato que lleva por título *La Luna no es pan-de-horno*, era la primera vez que una mujer obtenía ese renombrado premio. **Solitaria Solidaria**, la novela escogida en esta oportunidad, alcanzó la categoría de finalista en el II Premio Bienal Miguel Otero

Silva de novela, otorgado por Editorial Planeta Venezolana.

Teresa de la Parra, en su novela **Ifigenia**, construye un personaje femenino que se enfrenta a los procesos de modernización de principios de siglo en dos espacios y bajo dos circunstancias totalmente contrapuestas: París y Caracas.

Siendo muy niña María Eugenia Alonso muere la madre y el padre desolado se traslada con la pequeña y su aya a Europa, allí comparten años de camaradería; llegado el momento en que la educación de la niña exige más que una institutriz, entra a un internado de monjas. Haber vivido bajo la tutela de un padre amoroso y permisivo aleja a María Eugenia de la rigidez que luego vivirá en el internado donde experimentará la reclusión y las restricciones. La muerte del padre le impide continuar sus estudios en Europa y se traslada hasta París en donde entra en contacto con una familia venezolana que actuará como chaperona de la joven huérfana hasta llegar a Caracas. Circunstancialmente el viaje sufre un retraso de casi tres meses.

Durante su estancia en la ciudad de las luces, María Eugenia se ha dejado eclipsar por la gran metrópoli. La libertad que experimenta gracias al bienestar económico que le proporciona el dinero que le enviara su familia y la distancia que la separa de las regulaciones familiares, le permiten desenvolverse en un mundo que la fascina. La novedad, los refinamientos, la moda, el lujo, la movilidad que le ofrecen los espacios abiertos de la sociedad parisina la liberan de su pretendida timidez y la conducen a asumir una actitud crítica frente a la moral burguesa. En una carta que dirige a su íntima amiga del internado, Cristina de Iturbe, comenta:

He reflexionado algunas veces sobre este sentimiento de timidez, y según creo ahora, debimos adquirirlo a fuerza de ver reflejadas en los cristales de las ventanas y puertas del colegio, nuestras frentes anchas, descubiertas y rodeadas de aquel semicírculo negro formado por nuestro pobre pelo liso y tirantísimo. Como recordarás, éste último requisito era indispensable, según la opinión de las Madres, al buen nombre de las niñas, que además de ser muy ordenadas, eran muy inteligentes y estudiosas como éramos nosotras dos. Yo llegué a adquirir la convicción de que el pelo tirante constituía realmente una gran superioridad moral...

Lo que quiero explicarte ahora es que en estos cuatro meses he variado por

completo de ideas. Creo que me he pasado con armas y bagajes al abominable bando del mundo y siento que he adquirido en él una elevada graduación. (PARRA, 1985 I: 32-33)

Se inicia así el proceso de transformación, María Eugenia cambiará su vestuario, su apariencia y su forma de actuar, sin embargo esta nueva imagen entrará en conflicto, a su llegada a Caracas, con las costumbres de una sociedad autocrática y falocéntrica que deposita en el hombre el cuidado y las reglamentaciones de la conducta de las mujeres, cuyo rol se limita a obedecer agradecida las orientaciones del pater familias. Ante las impertinencias de María Eugenia, María Antonia, la esposa del tío Eduardo, replica:

Cuando yo fui a Europa recién casada, me distraje mucho: ¡Como se distrae la gente decente, eso sí! ¡Eduardo me cuidaba muchísimo! Eduardo no me llevó jamás a ciertos teatros donde van ahora muchas niñas suramericanas; Eduardo no me dejaba salir sola; Eduardo no me permitía de ningún modo que bailara; ni que tuviera intimidad con nadie; ni que me pintara, ni que me pusiera vestidos indecentes: ¡aunque estuvieran muy de moda! (Id: 70)

Ahora María Eugenia se muere del aburrimiento, ha llegado a la casa materna para enterarse de su desgracia, ya no es más la niña rica y mimada que despilfarró en París *veinticinco mil francos*. Sin dote que la respalde y bajo la tutela de una abuela, una tía solterona y un tío que la ha despojado de su herencia, decide recluirse en su habitación para escribir las cartas y el diario que constituirán su mayor desahogo.

