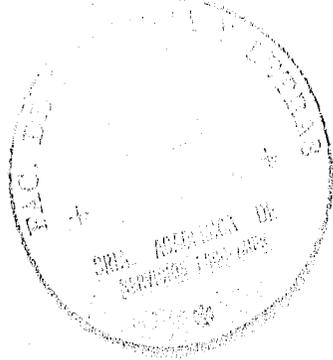


10
29°

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



UNA LUZ EN FUGA.
EL DISCURSO DE LA EXACTITUD Y LA EVASIÓN
LITERARIAS EN JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE
(1890-1930)

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA
HUGO A. ESPINOZA RUBIO

México, D.F.

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La realización de la presente tesis llegó a buen término gracias al auspicio de Fundación UNAM, mediante una beca obtenida por la adscripción al Programa de Becas para Tesis de Licenciatura en Proyectos de Investigación (PROBETEL), a través del proyecto del doctor Ignacio Díaz Ruiz, intitulado "La narrativa contemporánea en Hispanoamérica (corrientes, generaciones, documentos)". Mi más profundo agradecimiento a la institución y a este entrañable mentor.

A quienes me han prodigado, cada cual,
la forma de su amor: el conyugal: María,
el maternal: Elía,
y el fraternal: Héctor, Verónica y Mariela

Deudora de magnánimos espíritus es la presente tesis, pero en particular de los maestros José Antonio Muciño Ruíz e Ignacio Díaz Ruíz, a quienes les entrego mi más infinita gratitud y reconocimiento.

A los maestros Carmen Armijo, René Nájera y Alonso Maldonado les digo (parafraseando a Catulo) que, si mil gracias no son suficientes, mil más les doy.

También a los hermanos Campos: a Martín mi más profundo agradecimiento; a María, mil perdones por la miríada de noches hurtadas a sus días.

A la gente tan cara, cercana y amable del Departamento de Ediciones del CISAN, especialmente a Dolores Latapí y a José Juan Muñoz Munguía, agradézcoles su apoyo.

Asimismo a Lilia Saavedra, por las molestias primeras que le di con este trabajo.

Y a mi padre, dondequiera que esté, la presente es su póstuma ofrenda.

ÍNDICE

Introducción. Una incursión temprana	6
I. Continuidad y reinicio	19
II. Un <i>poetae</i> solitario o El discurso de la exactitud como recurso estilístico	39
III. "Despojo de la fuga" o De la evasión (y sus formas) en <i>La Torre de Timón</i>	79
IV. Conclusión	108
V. Bibliografía	113

INTRODUCCIÓN

UNA INCURSIÓN TEMPRANA

UNA LUZ EN FUGA. EL DISCURSO DE LA EXACTITUD Y LA EVASIÓN
LITERARIAS EN JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE (1890-1930)

POR HUGO A. ESPINOZA RUBIO

«La fatalidad que aísla al genio en su siglo».
J. A. Ramos Sucre
“Laude”

SE HA DICHO que la literatura hispanoamericana contemporánea¹ se caracteriza por la renovación lingüística que algunos de sus más notables precursores le imprimieron a la misma a finales del siglo pasado, sobre todo aquellos que se preocuparon por la conciliación de las dos vertientes del español: el nuestro, de Hispanoamérica, y el de la península ibérica, con lo cual se logró que literatura y realidad iberoamericanas tuvieran un acercamiento pleno y que se incorporaran elementos como el paisaje, sus seres, la vida y las palabras a la literatura, en particular a la poesía, de ahí que se diga que la esencia de ambas se fundiera en una sola y, como dice Ángel Rosenblat, «desde entonces parecen inseparables poesía española y poesía hispanoamericana»².

Otra de las aportaciones que hiciera nuestra literatura, en particular el Modernismo y sus adeptos, fue la del cosmopolitismo, entendido «no sólo en el sentido de material “cosmopolita” que utilizaron los modernistas, sino

—según lo concibe Gutiérrez Girardot— en el más cercano al concepto de “literatura universal” o, si se quiere, al de “universalización” de la literatura, que va pareja a la unificación del mundo»³; como consecuencia de ello, el escritor modernista «fue por americano y por hombre de su tiempo —dice Luis Monguió— un desarraigado»⁴; y como complemento de ese cosmopolitismo o universalidad se puede agregar lo que Bernardo Gicovate opina: «[que] en cierto sentido, toda la poesía nuestra, quizá toda la poesía moderna, es poesía de cultura»⁵ y ese regreso a la tradición de la cultura a través de la asimilación de lo propio, incluyendo en ello lo extranjero como parte de lo americano, eso, «el ser hombres de libros», fue visto por Gicovate —acota Monguió— como algo propio y peculiar de su tradición, de ahí que el antecedente inmediato que tenemos de nuestra modernidad literaria, el Modernismo, valga la redundancia, sea catalogado como uno de los mayores tributos que las letras hispanoamericanas hayan brindado al campo de las artes, sin que por ello se haya perdido el carácter y la identidad de Hispanoamérica —pensando sólo en ésta—, muestra de ello son las conocidas *Prosas profanas*, o bien los posteriores *Cantos de vida y esperanza* de Darío; o en su defecto véase la poesía de un Leopoldo Lugones (*Lunario sentimental*), de un Amado Nervo (*Perlas negras*) y otros más que han sido prominentes modelos en la literatura hispanoamericana⁶.

Ahora bien, dentro del variado mosaico de nuestra América queremos hacer un alto en Venezuela, república de la cual surgieron variadas y selectas personalidades del ámbito cultural, en particular del literario, que es el que nos ocupa. Decíamos que Venezuela ha sido cuna de hombres ilustres por sus ingentes aportaciones al campo de las letras, pensemos por ejemplo en un Andrés Bello, en un Rómulo Gallegos, mas no todos los escritores venezolanos han sido conocidos allende “la escalera de Los Andes [ni] hasta donde el Orinoco rechaza con sus aguas el Atlántico”, por ello muchos narradores, cuentistas o poetas se han circunscrito al ámbito regional sin trascender, en la justa medida que se merecen, aquellas barreras. Algunas de las cualidades por las que sobresalen escritos suyos se debe a las innovaciones formales, aportaciones varias al despoblado campo de las letras de su país; asimismo porque llegan a ser precursores de sus propias escuelas literarias, o bien por su peculiar personalismo* artístico, y subrayamos tal palabra porque ése suele ser otro de los rasgos característicos de las generaciones de estos tiempos, pero «¿es legítimo, o más precisamente indispensable –se interroga Guillermo de Torre–, incluir el personalismo en el friso de los movimientos literarios y estéticos?»⁷ Por supuesto que lo es y no sólo es aplicable a los tiempos de crisis moral debido a causas histórico-políticas, o por resquebrajamiento de conceptos como el de literatura (léase Futurismo, Dadaísmo y similares), claro que no siempre es resultado de eso, también se presenta el personalismo como «un movimiento de espíritus y un proyecto de reforma tanto individual como colectiva que rebasa voluntariamente el ámbito estético»⁸, puesto que «afirma [...] la supremacía de la persona»⁹, y en ese

sentido hubo y seguirá habiendo incursores tempranos en los territorios de la individualidad artística, para reafirmar aún más su carácter y recia personalidad de avanzada, sin que por ello se incurra en los alardes o excentricismos de un supuesto arte, por lo general efímero; muy por el contrario, cuando se es un adelantado de la época, destácase por encima de los demás ese personalismo que en su momento revoluciona sólo un interior, pero posteriormente ha de ser retomado, en detrimento de quienes no lo supieron vislumbrar ni mucho menos valorar, otorgándole, y aquí me permito una comparación con un recinto de arte, el espacio justamente merecido en una galería real o bien, si se prefiere, imaginaria, de las celebridades predilectas que cada quien tiene.

Al igual que en otras latitudes de Latinoamérica, la preceptiva del arte literario oscilaba entre muy diferentes tendencias, ora romántico tardías o naturalistas, ora parnasianas, ora decadentes y simbolistas, ora modernistas y, en muchos de los casos, de un acendrado «regionalismo narrativo [que llegó a constituir] la base de [una] polémica y la consecuente»¹⁰ dispersión en varias vertientes, derivando en una gama de escuelas constitutivas, finalmente, de lo que en sí el Modernismo significó: «ante todo, una portentosa renovación rítmica. Ritmos de la lengua y, además, de la sensibilidad y el pensamiento. [Asimismo] cultivaron [los modernistas] refinamientos nerviosos, sinestesias y morbideces, crisis morales, filosofías antiburguesas y paradojas políticas»¹¹.

Por otra parte, Juan Liscano comenta que en la literatura venezolana contemporánea sólo ha habido «algunas audacias sintácticas, lingüísticas, estilísticas»¹², empero, él no toma en cuenta que tales aventuras verbales y

estilísticas no han quedado en eso nada más, pues –en el caso del autor que nos ocupa, José Antonio Ramos Sucre– también ha habido casos de excepcional importancia y trascendencia para las letras no sólo de Venezuela o de Hispanoamérica, sino que ha llegado su nombre –que no su influencia, pues eso sería un logro inusitado si así fuera– más allá de nuestras fronteras continentales y se ha propagado un poco su fama en la Península Ibérica y tal vez hasta en algunos lugares de Europa, terreno que llegó a ser propicio – estamos hablando de los tiempos recientes en que nos ha tocado observar esta tardía asimilación¹³ – para la difusión de la obra de un poeta como el que aquí estudiaremos, a la luz de una revisión, diremos que actual, de la poesía –y en dicha revisión va implícito el estudio de su poética, concebida ésta, en un primer momento, de acuerdo a la sencilla definición de Tomachevski, que a la letra dice: «es tarea de la poética (o, en otros términos, de la teoría del arte verbal o literatura) el estudio de los modos en que se construyen las obras literarias. La poética tiene como objeto de estudio la literatura artística [...] [Y a la poesía se le denomina] también *literatura artística*, en contraposición a la prosa, o *literatura no artística*»¹⁴ – de un escritor al que le ha sido negada una dimensión que, por la calidad, mérito, substancia y trascendencia de su obra, le pertenece desde ayer y siempre.

* * *

A continuación hablamos de lo que se pretende sustentar en esta tesis. El tema, basado en el concepto de la exactitud y la evasión como discurso

literario en *La Torre de Timón*, lo retomamos a partir de la enunciación que de cada una hacen los siguientes diccionarios, definidas primeramente desde un punto de vista etimológico y sólo el primero de estos términos bajo una acepción filosófica:

EXACTITUD. f. f. Diligencia, primór y puntualidad en la execucion de alguna obra.

EVASION. f. f. Salida, escápe, ò medio término para salir de algun aprieto y dificultad¹⁵.

[De manera más amplia nos dice Bárcia qué es la]

Exactitud. Puntualidad y fidelidad en la ejecucion de alguna cosa.

ETIMOLOGÍA: Exacto. Latín *exāctus*, participio pasivo de *exigere*, exigir. *Sentido etimológico.*- El latín *exāctus* perdió una gran parte de su sentido al pasar á las lenguas del romance.

1. Significa maduro, examinado, puntual, cuidadoso, completo, perfecto, concluido, bien trabajado. (CICERÓN.)

SINONIMIA. *Exacto, puntual. Puntual*, significa ser pronto y diligente en hacer las cosas, sin dilatarlas, y á su debido tiempo. *Exacto*, no faltar en un ápice á lo que se dice ó se hace.

El que hace una relación enteramente veraz y sin omitir la menor circunstancia de ella, es *exacto*: el que llega al punto que debe, es *puntual*.

Evasión. Efugio ó medio término que se busca para salir de algún aprieto ó dificultad. Fuga.

ETIMOLOGÍA. Latín *evāsio*, huida. [Si la palabra evasión tiene como sinónimos a huída y fuga, remitámonos a la primera de éstas, a la cual Bárcia define de la siguiente manera:]

Fuga. Huida apresurada. La mayor fuerza ó intension de alguna accion, ejercicio, etc.

SINONIMIA. *Fuga, huída.* La *fuga* expresa una idea más amplia que la *huída*. La *fuga* comprende la idea de huir en todo su sentido, en todas sus acepciones; la *huída* se refiere sólo á la guerra. Se *fuga* un preso, cuando escala la cárcel; *huye* un soldado al frente de su enemigo. El que *huye*, teme lo presente; el que se *fuga*, el porvenir. (LOPEZ PELEGRIN.)

[Por último, tenemos el concepto de exactitud desde la perspectiva filosófica, que por cierto no manejaremos en este trabajo de tesis, pero lo consignamos para tener presente dicha definición.]

Exacto. Se denomina así un procedimiento (u operación) en el cual se reducen al mínimo las probabilidades del error o el margen de error que la situación comporta. En este sentido se denomina E. una medida que tiene un grado suficiente de aproximación (o sea un mínimo de error) o una previsión que se encuentre suficientemente comprobada por los hechos. En general la *exactitud* en este sentido está garantizada por la observación de las reglas técnicas que guían el uso de los procedimientos válidos en un campo determinado, y así se denomina E. todo procedimiento puesto en acción de conformidad con su propia técnica, o sea según las "reglas del arte".¹⁷

Aclarada nuestra noción sobre lo antes señalado (y teniendo en cuenta siempre, mentalmente, todas estas definiciones), advertimos que al ir a la búsqueda de esos conceptos perseguimos desentrañar, mediante ciertas posturas y lecturas críticas, los distintos niveles de la multirreferencialidad lingüística e ideológica manejados en *La Torre de Timón*. En primer lugar, ofrecemos un marco referencial precedente y contemporáneo en el que se generó la obra mencionada; en segundo lugar, el contexto lingüístico-poético desarrollado en esta obra, en especial el de los poemas en prosa; en tercer sitio, ya en el nivel de la multirreferencialidad ideológica**, trataremos de analizar el pensamiento poético del autor a través de las formas de la evasión literaria plasmadas en las composiciones donde creímos encontrar dicho concepto y sus variantes; y en cuarto lugar, de manera breve pero precisa, vendrá la recapitulación de ambos niveles de análisis, esto en las conclusiones de la tesis.

Ahora bien, ¿por qué hemos decidido trabajar este aspecto? De acuerdo a una lectura teórica de la obra sucreana, hemos visto que esos temas, exactitud y evasión, son mencionados directa o indirectamente tanto en sus escritos teóricos como en los poéticos de manera recurrente, y nuestro acercamiento a ellos tiene visos exegeticos que pretenden comprobar esa afirmación nuestra.

En lo referente a la lectura crítica que hicimos de tal creación, lectura que deberá responder a la pregunta de ¿qué sentido tiene la obra en relación con la realidad? Diremos que el análisis de *La Torre de Timón* llevado a cabo quiere mostrar el cómo los recursos literarios empleados y el poeta en sí representan un paradigma que habría que tener más en cuenta, no sólo como ejemplo efímero, sino que el retomar sus códigos, discursos y teoría poéticos redundarían en una mejor valoración tanto de su vida como de su obra, fardo existencial e ingrato oficio que “sufrió”, como él decía, hasta el día 13 de junio de 1930, de los cuales se escapaba yéndose a “parajes [...] fuera del universo”.

El método. Para ser sinceros, diremos que hemos hecho una *mélange* de varios, entre ellos el del análisis semiológico estructural, apoyados por la pragmática del texto lírico (esto de manera superficial, no profunda), igualmente apoyados por las sumarias exégesis de Helena Beristáin en su conocido diccionario; y tras de ella está el respaldo de Duerot, Todorov, Van Dijk, Weinrich, Lozano *et al.*, como soporte analítico; asimismo tuvimos en cuenta, de manera colateral, la orientación recomendada por Tomachevski respecto al estudio de la literatura artística, centrada la atención en la *poética general* (la cual estudia la *función artística* de los procedimientos poéticos; pues los otros dos apartados de la poética, la *histórica* y la *normativa*, no

convenían a nuestros objetivos)¹⁸, y en última instancia se encuentra el manejo de datos e información teórica retomados muy indirectamente de Pozuelo Yvancos, M. M. Bajtín y algún otro.

Sólo resta decir que el mayor anhelo, subyacente en el presente texto, reposa en ser enteramente *exactos*, que nuestro esfuerzo no sea *fugitivo* y que nuestra labor goce de la protección y favor que las Doctas Hermanas dispensan a las artes, las ciencias y, en nuestro caso, las letras. Así sea. Empezamos.

NOTAS

¹ Concebimos como literatura hispanoamericana contemporánea a aquella que se genera en Hispanoamérica a partir del Modernismo, y entre los autores y críticos que han interpretado y disertado sobre tal corriente se cuentan desde el mismo Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Juan Valera, pasando por los hermanos Germán y Ricardo Gullón, Enrique Anderson Imbert, Angel Rama, José Olivio Jiménez, Rafael Gutiérrez Girardot, Cedomil Goic y toda la pléyade de estudiosos de las letras hispanoamericanas que han analizado ese momento de nuestra cultura (concretamente la literatura), etapa por lo general considerada punto de partida porque representa la transición que entabla una red literaria continental y provoca una transposición inmediata del siglo XIX al XX, por ello nuestra apreciación tiene como punto de arranque la fecha de publicación de *Azul* (1888) y las posteriores resonancias de todo ello en las letras de Hispanoamérica y España.