Del espacio abierto de la ciudad más cosmopolita de la época pasa a la reclusión, sin embargo no se resigna, a través de su amistad con Mercedes Galindo trata de mantener el contacto con ese otro mundo glamoroso y despreocupado.

A medida que avanza la novela, ante el fracaso de su pasión amorosa por Gabriel Olmedo y bajo las restricciones familiares que intentan someter el carácter liberal de la jovencita, María Eugenia se va asimilando al modelo de mujer impuesto por las tradiciones, su rebeldía va cediendo y lentamente se doblega.

Finalizado el período del luto, la abuela decide que María Eugenia debe iniciar el ritual impuesto a las mujeres de su época para conseguir marido: exponerse en la ventana. Esta práctica organizada por el poder masculino, aceptada y asumida por las mujeres, no deja de ser vista por la protagonista en su castrante dimensión de cosificación de la subjetividad femenina, de allí que escriba en su diario:

Mi persona adquiriría un notable parecido con esos objetos de lujo que se exhiben de noche en las vidrieras de las tiendas para tentar la codicia de los pasantes. Abuelita era en ese caso el dueño de la tienda, tía Clara, uno de los dependientes, y como yo, Chispita, también estaba de *réclame* en la vidriera. Esta idea se fue fijando tanto en mi mente, que al fin me dije con palabras concretas:

—Sí. Soy, en efecto, un objeto fino de lujo que se halla de venta en esta feria de la vida. (1985 II: 65-66)

Aparece un pretendiente que responde a los deseos de la familia y María Eugenia acepta casarse, de esta manera asume las obligaciones que la moral burguesa de la época asigna a las mujeres de su clase. César Leal, responde al arquetipo de hombre lleno de cualidades y firmeza de carácter que someterá el temperamento independiente y malcriado de la protagonista.

Dos años le toma a María Eugenia domesticarse, y estos dos años estarán signados por el abandono de la escritura: *Hace como cosa de dos años, yo tenía la costumbre de escribir mis impresiones. Pero dicha costumbre me duró tan sólo algunos meses, porque en un momento dado, sin saber cómo ni cuándo, la encontré necia, ridícula, fastidiosísima* (Id: 55). Este proceso de asimilación a las costumbres va a ser visto por la protagonista como *los inmensos progresos realizados por mí, en esta ardua y florida cuesta del bien* (57) y comienza la lista de oposiciones. Al *criterio anárquico, desorientado y caótico, que... constituía una amenaza y un horrible peligro para el porvenir* (57-58) pertenecen las siguientes acciones: pintarse la boca con *Rouge éclatant de Guerlain* (que es un tono muy fuerte), sentarse sobre la mesa, tararear o silbar canciones picarescas, decir interjecciones, ir al corral a conversar con la criada negra, leer novelas cuyas heroínas tengan amantes. Todas

estas denominadas *virtudes o condiciones negativas*, van a ser sustituidas por *condiciones o virtudes positivas*, tales como: usar *Rouge vif de Saint-Ange*, cuyo tono es muchísimo más suave, bordar, coser a mano y máquina, calar, hacer postres difícilísimos, regar los helechos, contar la ropa, poner inyecciones a la abuela, rezar el rosario y tener novio (58).

Las actitudes de la María Eugenia recién llegada de París apuntan hacia una aparente intención de subvertir el orden radical de la sociedad patriarcal, la protagonista se revela ante cualquier imposición y no mide la proyección que sus acciones puedan tener en el entorno familiar y social, no obstante las imposiciones de la familia la doblegan y María Eugenia, cual Ifigenia, se entrega al sacrificio:

Deidad terrible y ancestral; Monstruo Sagrado de siete cabezas que llaman: sociedad, familia, honor, religión, moral, deber, convenciones, principio. Divinidad omnipotente que tiene por cuerpo el egoísmo feroz de los hombres; ¡insaciable Moloch, sediento de sangre virgen en cuyo bárbaro altar se inmolan a millares de doncellas!...
¡Y dócil y blanca y bella como Ifigenia, aquí estoy ya dispuesta para el martirio! (281)

En el texto, la asignación de los roles sociales se articula a partir de las estructuras binarias de la diferenciación sexual en la cual el hombre representa la voluntad fuerte que somete y educa a la mujer. En este punto cabe destacar el rol que ha jugado la ideología de la religión católica en la configuración de una imagen femenina como símbolo de la debilidad y la vulnerabilidad frente a las tentaciones; el hombre aparecerá entonces, como su protector y guía en la búsqueda del bien y la vida virtuosa.

En este modelo de representación, la moral de la familia y de su grupo social, descansará *en la absoluta pureza y severidad de las costumbres femeninas* (94), como expondrá el pretendiente de María Eugenia, César Leal, en su primera visita.

La imagen de la mujer bella y virtuosa va a constituir una especie de objeto decorativo muypreciado a los hombres de rango social. En este sentido la mujer debe

permanecer siempre en una posición de inferioridad intelectual para reforzar la relación binaria hombre-mente, mujer-cuerpo. Ante la osadía de María Eugenia de recitar un nocturno, su novio muy disgustado le comenta:

Que odiaba los romanticismos; que odiaba las recitaciones; y que odiaba todavía más las mujeres como yo, que pretendían ser sabias y bachilleras; que en su opinión, la cabeza de la mujer era un objeto más o menos decorativo, completamente vacío por dentro, hecho para alegrar la vista de los hombres, y adornado con dos orejas cuyo único oficio debía ser el recibir y coleccionar las órdenes que éstos les dictasen. (116)

El silencio aparece como una forma de virtud. Los modelos femeninos de la familia no tienen voz propia, ellas reproducen las intenciones del tío Eduardo. Como comenta Douglas Bohorquez:

El tío Eduardo es el poder que gobierna la casa y las mujeres, que habla incluso desde ellas. La abuelita, la tía Clara y María Antonia (esposa de Eduardo) son formas e instrumentos “femeninos” de este poder. Ellas han sido deformadas, oscurecidas, negadas en su interioridad. Sus deseos, sus voces, son los deseos y la voz del tío Eduardo. (1995: 97)

María Eugenia quien comete la osadía de decir lo que piensa de él, de las costumbres, ha de ser silenciada, para ello primero se le recluye en la hacienda de San Nicolás, se le aleja de las malas influencias de Mercedes Galindo y finalmente se le busca un marido que, como dice la propia María Eugenia: *hace llover diariamente sobre mi persona, leyes, prohibiciones, y órdenes de toda especie* (1985 II: 119).

La casa es el espacio de lo femenino y la mujer debe cumplir cabalmente su papel de organizadora de ese espacio doméstico. En la medida en que la protagonista asume su papel de mujer comprometida para el matrimonio se somete a las regulaciones y las restricciones que su novio le va imponiendo y va perdiendo lo que la tía Clara denomina *resabios de libertad... muy peligrosos en una mujer* (101).

Frente a este proceso de entrega y sumisión de María Eugenia, el tío Pancho se constituye en la voz de lo otro, de la vida moderna que ofrece a la mujer la

posibilidad de expresarse, de crecer intelectualmente, de disfrutar la vida. Con sus constantes sarcasmos muestra a su sobrina el futuro que le espera si acepta la dependencia del matrimonio. Mercedes Galindo y Gabriel Olmedo, junto al tío Pancho, conforman la trilogía de los que aparentemente luchan por ganar un espacio en el terreno de la modernización de las costumbres, sin embargo, ninguno de ellos saldrá triunfante de su empresa. Pancho muere tras haber despilfarrado su fortuna. Mercedes no se atreverá a divorciarse y aceptará sumisa todas las vejaciones a las que su esposo la somete. Olmedo se casará, por ambición, con una mujer a la que no ama. De esta manera el poder masculino restituye el orden que se había visto amenazado por las nuevas ideas.