² Ángel Rosenblat, «El modernismo y la renovación poética», en Cedonil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana II. Del Romanticismo al Modernismo*, pp. 344-346.

³ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, p. 16.

⁴ Luis Monguió, «La crítica y el "cosmopolitismo"», en Cedonil Goic, *op. cit.*, pp. 347-353.

⁵ Bernardo Gicovate, citado por Luis Monguió, en *op. cit., passim* pp. 347-353.

⁶ Entre esos otros se encuentran José María Eguren, José Santos Chocano, Guillermo Valencia, Julio Herrera y Reissig, Ricardo Jaimes Freyre, Efrén Rebolledo, el primer José Juan Tablada, Enrique González Martínez, sólo por mencionar a los más renombrados poetas de los países donde el Modernismo tuvo más adeptos y continuadores a la par de Darío.

⁷ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia II, passim* pp. 303-325.

⁸ Éste y todos los demás subrayados son nuestros.

⁹ *Ibid.*, pp. 303-325.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Domingo Miliani, *Tréptica venezolano...*, pp. 60-61.

¹² Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana I. La Colonia. Cien años de república*, p. 398.

¹³ Juan Liscano, *Panorama de la literatura venezolana actual*, p. 31.

¹⁴ Hacemos esta aseveración respaldados por el libro de Froilán Martínez y Hernán Hernández (compiladores), titulado *Fuentes documentales para el estudio de José Antonio Ramos Sucre*, editado en Caracas en 1990, donde se consigna que José Balza ha escrito una serie de artículos periodísticos en diarios de la capital venezolana, a propósito de la publicación de las obras de Ramos Sucre en España por parte de la editorial Siruela, hacia 1988 (*vid.* la bibliografía al final de este trabajo); Martínez y Hernández dicen que esos artículos han sido reseñas,

reflexiones y valoraciones enfáticas que señalan la renovación de las obras del cumanés en Europa, donde poco se le conocía.

Por otra parte, queremos recalcar que este libro, *Fuentes documentales para el estudio de José Antonio Ramos Sucre*, nos ha sido de bastante utilidad como guía y referente de los múltiples estudios realizados en torno al poeta cumanés; materiales que en su mayoría son hemerográficos –la compilación está conformada por 251 registros bibliográficos (31 trabajos monográficos, 127 artículos de prensa, 54 artículos de revistas, 22 secciones de trabajos monográficos y 17 bajo el rubro de miscelánea sobre Ramos Sucre)–, por lo cual no pudimos tener acceso a los mismos, ya que se requeriría un visita *ex profeso* hasta aquellos lares para consultarlos directa y personalmente. De cualquier modo, tanto la compilación documental, así como la segunda edición de la *Obra completa*, realizada por la Biblioteca Ayacucho – amablemente enviadas desde Caracas por el doctor Domingo Miliani, previa petición formulada a través del doctor Ignacio Díaz Ruiz, a quienes expreso sendos agradecimientos por esta invaluable ayuda– los revisamos y consignamos en nuestra bibliografía, puesto que el primero de dichos textos (como sucedió en el caso mío) será “de buena utilidad para quien acuda a su manejo en busca de algún consejo y orientación acerca de la obra de José Antonio Ramos Sucre”, según opinión de Pedro Grases en las palabras preliminares de este opúsculo.

¹⁹ Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, pp. 13-15.

¹⁵ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil), pp. 667 y 666.

¹⁶ D. Roque Bárcia, *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, tomo II, pp. 614, 610 y 858.

¹⁷ Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, p. 482.

* Estas observaciones teóricas son retomadas de un Seminario de Tesis impartido por el maestro José Antonio Muciño Ruiz, algunos meses ha; teorizaciones que se amoldan al

análisis que trataremos de llevar a cabo y a buen término. Por ello damos el crédito a sus valiosas e incommensurables aportaciones al presente trabajo. Él ya sabe cuáles.

¹⁸ Boris Tomachevski. *op. cit.*, pp. 16-17.

I

CONTINUIDAD Y REINICIO

«El poeta no retiene lo que descubre: habiéndolo transcrito, en seguida lo pierde. En eso radica su novedad, su infinito y su peligro».

René Char

de *La biblioteca está en llamas*

LAS TENDENCIAS últimas en el campo de las letras contemporáneas (sean francesas, italianas, hispanoamericanas, portuguesas y demás), se han caracterizado porque vienen a ser una sucesión y a su vez una reanudación tanto de forma como de fondo, sólo que con la variante de la negación de las influencias inmediatas anteriores ejercidas sobre determinado autor, generación o movimiento, pensemos por ejemplo en la evidente herencia romántica en autores como Jorge Isaacs, Ignacio M. Altamirano, Gustavo Adolfo Bécquer o Juan Valera, por citar algunos, y vayamos luego a la obra de escritores como Amado Nervo, Rómulo Gallegos, Manuel Gutiérrez Nájera o el propio José Martí, en quienes se advierte el tránsito gradual –y en ocasiones de manera tajante, aunque no se queda, por llamarle de algún modo, “desheredado” culturalmente– de una postura (estética, política, ética e incluso religiosa) a otra, sin desarraigar de sí los antecedentes artísticos con los cuales existe un vínculo, una relación continua de valores, pero poco visible y, la mayoría de las veces, negada dicha

continuidad. Así, en el particular caso de las letras hispanoamericanas contemporáneas estamos ante una viva muestra de tradición y ruptura, tal como lo consigna Octavio Paz en "La tradición de la ruptura":

Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? [...] Inclusive si se aceptase que la negación de la tradición a la larga podría, por la repetición del acto a través de generaciones de iconoclasias, constituir una tradición, ¿cómo llegaría a serlo realmente sin negarse a sí misma, quiero decir, sin afirmar en un momento dado, no la interrupción, sino la continuidad? La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura [...].

Retomamos lo anterior por la mención expresa de la tradición moderna de la poesía, sobre todo porque alude concretamente a la que consideramos como nuestra tradición poética, y como es innegable que la continuidad de ciertos valores neoclásicos y románticos en la literatura de Hispanoamérica, todavía en las tres o cuatro últimas décadas del siglo pasado, se venía arrastrando como un lastre que no podía ser desechado, ya que la renovación de la preceptiva de nuestras letras dependía, aún en esas fechas, de lo que Europa dictaminara, por lo cual seguíamos siendo en ese apartado unas "colonias culturales" de España, Francia e Italia, principalmente; además, no teníamos el derecho de proponer nuevas formas del discurso poético, sólo había una mediana libertad de recrear temas y estilos de escritura, con una retórica ya

muy manoseada y vana que nada comunicaba, salvo alguna que otra ingeniosidad que mantenía viva la tradición, piénsese por ejemplo en la novela realista y naturalista que se cultivaba, o bien en la poesía romántica tardía, de ahí que se dificultara alcanzar una verdadera ruptura en todos los niveles de la expresión artística.

Y en lo que respecta a la literatura en lengua española, en particular a las llamadas letras venezolanas contemporáneas, a las que, para apreciarlas mejor, es necesario observar con detenimiento, sobre todo algunos episodios culturales del siglo XIX ocurridos en esa región de Sudamérica, puesto que:

El siglo XIX proyecta sus razones y circunstancias en el ámbito literario del siglo XX. Por eso, las letras venezolanas del siglo XX aparecen en sus momentos iniciales como la simple continuación de todo el rico proceso que caracteriza los últimos tiempos del siglo XIX. No existe, por lo tanto, rompimiento visible entre ambos períodos. Sobre todo hay un movimiento, el modernismo, que persiste con indudable fuerza y consistencia en las formas expresivas del nuevo siglo.

Iniciado en Venezuela en 1895, a decir de los estudiosos, el modernismo surge como la proyección literaria del positivismo que había penetrado decisivamente en las enseñanzas universitarias de la época, seguido muy de cerca por el evolucionismo y por el lamarquismo [...]. En cierto modo la influencia saludable del positivismo transpone el siglo XIX y abona el esfuerzo de los jóvenes escritores del momento, que aparecen adscritos entusiastamente a la nueva tendencia de las letras americanas, cuya influencia había alcanzado decisivas zonas del pensamiento venezolano. Por eso, para el modernismo no existen líneas divisorias entre 1800 y 1900. Rigurosamente entendido, puede decirse más bien que la primera década del siglo sirve, en realidad, para consolidar las manifestaciones creadoras de esa escuela en el ámbito nacional [...]. Naturalmente, el modernismo no está solo, aunque señorea por encima de otras tendencias. Todavía persisten oleadas románticas y rezagos neoclásicos, junto a las tentativas distintas de la nueva estética¹.

Así pues, las variadas manifestaciones de la caldera cultural que representó Venezuela en esa etapa de su historia viene a darnos una noción de las diversas orientaciones en las que descollaron algunos de los autores herederos o renovadores de los lineamientos de la literatura generada en esos años, muestra de ello son las obras influenciadas por los parnasianos, simbolistas o decadentes que estaban de moda en Europa, verbigracia los escritores Rufino Blanco Fombona, Julio Garnendia, J. T. Arreaza Calatrava, Pedro Emilio Coll, Manuel Díaz Rodríguez, Pedro César Dominici, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Lazo Martí y otros más, quienes conforman una constelación que viene a ser como los «capitanes de la briosa iniciativa»¹ modernista en Venezuela.

Pero no todos los artistas venezolanos, en particular los modernistas, «buscaban su fuga y aventura imaginativa en comarcas ideales»², también había quienes eran proclives a los temas nacionales, y como ejemplo se pueden citar los significativos nombres de

Rómulo Gallegos y José Rafael Pocaterra y un poeta de singular fuerza como J. T. Arreaza Calatrava. Prosa y poesía aparecen así aliadas en la nueva tentativa que busca transformar los cauces expresivos de la literatura tradicional, en el sentido de conciliar la sensibilidad del momento con los elementos que tipifican la realidad anímica y el potente, avasallador mundo natural del país. Por ese camino transitarán más tarde, ya en forma decisiva, la novela y el cuento. Y aun la poesía y el ensayo se integrarán plenamente al beligerante proceso³.

De acuerdo a lo anterior podemos inferir que no es una sola tendencia la que predominaba en el ámbito cultural de Venezuela, ya que desde varios años

atrás se fermentaba un movimiento de gran peso, el criollismo, entre varios de los intelectuales de la época, como Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, en quien se puede encontrar «la conjunción del modernismo y el criollismo, [que] se orientan hacia el desarrollo de una temática que tiene en cuenta, principalmente, los elementos y valores circunstanciales de la realidad americana»⁶.

Interrogándonos acerca de estos valores y elementos, enfocados particularmente al ámbito venezolano. ¿cuáles son y en qué grupo o generación específica los podemos encontrar?

José Ramón Medina comenta que estas transformaciones en el campo de la vida intelectual se originaron a partir de la llamada "Generación del 18", en la cual se inscribe nuestro poeta José Antonio Ramos Sucre*, aunado a ello la sensible y vital influencia ejercida, tanto en el «mundo de la plástica venezolana y del arte en general de Venezuela», por el llamado Círculo de Bellas Artes (creado hacia 1912 y con una duración de casi ocho años, hasta 1920 aproximadamente), círculo que le imprimió un «poderoso aliento de renovación»⁷ a la cultura de esta región sudamericana.

Medina cita unas observaciones muy importantes, dichas en torno a la generación que nos ocupa, de las cuales retomo algunos puntos interesantes, sobre todo los de orden político, cultural y filosófico, así como ciertos comentarios esclarecedores respecto a la época, los contemporáneos y el ambiente durante la vida de J. A. R. S.

En primer lugar, esta generación abolió las ataduras que la ligaba a los artistas del pasado inmediato, esto es del Modernismo y, por ende, el

movimiento filosófico que los representa no es el del positivismo sino el de las ideas de Henri Bergson. En cuanto a sus fuentes y modelos literarios se encuentran los románticos franceses, algunos de los más vigentes románticos españoles como Bécquer, Campoamor, Espronceda y Núñez de Arce. También retomaron a los últimos simbolistas o también llamados "poetas de la generación mutilada": Apollinaire, Claudel, Valéry. Atención sin igual le confieren a todos los noventa y ochistas españoles, principalmente a Unamuno, Valle-Inclán y Machado. Y de los hispanoamericanos más leídos (y acaso con ciertas influencias sobre ellos) se cuenta a Darío, Lugones, Asunción Silva, Herrera y Reissig, Rodó, Díaz Mirón, así como los venezolanos de la Generación de "El Cojo Ilustrado": Manuel Díaz Rodríguez, Blanco Fombona, Arreaza Calatrava, Arvelo Larriva y otros más.

En cuanto a su postura frente a la dictadura gomecista, se les puede denominar como apolíticos, al margen de las actividades gubernamentales y afiliados a una actitud idealista –según declara Oscar Sambrano Urdaneta, citado por José Ramón Medina–, aunque eso no excluye que dicha generación haya hecho su labor desde otras áreas: además, la Generación del 18 se caracterizó, y en ello desplegó su vigor y talento por el «afán literario [...] y en el ámbito de la creación estética», de ahí que se diga que esta agrupación literaria tuvo, por su naturaleza renovadora, «raíces de tradición inconfundibles, [fue] revolucionaria y de formación esencialmente francesa», acota J. R. Medina.

En lo que no coincido con este crítico venezolano, es en las afirmaciones absolutas formuladas en torno a los integrantes de esta generación. sobre todo

en el renglón de las influencias ejercidas o que algunos de los autores de la promoción literaria del '18 quisieron retomar de los autores extranjeros o coterráneos (en este sentido queda fuera del perímetro regionalista); o con cierto color local, que otros poetas contemporáneos de R. S. sí tuvieron, y esto no es una fútil justificación del valor ciento por ciento poético, universal y de una inspiración en fuentes añejísimas, sino que el mismo R. S. decía, enfáticamente (como en una ocasión que le comentaron sobre la similitud de su estilo con el de un autor del siglo pasado), que sus "maestros venían de muy lejos", por eso es un tanto incongruente encasillarlo como un miembro más de una agrupación ajena a su postura tanto estética como formal e ideológica, así como en los rasgos exteriores e interiores, menos aún en lo literario o en lo espiritual, una prueba de ello nos la da su obra, que nos respalda tanto en lo estructural como en el contenido, ya que los temas que R. S. trataba casi nada tienen que ver con los de sus contemporáneos; salvo la excepción que nos señala Picón-Salas, en uno de los apartados del capítulo XVI, "Sinopsis de los últimos años", de un libro esencial acerca de la historia literaria de Venezuela, en el que alude al apartado del período de Independencia, cuyos sucesos se convierten en los temas más socorridos de cierta etapa de la literatura venezolana, pues se advierte una fuerte tendencia a mostrar

...el color de la leyenda, con la tremenda aventura de sus hombres que fueron a pelear hasta el Perú, [la cual fue y quizá] sigue siendo -tal como se conserva en la imaginación de las gentes, en nuestra rica tradición folklórica- uno de los temas más constantes de nuestra Literatura. Esta materia histórica que en el siglo XIX dio sus dos grandes interpretaciones románticas en la "Biografía de José Félix Ribas" de Juan Vicente González que puede considerarse un magnífico antecedente de las biografías noveladas

que ahora se acostumbran, y en la "Venezuela Heroica" y las tradiciones épicas de Don Eduardo Blanco, persiste con lírica insistencia en los escritores y novelistas de hoy. Pocaterra, por ejemplo, en su excelente novela corta "Patria, la mestiza" dio un cuadro de violento color que evoca los años de la guerra emancipadora; en Gallegos, también, el tema de los "próceres", de ese como compromiso con el pasado que se siente con poderosa fuerza emotiva en los hombres de nuestro país, ocupa más de un diálogo de sus novelas e inspira más de un cuento. Las dictaduras contemporáneas nos hacen añorar aquel pretérito como una edad dorada, como un tiempo de insustituible gloria. Los escritores de la época gomecista, por ello se detuvieron tanto en la nostalgia de esa historia heroica. Un fino letrado como Luis Correa compone su "Terra Patrum", bella galería de retratos románticos; invocación a las sombras tutelares, especialmente a los héroes civiles, de la nacionalidad. Ramón Hurtado que comenzó como escritor exótico, evocador de las "Cofias, Nieblas y Molinos" de Bretaña y Holanda y cincelando poemas en prosa del más recamado gusto decadente, pintó, también, algunas figuras y episodios del tiempo mítico. El malogrado humanista Ramos Suere que escribía en una prosa de tan concisa y exigente Estética como la de Baudelaire, coloca junto a aquellas fantasías y retratos imaginarios –como los de Walter Pater que pueblan sus libros "El cielo de esmalte", "La torre de Timón", " Las formas del fuego"– el rostro de esos tremendos varones de la epopeya venezolana; lanceros de nuestras llanuras, Generales que iban por todo el Continente, del Orinoco al alto Perú, buscando repúblicas que mandar.