Teresa de la Parra, a través de la ironía, va a cuestionar el proceso de transformación de la sociedad. Ya desde la dedicatoria del libro señala:

Mamá:

Te dedico este libro, que te pertenece, puesto que fue en ti donde aprendí a admirar por sobre todas las cosas el espíritu de sacrificio. Por sus páginas te verás a ti, a Mamá Abuelita, a Ti Vieja y al mismo Don Ramón, con todo el cortejo de discusiones contra los rebeldes de palabra.

Aprende en él la gran distancia que va de lo dicho a lo hecho, para que no te asustes nunca de los revolucionarios que discuten, si llevan en sus almas el espejo del ejemplo y la raíz de las tradiciones.

Entorna también los ojos ante alguna que otra desnudez; acuérdate que todas nacimos de ti con poquísima ropa, tú nos vestiste. Viste también estas páginas con blancos faldones de indulgencia. (1985 I: 23)

No obstante, aun cuando los personajes no logran salvar las barreras de la coerción y ceden ante el dominio del hombre; aun cuando la escritora muestra, tanto en esta novela como en **Memorias de Mamá Blanca**, una marcada tendencia hacia la valoración de la colonia y sus estructuras, una constante celebración de la abnegación y el sacrificio de las mujeres, las críticas a la institución del matrimonio y la sociedad patriarcal parecen fracturar la ideología de la autora. En este texto, que no escapa a las contradicciones características de los períodos de transformación social, se dejan ver los primeros indicios de los cambios hacia la modernización de las

estructuras sociales en Venezuela.

Solitaria Solidaria es la historia de dos mujeres en dos tiempos: Zulay, profesora de Historia de finales del siglo XX, quien realiza una investigación sobre el período gubernamental de Guzmán Blanco; y Leonora, una mujer de finales del siglo pasado cuyas cartas y diario consigue Zulay en la biblioteca de la universidad.

El año de 1877 es la fecha de inicio del diario de Leonora Armundeloy, allí quedarán registrados los acontecimientos de la vida de esta mujer desde los 16 hasta los 37 años, cuando decide suicidarse tras haber logrado desenvolverse en el ambiente cultural y social que era reservado a los hombres. Su voz logra una autonomía no propia de las mujeres de su época, sus decisiones están siempre marcadas por la autodeterminación. Circunstancias que podrían ponerla en desventaja —como la falta de dote— no la amedrentan, por el contrario, son la espoleta para la asunción de una vida desprejuiciada y productiva. Leonora trabaja en actividades ligadas al ámbito de las letras, es correctora de pruebas en la Revista Venezuela. Entre sus amistades figura José Martí. Se siente con derecho a expresar sus ideas y a defenderlas, decide no casarse en un mundo en el cual el matrimonio constituye la meta final de la vida de las damas de la sociedad, sin que por ello tenga que renunciar al amor. Esta mujer, que añora un mundo libre de convencionalismos, en una de las cartas que escribe al primo-novio comenta:

Soñé, querido Sergio, que no era más Leonora Armundeloy, y con dieciocho años en Febrero de 1879, sino una mujer del siglo XX, así como lo oyes, y para entonces, Carabobo tendría una Universidad muy grande que además dejaría ingresar a ella libremente a las mujeres, y podríamos hasta ser profesoras, ¿qué te parece? Pues en mi sueño, yo era una mujer del siglo XX, y ya quizás no sufriría la diferencia. Esta afrenta tan grande de ser distinta a la norma... (ANTILLANO, 1990: 59)

Este juego de desdoblamientos en el cual la mujer del siglo XX descubre los secretos de la del siglo XIX, mientras ésta se sueña en el nuevo siglo libre de las restricciones que en su época la coartan, permite establecer una serie de valoraciones

respecto a los roles y oficios asignados a las mujeres en una distancia de un siglo. En ambas historias se suceden cambios sociales drásticos en los cuales participa la mujer: luchas sindicales, crisis políticas y económicas; situaciones donde las protagonistas ponen a un lado las tareas domésticas y asumen una posición activa en la sociedad. Zulay llega incluso a interesarse en los movimientos femeninos del siglo pasado y, junto a sus alumnos, hace una visita a *la casa de las mujeres*, donde realizarán una investigación. Para Beatriz González:

...las dos protagonistas de los dos finales de siglo... son conciencias críticas solitarias, no sólo frente a los procesos políticos dictatoriales del país, sino también aisladas (raras) en tanto marca sexuada (femenina) que asume para sí un discurso que desborda los linderos de la simple agenda doméstica y es capaz de convertirse en un sujeto que trasciende su propia subjetividad. (1997, 26)

Leonora y Zulay comparten ciertas marcas que podrían considerarse parte esencial de ese *ser diferentes*. Las dos han contado con el apoyo de un padre permisivo y complaciente y han padecido la ausencia de la madre (en Zulay por abandono, en Leonora por muerte), la soledad es parte esencial de sus vidas, su propia elección. Leonora escribirá en su diario:

Voy a tener 24 años, se me va el tiempo. Creo que ya no me casaré... cuando me desnudo, sola en mi habitación, reviso mi piel, las partes de mi cuerpo, quisiera que otros ojos aparte de los míos propios me miraran, que otras manos me palparan. Nunca podré hablar esto con nadie. (ANTILLANO, 1990: 172)

Zulay tras el divorcio decide mudarse a Valencia, allí comenzará una nueva vida:

Se supo solitaria entonces, con más ahínco que nunca antes.
Solitaria pero solidaria... pensó para sí, recordando las consignas del mayo de 1968 en París, en aquella revuelta universitaria de los franceses. Solitaria-solidaria... (Id: 200)

Si confrontamos la postura de los personajes de Laura Antillano con la María Eugenia Alonso de Teresa de la Parra, podemos comprobar que ésta acepta la soledad como el espacio para la evasión a través de la escritura por períodos cortos de tiempo, mas la soledad como forma de vida le espanta, prefiere doblegarse a las directrices familiares y sacrificarse asumiendo el papel que socialmente le es asignado, antes que exponerse a la soledad o al repudio social.

Es en este punto en el que encontramos la diferencia entre la postura de una escritora de principios y otra de fin de siglo frente al papel que ha de desempeñar la mujer en la sociedad.

Teresa de la Parra, a pesar de ser una mujer moderna que se desarrolló en un medio intelectual al que muy pocas mujeres tienen acceso, no logra construir un personaje femenino desideologizado. Las dos protagonistas de Laura Antillano se constituyen en las voces de un discurso emergente que desde la periferia cuestiona las estructuras de la sociedad patriarcal.

Construir personajes femeninos cuyo papel en la historia es protagónico desde el punto de vista de la acción social, más allá de los linderos de la casa, implica insertarse en un proceso de confrontación con el poder falocéntrico y subvertir el orden, pero, como señala Zulay al final de **Solitaria Solidaria**, *vanas me resultan hoy muchas contiendas. La historia de las luchas por el Poder, ¿es acaso la historia de los hombres?* (Id: 319).