En estos temas, como el de los héroes nacionales, fue en los que R. S. tuvo mayor semejanza con algunas de las más renombradas plumas venezolanas que retomaron asuntos de índole mítica y proclives a incentivar un patriotismo moderado, o también con intenciones apologéticas, laudatorias y de ponderación –bien realizadas literariamente y no sólo como mero alarido chauvinista– de los formadores de la nación y el suelo sudamericanos, para ejemplificar esto podríamos mencionar el retrato y alabanza al general

Ezequiel Zamora, que se titula "Plática profana", o bien "En la muerte de un héroe", dedicado a Manuel Bermúdez; "Laude", que, como su nombre lo indica, es un elogio al genio y valentía de Bolívar; otro poema más que encomia el valor de estos militares venezolanos y sudamericanos es el texto denominado "A propósito de Boyacá", en el cual se explaya R. S. hablando de un subalterno de Bolívar, el general Anzoátegui, descrito como «general inspirado y juvenil, de brega y de consejo, que acude al desastre, que empuña la dirección de la retirada, que apura los resultados de la victoria»; pero el que más ensalza los rasgos heroicos de estos varones, según preferencia mía, es el poema llamado "Alabanza a Bermúdez", en el que da (en la parte final del escrito) unos contundentes trazos del recio carácter de este arrojado héroe:

Las honras consuetudinarias desdiseñan del soldado excesivo. Su sepulcro debiera ser el de un caudillo celta: el túmulo de rocas a la orilla del mar o en desnuda cima. El laurel, demasiado escolar y extranjero, no conviene con la frente del paladín desorbitado y sencillo. En nuestro clima abunda el árbol que lo premie y lo recuerde, el que simboliza su estatura, asombró su cuna y arulló su sueño: la vertical palma sonante, cuyo engreimiento se repite en los trofeos que multiplicó su espada".

Este tipo de literatura, añoranza de «aquel pretérito como una edad dorada, como un tiempo de insustituible gloria», temporada en la que «los escritores de la época gomecista [...] se detuvieron tanto en la nostalgia de esa historia heroica», ¿por qué durante esta dictadura y bajo estas circunstancias? Probablemente porque esta remembranza de sucesos y héroes de la Independencia vendría a ser como un paliativo, un sucedáneo ético, estético y de esencia apolítica --tal cual era y lo reflejaba en sus intenciones de grupo la

Generación del '18– de lo ya ido, de lo no experimentado y, en relación con los tiempos de esa “anaerónica dictadura” –la de Juan Vicente Gómez, figura y régimen autocráticos a los que se critica acerba y soterradamente– no se compara nada con lo que le circunda en la realidad, sino que le atraen más otras experiencias que ha vivido nuestro poeta, pues, como dice Cristian Álvarez, R. S. «vivía una ‘vida más verdadera’ en sus lecturas y en la escritura de su obra poética»¹⁰.

Tal vez convenga esclarecer aún más las fechas y movimientos entre los cuales suele ubicársele a R. S., para ello –y me disculpo de antemano por abusar de ideas que no me pertenecen, pero que me apropio para este objetivo inmediato– me auxiliaré de una extensa e importante nota, retomada del poeta y crítico Guillermo Sucre, donde dilucida de manera concisa y acertada unos aspectos relacionados con el contexto en el que se desarrolló nuestro autor:

Entre el modernismo y los movimientos de vanguardia habría que situar a un grupo muy heterogéneo de poetas, que, sin embargo, tenían ciertos puntos en común. Muchos de ellos eran contemporáneos de los modernistas y habían recibido su influencia –incluso algunos provenían directamente o inicialmente de su estética–, pero todos parecían haber cobrado conciencia de la necesidad de un cambio. La conciencia de este cambio libera a los mejores de ellos de ser meros epígonos o de ser restauradores de un orden anterior y los sitúa, en mayor o menor grado, con mayor o menor lucidez, como verdaderos renovadores. En efecto, no es posible dejar de percibir en sus obras coincidencias (y a veces prefiguraciones) con muchos aspectos de la vanguardia. Pero no se trata propiamente ni de una generación ni de un movimiento definido –aunque se suele hablar de ellos, un poco rutinariamente,

como postmodernistas. El modernismo había suscitado un gran renacimiento verbal y creado una suerte de unidad continental; estos poetas, en cambio, no sólo se ven de algún modo aislados sino también enfrentados a una disyuntiva: no obstante la renovación que Herrera y Reissig y Lugones implicaban dentro del modernismo, sentían que debían encontrar por su propia cuenta (y riesgo) una nueva espontaneidad creadora. ¿No era, en cierta medida, la misma situación de la poesía europea y norteamericana después del simbolismo? "El estancamiento de la poesía hacia 1909 y 1910 era tal que es muy difícil para un joven poeta de hoy imaginárselo", escribirá Eliot, y quizá no circunscribiéndose tan sólo a la poesía de lengua inglesa. Por otra parte, no es pertinente hablar de un período cronológicamente definido en relación con estos poetas. Un simple dato puede ser revelador al respecto. Entre 1916 y 1918, ya Vicente Huidobro había publicado sus primeros libros y propuesto los fundamentos de una nueva estética; es justamente en esos años cuando aparecen las obras de algunos de estos poetas, cuya labor creadora, además, se prolongará hasta muy entrada la época de la vanguardia. ¿No es un claro indicio, además, de la inutilidad del celo cronológico con que a veces la crítica pretende ordenarlo todo?"¹¹

Entre esos precursores y "verdaderos renovadores" (así denominados por Sure), se encuentran algunos mexicanos, como Ramón López Velarde, José Juan Tablada; otros poetas mencionadas y someramente analizados por este crítico contemporáneo nuestro son: Gabriela Mistral, Macedonio Fernández, José María Eguren y, por supuesto, J. A. R. S. Es evidente que este grupo representa un abigarrado mosaico de la marginalidad, disidencia, renovación y creatividad de las avanzadas incursoras de los terrenos poco explorados o bien inexplorados de las letras hispanoamericanas.

En este sentido, podríamos acudir de nuevo a los subrayados hechos en esa extensa cita de Guillermo Sure, que se refieren a ese no grupo y no generación, aislada o mejor dicho dispersa en Hispanoamérica (de manera

particular en los centros difusores y de constante actividad cultural en esos tiempos: México, Santiago, Lima, Buenos Aires y Caracas) y con la responsabilidad para fomentar una "nueva espontaneidad creadora"; con las primeras dos aseveraciones coincido, mas no con esta última, pues creo que la principal preocupación –y aquí hablo con conocimiento de causa tanto de R. S., como de Macedonio Fernández y de José Juan Tablada, de quienes conozco algunas de sus obras, no así de los otros poetas, a quienes he leído sólo de manera fragmentaria y superficial– de estos escritores fue la disciplina, el rigor en su expresión literaria, en suma el buen desempeño de su oficio como poetas, labor sujeta a los avatares reales e inimaginables propios de su época, pero en el caso de estos literatos es inconcebible que en un nivel catalogado como vanguardista u original, se acoja en su trabajo o se capte en el mismo una mera "espontaneidad creadora", cuando es más bien todo lo contrario: la elaboración precisa, el afinamiento detallado, el cuidado extremo de su obra, por lo cual –y aquí me permito interpolar y parafrasear una aseveración que nos ofrece Eugenio Montale– podemos decir que la poesía de estos escritores es «un arte distinta, un arte *sui generis*, a la cual le han dado otro nombre»¹² nuestros historiadores y críticos literarios, por ejemplo se les ha catalogado, «rutinariamente, como postmodernistas», o como ininteligibles u oscuros; aunque también hay agudos observadores, capaces de apreciar que «se exprese con mayor o menor radicalismo, converja o no en las motivaciones y en los objetivos, adopte o no formas semejantes, creo, sin embargo, que la *actitud crítica* aparece también en los mejores poetas de la transición entre el modernismo y la vanguardia»¹³. Tal como fue el caso de esta fracción literaria,

que irrumpió en la llamada modernidad poética (de la cual nos ha hablado Octavio Paz al inicio de este capítulo) con sus propuestas y divergencias formales y estéticas, logrando la expulsión total del anquilosado discurso modernista, ya fenecido pero sin sepultar aún durante la primera década de este siglo XX.

* * *

Por otra parte, haciendo una breve retrospectiva de las tendencias líricas en las letras venezolanas de fines del siglo pasado, se puede hablar, de manera esquemática, de cinco momentos, los cuales nos dan una idea más clara de la evolución experimentada por la literatura de esta región sudamericana, es decir de Venezuela. Primeramente nos habla Julio Planchart de las dos figuras cimeras tanto de lo clásico, Andrés Bello (1781-1865), como de lo romántico, José Antonio Pérez Bonalde (1846-1892), con quienes se inicia la recuperación de las letras de este país, puesto que desde la época colonial adolecían de escritores que realzaran el nombre de Venezuela en otros puntos geográficos, de ahí que se mantuviera a la zaga y asordinada la literatura de Venezuela en el concierto de las letras hispanoamericanas.

Un segundo momento es el llamado "parnasianismo criollo", denominado así porque (pese a que «el parnasianismo era una evolución contraria al romanticismo. Un retorno hacia lo clásico [...]»), debido a «las varias circunstancias vernáculas venezolanas» estuvo revestido de rasgos acordes a la realidad venezolana, por eso se le adjetiva como criollo, por eso mismo no

podía ponerse a la misma altura que el movimiento original creado por Lecomte de Lisle, quien revivió, a partir de sus "Poemas Antiguos", el helenismo poético, elemento que en Venezuela era si no imposible, al menos sí muy deformado o de segunda o tercera mano. Suele presentarse a Gabriel E. Muñoz (1863-1908) como el principal representante de esta corriente, entre otros.

Dice Julio Planchart que «esa modalidad denominada **modernismo** [...] formado de influencias variadas, entre ellas las del romanticismo y sus secuelas, el parnasianismo, el simbolismo vertido a la modalidad latinoamericana por Darío, la influencia becqueriana y la de Núñez de Arce, la del mismo Poe, la de Heine, y la de los poetas mayores en cada país hispano [...]»¹⁴ viene a determinar una nueva actitud ante el ejercicio literario, y en cada apartado rincón de Hispanoamérica tuvo sus tempranos o tardíos emisarios. Uno de éstos, que se ubica en el llamado por Planchart "modernismo venezolano", primera figura de esta corriente en su país, es Andrés Mata (1870-1931), en quien confluyen el primer Santos Chocano y el prístino Díaz Mirón, amén de otros poetas peninsulares e hispanoamericanos que configuraron su estilo y que, por ende, se le sitúa entre los pioneros del Modernismo en Venezuela.

Un cuarto momento viene a ser el de la «generación de modernistas criollos», generación que puede ser descrita como amante de «las buenas formas literarias, la elegancia en el decir, la música de las palabras y las flores retóricas» y nada más; la figura primordial de este conjunto es Cecilio Acosta (1818-1881), «el Saturno de los modernistas criollos». Y en contra de ese

retoricismo se pronunciaba uno de los más renombrados autores de la época, «el novelista por antonomasia del modernismo hispanoamericano»¹⁵, Manuel Díaz Rodríguez (1868-1927), reacción la suya un tanto potente, pues desencadenó una alergia, en generaciones posteriores inmediatas, contra una forma discursiva ya en irrefrenable declive.

El quinto momento en las tendencias líricas de finales del siglo XIX en Venezuela lo constituye una variante del entonces en boga *americanismo*, cuya derivación en las letras venezolanas se llamó “criollismo poético”, teñido ligeramente de costumbrismo y paisajismo, y su cabecilla fue Francisco Lazo Martí (1869-1909), quien –opina Planchart– «así renueva el clasicismo criollo: un clasicismo que ha pasado por el romanticismo, ha oído en la lejanía el rumor modernista y para ser de su tiempo admite el nombre de criollista»¹⁶.

Al declinar el siglo XIX en Venezuela, dos son los movimientos predominantes (modernismo y criollismo) y tres las derivaciones surgidas: *criollismo* –símbosis de modernismo y regionalismo, según observa Domingo Miliani–, *cosmopolitismo* y *decadentismo literario*. Así pues, la transición que se deseaba no se dio rápidamente, tampoco se atendían las exigencias que clamaban por una renovación en todos los sentidos y, pese a las inconveniencias de todo tipo, «los aires de la vanguardia comenzaban a sacudir la ronda pintoresca del regionalismo [Aquí se debe tomar *regionalismo* como sinónimo de *criollismo*, según lo consigna el propio Miliani en su libro.] antes saturador del ambiente literario»¹⁷.

Por lo visto, se advierte que, durante el período correspondiente a la llamada época contemporánea, la literatura hispanoamericana en general se vio

sujeta a una serie de cambios ora drásticos, ora graduales, ora aislados o de manera conjunta con otras escenas o corrientes, característicos todos y cada uno de ellos porque representaron las incipientes muestras de la necesidad de cambio, de renovación de las formas añejas que el Modernismo había dispersado y legado a lo largo del continente americano. Estos ímpetus de renovación, muestras originales de disidencia, es lo que en Europa se había llamado *avant-garde*, esto es, los que van a la punta, los de avanzada, los hasta cierto punto temerarios, debido a lo arriesgado de sus puestas; y, si trasladamos este sencillito símil al campo de las letras, se puede decir que los vanguardistas o pre-vanguardistas (esto último lo retomamos ateniéndonos a algunas clasificaciones hechas alrededor de poetas que no se pueden encasillar en una u otra corriente, sea Modernismo, criollismo, etcétera) exhiben sus hallazgos y aportaciones so pena de ser inaceptados, acremente criticados e incluso negándoseles, en un afán retrógrado, el rango de escritores, su condición de poetas, tal como le sucediera a R. S. debido a sus innovaciones formales y el tratamiento novedoso de sus contenidos poéticos.

Para concluir con este apartado, podemos concurrir con la opinión que José Ramón Medina hace en el prólogo a la *Antología venezolana (verso)*, acerca de la trascendencia contenida y desplegada por los «grupos coordinados y brotes (ya que no generaciones, propiamente dichas)»; pues si hay que tomar como punto de partida una fecha, un movimiento o una “generación” en particular, ésta debe ser la del '18, ya que

efectivamente, esa fecha señala una de las más fuertes tentativas de nuestra lírica para desembarazarse de un localismo limitativo y

asfixiante; además el 18 realiza la liquidación del Modernismo en Venezuela y el milagro de equilibrar los valores de un arte en cierta forma autóctono¹⁸, con los requerimientos universalistas de una búsqueda más amplia y valedera, menos constreñida. Igualmente, los poetas del 18 establecen el principio rector de lo que va a ser, en el tiempo, la poesía más significativa de Venezuela, desde esa fecha hasta el presente. El año 28, con la promoción de las tentativas vanguardistas; el 36, con la inquietante manifestación del surrealismo en el país, y, más recientemente, los grupos de poetas que aparecen en el 42 y el 46 y buscan una especie de integración de todos los órdenes y experiencias que anteceden, tienen un punto de referencia neto y auténtico en la labor poética de aquel año¹⁹.

De esta manera, podemos inferir que las promociones más recientes en la literatura venezolana se generaron a raíz de un profundo aliento de reforma, gestado desde el hostil interior de la escuela precedente, con los fructíferos resultados que cada grupo o individuo obtuvo de esa disidencia espiritual, estética e ideológica, aunque no se puede ignorar que gracias a la continuidad de ciertos valores (el concepto de nación, el amor, la literatura misma, etcétera) se pudieron acuñar otros tantos, para así dar un tranco que se había estado titubeando efectuar, y de esa manera reiniciar una sinuosa y ardua caminata en las letras contemporáneas venezolanas, y para ello nosotros, recorreremos un largo trecho al lado de un viandante de la cultura universal, quien es a la vez un renovador de la su país.

NOTAS

¹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 17.

² José Ramón Medina, *Noventa años de literatura venezolana*, pp. 12-13.

³ José Ramón Medina, *op. cit.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Idem*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

* De ahora en adelante abreviaré, para mayor comodidad, J. A. R. S. o simplemente R. S.

⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁸ Mariano Picón-Salas, *Formación y proceso de la literatura venezolana*, pp. 221-222.

⁹ J. A. R. S., *La Torre de Timón*, en *Obra completa*, p. 66.

¹⁰ Cristian Alvarez, *Ramos Sucre y la Edad Media*, p. 96.

¹¹ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, p. 51.

¹² Eugenio Montale, "La poesía como arte", en *Sobre la Poesía*, p. 56.

¹³ Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴ *Vid.* Julio Planchart, *Temas críticos*, capítulo "Las tendencias de la lírica venezolana a fines del siglo XIX", pp. 55-103.