BIBLIOGRAFIA

- ANTILLANO, Laura (1990): Solitaria **solidaria**. Planeta Venezolana, Caracas.
- ARROM, Juan (1977): Esquema **generacional de las letras hispanoamericanas**. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- BALAKIAN, Anna (1971): **André Bretón mago del surrealismo**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- BAUDRILLARD, Jean (1991): **La transparencia y el mal**. Editorial Anagrama, Barcelona.
- BARROETA, José. (1982): **La Hoguera de Otra Edad. Aproximación a dos Grupos Literarios: El Techo de la Ballena y Tabla Redonda**. Consejo de Publicaciones de la ULA, Mérida.
- BEGUIN, Albert (1986): **Creación y destino I**. Fondo de Cultura Económica, México.
- BERGSON, Henry (1959): **Obras escogidas**. Editorial Aguilar, México.
- BRICEÑO IRAGORRY, Mario (1992): **Obras completas**. Ediciones del Congreso de la República, Caracas.
- BOHORQUEZ, Douglas (1997): **Teresa de la Parra, del diálogo de géneros y la melancolía**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- BRAVO, Víctor (1993): **Ironía de la literatura**. Universidad del Zulia, Maracaibo.
- _____ (1978): **Los poderes de la ficción**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- _____ (1988): **Magias y maravillas en el continente literario**. La Casa de Bello, Caracas.
- BURGER, Peter (1987): **Teoría de la vanguardia**. Ediciones Península, Barcelona.
- CALZADILLA, Juan (1992): **Curso corriente**. Editorial Tropykos, Caracas.
- _____ (1993): **Minimales**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- _____ (1994): **El fulgor y la oquedad**. Editorial Mucuglifo, Mérida.
- CHACÓN Alfredo.(1970): **La izquierda cultural venezolana 1958-1968**. Domingo Fuentes, Caracas.
- CHEVALIER, Jean y CHEERBRANT, Alain (1988): **Diccionario de los símbolos**. Editorial Herder, Barcelona.
- CHIRINOS, Eduardo (1998): **La morada del silencio**. Fondo de Cultura Económica, Lima.
- DUROZOI, Gérard. LECHERBONNIER, B. (1974): **El surrealismo**. Editorial Guadarrama, Madrid.
- FERNANDEZ, Teodosio (1990): **La poesía hispanoamericana del siglo XX**. Ediciones Taurus, Madrid.
- GABALDON M., Joaquín (1954): **El poeta desaparecido y sus poemas**. Ediciones Edime, Caracas.
- _____ (1978): **Memoria y cuento de la generación del 28**. Consejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.
- GONZALEZ, Beatriz (1997): *La resistencia de la memoria: una escritura contra el*

- poder del olvido* en **La historia de la mirada**. Fondo Editorial CEL, San Cristóbal.
- GONZALEZ LEON, Adriano (1988): **Linaje de árboles**. Editorial Planeta, Caracas.
- HAMBURGER, Michael (1991): **La verdad en poesía**. Fondo de Cultura Económica, México.
- HAUSER, Arnold (1969): **Literatura y Manierismo**. Ediciones Guadarrama, Madrid.
- HEIDEGGER, Martin (1985): **Arte y poesía**. Fondo de Cultura Económica, México.
- _____ (1994): **Höelderlin o la esencia de la poesía**. Editorial Anthropos, Bogotá.
- HEREDIA, José Ramón (1990): **Maravillado cosmos**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- HUGO, Víctor (1989): **Manifiesto romántico**. Editorial Nexos, Barcelona.
- KRISTEVA, Julia (1989): **Poderes de la perversión**. Siglo XXI Editores, México.
- _____ (1997): **Sol negro, depresión y melancolía**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- KULICHENKO, L. (1979): **La sociedad y la sucesión de las generaciones**. Editorial Progreso, URSS.
- LASARTE, Javier. (1992): **Sobre Literatura Venezolana**. Ediciones de la Casa de Bello, Caracas.
- LISCANO, Juan. (1976): "Introducción" **La poesía**. **Enciclopedia de Venezuela**. Tomos. Editorial Andrés Bello, Barcelona. Pp. 37 – 48.
- LISCANO, Juan (1973): **Panorama de la literatura venezolana actual**. Publicaciones Españolas, Caracas.
- LÓPEZ ORTEGA, Antonio. (1993): "Homenaje a Juan Calzadilla. Nuestra cultura se acostumbra a vivir de excepciones" en **Juan Calzadilla, trayectoria poética**. **Palabras para un homenaje**. Tropykos, Caracas. Pp. 5 – 11.
- MAGGI, María Elena. (1982): **La poesía de Ramón Palomares y la imaginación americana**. CELARG, Caracas.
- MARIAS, Julián (1975): **Historia de la filosofía**. Revista de Occidente, Madrid.
- MARTINEZ, José Luis (1980): **América Latina en su literatura**. Siglo XXI Editores, México.
- MEDINA, José Ramón (1980): **Ochenta años de literatura venezolana**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- MONTEJO, Eugenio (1977): **Azul de la tierra**. Editorial Norma, Bogotá.
- MUNSCH, Walter (1977): **Historia trágica de la literatura**. Fondo de Cultura Económica, México.
- NUÑEZ, Enrique B. (1987): **Novelas y ensayos**. Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- OGAZ, Dámaso. (1963): **La Ballena y lo Majamámico**., Ediciones del Techo de la Ballena, Santiago de Chile.
- OSORIO, Nelson (1982): **El futurismo y la vanguardia literaria en América**