¹⁵ Domingo Miliani, *Tríptico venezolano...*, p. 67.

¹⁶ Julio Planchart, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷ Domingo Miliani, *op. cit.*, p. 68.

¹⁸ Aquí conviene acotar la observación apuntada por Domingo Miliani acerca de la división dada entre *localistas* –que es en cierto grado una variante del "regionalismo o autoctonismo temático– (buenos escritores) y *exotistas* (malos escritores), diferenciación que dominara el

panorama literario de Venezuela hasta muy entrado el siglo XX, con la consecuente exclusión de inúmeros talentos de excepcional validez y calidad artísticas, entre los cuales se encontraba el poeta cumánés R. S., quien pasó inadvertido o simplemente se le ignoró, debido a la *bizarria* y *exotismo* con que estaba revestida su obra poética. Esta división la consigna Miliani en la obra suya antes citada, capítulo "Contradicciones y afirmaciones sobre la crítica literaria en Venezuela", pp. 258-259.

¹⁹ José Ramón Medina, prólogo a la *Antología venezolana (verso)*, pp. 8-9.

II

UN *POETA*E SOLITARIO O EL DISCURSO DE LA
EXACTITUD COMO RECURSO ESTILÍSTICO

«Siempre será necesario que los cultores de la belleza y del bien, los consagrados por la desdicha se acojan al mudo asilo de la soledad, único refugio acaso de los que parecen de otra época, desconcertados con el progreso».

José Antonio Ramos Sucre
"Elogio de la soledad"

PECANDO DE imprecisión se puede comentar que, durante el primer cuarto de este siglo, hacia los años de 1924-25, Europa y el mundo en general testimonian una serie de sucesos de variado orden: político, social, musical y literario, y son los de este último apartado los más atractivos para nos, ya que competen al área que por estas fechas más aceleró su proceso evolutivo para integrarse a los tiempos modernos del Arte. Así pues, mientras que Francia y la otrora Checoslovaquia perdían cada cual a Anatole France y Franz Kafka; Alemania recibía en su lengua *La montaña mágica* de Thomas Mann; Francia misma se ponía un paso más adelante del resto de las vanguardias con el *Manifiesto surrealista* y *La Revolución Surrealista* de André Breton; se publicaron obras de Paul Eluard y Saint-John Perse, *Morir de no morir* y *Anábasis*, respectivamente; en España José Ortega

y Gasset publicaba *La deshumanización del arte*, y Rafael Alberti su *Marinero en tierra*; en Italia, el futuro premio Nobel, Eugenio Montale, daba a conocer los *Huesos de sepia*; Georges Bernard Shaw fue galardonado (en 1925) con el Nobel de Literatura; en tanto que Hispanoamérica se veía atestada de obras diversas, entre las que destacan los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda; *Ternura* de Gabriela Mistral; *La vorágine* de J. E. Rivera; de Rómulo Gallegos *La trepadora*; *La raza cósmica* de José Vasconcelos; los argentinos Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges dan a conocer *Colcomanías* y *La luna de enfrente*, respectivamente; del Uruguay se recibe *Fulano de tal* de Felisberto Hernández; Alfonsina Storti publica *Ocre*; el colombiano León de Greiff ofrecía al público sus *Tergiversaciones*; por último cabe mencionar al autor y a su obra cuestionada en esta tesis: el venezolano J. A. R. S., con su segundo libro dado a la luz pública, *La Torre de Timón*, que en realidad viene a ser una especie de versión aumentada de su primer y segundo libros, sólo que con refundiciones, pues en aquél incluye, pero modificado, *Trizas de papel* (publicado por vez primera en 1921), el trunco proyecto ensayístico *Sobre las huellas de Humboldt* y 52 nuevos textos que conforman *La Torre de Timón*, titulado así –según conjeturas de Guillermo Sucre– porque representa un tributo al filósofo Timón de Atenas (también conocido como El Misántropo, 440 a. C.-?), famoso por su pesimismo y misantropía, y ¿no es acaso ése el sino de R. S.?, quien siempre intenta y logra

adoptar *la crueldad* [en varios de sus poemas, específicamente en “La vida del maldito”, en “El solterón” y otros más] para oponerse

al mal, refugiarse incluso en la misantropía para re(s)catar lo más humano: ¿no es justamente la actitud de Timón de Atenas, de cuyo símbolo se derivan el título y el sentido del libro al que pertenecen los poemas [mencionados]?¹:

o también podríamos especular que posiblemente aluda al escritor griego Timón el Silógrafo (350 a. C.-?), quien destacara por su sarcasmo y escepticismo; tal vez se refiera a ambos o quizá se trate de una descripción cifrada del escritor venezolano, quien retoma cualidades de ambos personajes históricos para ofrecernos un retrato suyo, pero que implica un difícil desentrañamiento de los rasgos propios del poeta cumánés. Ciertamente el título es –como dice Fernando Paz Castillo– «un verdadero hallazgo», porque ilustra la situación de R. S. en relación con sus semejantes: recluso «anacróticamente en su torre de libros, ajeno a la vida cotidiana y a la literatura moderna»².

Esa “anacrónica vida” llena de libros, alejada de la realidad, mas no de la erudición ni de la sabiduría, menos aun distanciada del conocimiento de otras lenguas de otras culturas, nos da la pauta para decir que R. S. es un vivo ejemplo de ese pleno espíritu artístico que poseían

los eruditos-poetas del humanismo, admiradores de Virgilio y Horacio, [quienes] se llamaron a sí mismos “poetae”. Era su más alto título honorífico, que parecían rechazar con falsa modestia para escucharlo nuevamente. En casi todas las lenguas europeas [y nosotros agregamos que también en las del continente americano], con excepción de la alemana, se convirtió en la denominación moderna para el creador de arte verbal³.

De esa clase de artista, del *poetae*, figura surgida de la cultura renacentista, R. S. hereda el amor por el conocimiento, por la erudición, aunque jamás se concebía a sí mismo como un humanista, iba más allá de eso e incluso criticaba y desdecía de ellos atrozmente, tal como lo plantea de manera punzante en “La aristocracia de los humanistas”:

Carencia de objetividad, lo que multiplica los dictámenes personales, como si de opiniones no constara el tesoro de austeras disciplinas humanas. Flojo enlace, consecuencia problemática entre los acontecimientos, falta de regularidad que engaña a la previsión. He aquí los argumentos de quienes reducen la historia a simple entretenimiento literario, donde cada autor de respeto marca su estampa, enriqueciendo más la diversidad del mundo [...]

La historia como pasatiempo estético es parecer de humanistas. Los hombres del Renacimiento repetían en la escritura de ella la grandiosa unidad del poema épico, y ejecutaban una y otra empresa literaria bajo el dictado de la misma musa [...]

Jamás se ha tratado la historia, como entonces, con tan fina curia, como para público de artistas. Los personajes son todos héroes, y hablan extraordinario lenguaje sobre un tablado trágico. Desde aquí amonestan a caballeros y monarcas. La Edad Media contribuye con la parte más principal al brote del Renacimiento. Aporta el entono caballeresco, el menosprecio casi feroz hacia el villano, sentimientos más benéficos para el culto del arte que todo el primor de la erudición grecolatina. Los letrados se alejan hoscos e inhumanos de la plebe. Escriben historia a modo de epopeya, o con moraleja que no sirve a la turba de los mortales. Plagan, por lo mismo, las literaturas de la época con aquellos modos de expresión, raros y artificiosos, que sedujeron a Góngora, entre muchos. Eran, en suma, estilos y temperamentos cortesanos y heroicos, en los cuales se reiteraba el Feudalismo¹.

Evidentemente, R. S. es un enconado enemigo de la concepción humanística de la historia así como la de la literatura, pero su obra destila resabios de esa doctrina que, nos atrevemos a afirmar, en ningún otro autor de

su época son tan palpables dichas características, pues nuestro poeta cobró notoriedad entre los suyos por su erudición, además era sorprendente el vasto cúmulo de conocimientos que poseía sobre otras culturas (algunos de sus contemporáneos nos han legado noticias sobre las diferentes lenguas que dominara a la perfección y en las que podía leer R. S., entre las cuales se cuentan, aparte del griego y el latín, el francés, italiano, portugués, alemán, danés, sueco, holandés, inglés), otras civilizaciones, otros confines, todo ello consignado a lo largo y ancho de sus libros, sobre todo en los tres –según personalísima opinión nuestra– más importantes de su obra en general: *La Torre de Timón*, *El Cielo de Esmalte* y *Las Formas del Fuego**.