- Latina.** CELARG, Caracas.
- _____ (1985): **La formación de la vanguardia literaria en Venezuela.** Academia Nacional de la Historia, Caracas.
- _____ (1988): **Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana.** Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- PALOMARES, Ramón (1985): **Poesía.** Monte Ávila Editores, Caracas.
- PARRA, Teresa de la (1985): **Ifigenia.** Tomos I y II. Monte Ávila Editores, Caracas.
- PAZ, Octavio (1974): **Los hijos del Limo.** Editorial Seix Barral, Barcelona.
- _____ (1985): **Pasión crítica.** Seix Barral, Barcelona.
- _____ (1983): **La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo).** Editorial Fundamentos, Madrid.
- _____ (1990): **La otra voz. Poesía y fin de siglo.** Editorial Seix Barral, Barcelona.
- _____ (1991): **Conjunciones y disyunciones.** Editorial Seix Barral, Barcelona.
- PEREZ PERDOMO, Francisco (1977): **Ceremonias.** Monte Ávila Editores, Caracas.
- _____ (1980): **Círculo de sombras.** Monte Ávila Editores, Caracas.
- _____ (1988): **Los ritos secretos.** Monte Ávila Editores, Caracas.
- PETERSEN, Julius (1983): **Filosofía de la ciencia literaria.** Fondo de Cultura Económica, México.
- PORTUONDO, José A. (1974): **Concepto de la poesía y otros ensayos.** Editorial Grijalbo, México.
- RAMA, Ángel (1987): **Antología del Techo de la Ballena.** Fundarte, Caracas.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1980): **América Latina en su literatura.** Siglo XXI Editores, México.
- SCHWARTZ, Jorge (1991): **Las vanguardias latinoamericanas.** Ediciones Cátedra, Madrid.
- SOSA, Arturo y LENGRENDS (1981): **Del garibaldismo estudiantil a la izquierda criolla. Los orígenes de A.D. (1928-1935).** Ediciones Centauro, Caracas.
- STEINER, George (1990): **Lenguaje y silencio.** Editorial Gedisa, México.
- SUBIRATS, Eduardo (1989): **El fin de las vanguardias.** Editorial Anthropos, Barcelona.
- TORREALBA LOSSI, Mario (1979): **Los años de la Ira.** Ateneo de Caracas, Caracas.
- VAN TIEGHEN, Philippe (1963): **Pequeña historia de las grandes doctrinas literarias de Francia.** Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- VARGAS, Vilma. (1980): **El Devenir de la Palabra Poética, Venezuela, Siglo XX.** Ediciones de la Biblioteca de la UCV, Colección Arte y Literatura, No. 8, Caracas.
- VASCO, Juan Antonio.(1971). **Introducción al Techo de la Ballena.** Dirección de

- Cultura de la Universidad de Carabobo, Valencia.
- VERA, Elena. (1985): **Flor y Canto, 25 años de Poesía venezolana (1958-1963)**. Academia Nacional de la historia, Caracas.
- VESTRINI, Miyó (1994): Todos **los poemas**. Monte Ávila Editores, Caracas.
- WEIL, Simone (1994): **La gravedad y la gracia**. Editorial Trotta, Madrid.

HEMEROGRAFIA

- CARRILLO, Carmen (1984): Entrevista *con el poeta desaparecido* en **Diario de Los Andes**. Valera, 16 de Diciembre de 1984.
- GONZALEZ, Beatriz (1988): Sistema *narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera (décadas 70-80)* en **Revista de crítica literaria latinoamericana**. n. 29, Lima.
- HEREDIA, José Ramón (1987): Abecedario *para la comprensión de la poesía nueva* en **Imagen**, n. 100-35. Caracas.
- USLAR PIETRI, Arturo (1928): Somos en **válvula**. n. único. Caracas.