Aunque J. A. R. S. reniegue del humanismo, es innegable que su formación intelectual refleja una herencia directa de dicha corriente, de ahí que podamos acuñar una reclasificación de su postura y lo definamos como un humanista de vanguardia, pues esas dos especies merodean su figura: la insospechada cultura humanista refundida y plasmada en su excéntrica, atemporal y vanguardista obra literaria.

¿Por qué le llamamos “un *poetae* solitario”? Lo primero ya está contestado con las anteriores observaciones en torno a su formación intelectual. En cuanto a la soledad es un tema que tanto en la vida como en la obra siempre le obsedió, testimonio de esta afirmación la brinda en el siguiente poema (del cual empleamos un fragmento como epígrafe para el presente capítulo II):

Prebendas del cobarde y del indiferente reputan algunos la soledad,
oponiéndose al criterio de los santos que renegaron del mundo y
que en ella tuvieron escala de perfección y puerto de ventura. En la
disputa acreditan superior sabiduría los autores de la opinión

ascética. Siempre será necesario que los cultores de la belleza y del bien, los consagrados por la desdicha se acojan al mudo asilo de la soledad, único refugio acaso de los que parecen de otra época, desconcertados con el progreso [...].

La historia me ha dicho que en la Edad Media las almas nobles se extinguieron todas en los claustros, y que a los malvados quedó el dominio y población del mundo; y la experiencia, que confirma esta enseñanza, al darme prueba de la veracidad de Cervantes que hizo estéril a su héroe, me fuerza a la imitación del Sol, único, generoso y soberbio.

Así defendía la soledad uno, cuyo afligido espíritu era tan sensible, que podía servirle de imagen un lago acorde hasta con la más tenue aura, y en cuyo seno se prolongaran todos los ruidos, hasta sonar recónditos». ("Elogio de la soledad", *TT*, 19-20)

Este último párrafo parece una velada declaración que el bardo cumanés hace a raíz de su preferencia por la soledad y los temas o figuras contiguas a ésta; al igual que lo hace en otras composiciones de íntimo tono confesional, como el poema del contemplativo personaje, que más bien parece ser uno de los primeros padres de la Iglesia:

Amo la paz y la soledad [...]

La devoción y el estudio me ayudarán a cultivar la austeridad como un asceta, de modo que ni interés humano ni anhelo terrenal estorbará las alas de mi meditación, que en la cima solemne del éxtasis descansarán del sostenido vuelo; y desde allí divisará mi espíritu el ambiguo deslumbramiento de la verdad inalcanzable [...]. ("Discurso del contemplativo", *TT*, 39)

En los anteriores poemas, o en otros como "El solterón", "Santoral", "De la vieja Italia" o "La balada del transeúnte", R. S. esboza o bien pergeña por completo la idea y el ambiente de todo aquello que conlleva la soledad:

melancolía, desconsuelo, tristeza, desazón, añoranza, desaliento y todas las sensaciones negativas que provoca este sentimiento y actitud anímicos.

* * *

¿A qué se debe que hayamos venido hablando de este poeta venezolano como de alguien marcado por la soledad, el aislamiento voluntario, apartada de tendencias y sin mayor respaldo que la valía de su obra poética y hasta cierto punto de su ética como artista?

La respuesta podríamos encontrarla en la construcción de una literatura para sí mismo que hiciese R. S., literatura que comprueba la autónoma transición de una escuela a otra (aunque no estuvo afiliado ni adherido a ninguna), es decir, ante la obra del cumánés estamos frente a una palpable muestra de las posibles fluctuaciones de un espíritu libre de provenir de los predios del Romanticismo, cruzar por los corredores del Modernismo y llegar hasta las puertas de la vanguardia –críticos como José Ramón Medina clasifican a R. S., junto con su contemporáneo Ismael Urdaneta (1885-1928), como poetas prevanguardistas, cada cual entregado a preocupaciones e inclinaciones estéticas con «una muy calificada orientación personal»²–, sin dejar de ser el único y solitario representante de una postura artística entregada por completo a la “creación por la creación misma” –esto es, como si parafraseásemos aquella consigna decimonónica de *l'art pour l'art*–, sin pactos con “ismos” ni movimientos políticos o cosas semejantes, que en determinado momento desvirtúan a obras de esta índole, por las injerencias

que llegan a tener –por supuesto que no siempre es así, o en ocasiones sí sucede de esa manera, empero con resultados que no perjudican sino que retroalimentan en el proceso de interpretación de la obra literaria– convicciones de esa clase con la producción intelectual propiamente dicha.

Otro argumento que se puede esgrimir en torno a la construcción de un universo (entendiendo por éste la idea que se tiene de que la literatura es un microcosmos paralelo y coexistente con el cosmos real) para sí mismo, que él como poeta incluye dentro del que ya existe y relaciona a ambos, o entabla un nexo –sobre este aspecto hablaremos más adelante– que lo lleva de uno a otro, mediante las vivencias generadas alrededor de una atmósfera casi mítica, casi misteriosa, casi evanescente, a la vez que lejana e inaprehensible temporal y espacialmente. Ese mundo, «aquél mundo de extrañas resonancias, intemporal y fantástico –observa J. R. Medina–, imposible de ubicar en el espacio, evadido de la realidad cotidiana hacia una realidad más profunda y personal»⁶, nutría y avivaba el bizarro numen de R. S., todo ello a través de su peculiarísima labor creativa, esto es, su labor poética.

De atracaderos tales se afianzan ingenios como el de nuestro poeta, cuyo espíritu –y aquí me valgo de un símil que retoma Michael Hamburger en su libro *La verdad de la poesía*– es análogo al descrito en el poema “El albatros” de Baudelaire:

El poeta es parecido al príncipe de las nubes
que frecuenta la tormenta y se ríe del arquero;
exiliado en el suelo en medio de los gritos,
sus alas de gigante le impiden caminar.

Generalmente ese es el continente de artistas y escritores, en particular de aquellos considerados por la crítica actual como modernos (de Baudelaire en adelante**), artistas exiliados y acogidos a esferas diversas, a las cuales su espíritu los remite. Veamos qué señala al respecto Michael Hamburger en el primer capítulo del libro suyo antes mencionado:

El poeta como esteta es el poeta que se ha vuelto especialista, el poeta que no puede ver más allá de su especialización y que la convierte en un credo. Al aprobar la escuela del "arte por el arte", Baudelaire demostró que no podía resistir la tendencia general a la especialización. Su soledad estaba en su contra. Su culto por el dandismo –como "el último fulgor del heroísmo" en tiempos decadentes– constituyó un intento desesperado por dotar de sentido a su soledad; fue una más de la larga sucesión de religiones auxiliares a las que recurren los artistas sólo para seguir funcionando. Sin embargo, fue el Baudelaire clásico quien apuntó en su diario, bajo el encabezado de Dandismo: "¿Quién es el hombre superior? No el especialista. Es el hombre de ocios y educación general. Ser rico y amar el trabajo". Empero, durante la mayor parte de su vida fue todo menos rico y odió el trabajo. Así pues, fue el primero en quejarse de la "inmensa náusea de los anuncios", una náusea límite, mitad estética, mitad moral, que interpretó como un disgusto con el "sórdido" materialismo de la época. Al mismo tiempo, sabía que –salvo en sus puntos más altos, los platónicos– el esteticismo es también un materialismo, y que su propio esteticismo era lo que lo apartaba de la multitud [...].

En el caso de R. S., éste se acoge a una "religión auxiliar" distinta: la de la soledad, matizada, o mejor dicho rodeada, de la sabiduría asimilada a costa de largas temporadas de insomnio, obtenidas ambas (soledad y sabiduría) sacrificando amistades, allegados; y teniendo como objetivo primordial (que en verdad es una obsesión en la trayectoria literaria del cumánés) el alcanzar la perfección y exactitud, tanto expresiva como estética, de su obra, siendo el

análisis en diferentes aspectos de la segunda de aquéllas (la exactitud) la que nos ocupará durante el presente capítulo dos.

* * *

Como decíamos en el párrafo anterior, es la idea de concreción, puntualidad, en suma de precisión, evidentísima en el corpus literario de R. S., lo que nos impulsa a rastrear una *poética* (que llamaremos igualmente *discurso*) –entendida aquélla de acuerdo a lo que Ducrot y Todorov dicen que designa, respetando lo transmitido por la tradición: «la elección hecha por [el] autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo [o de los recursos empleados para la plena realización de éste], etcétera) literarias»¹⁰– de la exactitud, discurso que se puede espigar de entre sus poemas, ensayos, pensamientos o aforismos, y principalmente de las cartas o de los “consejos importantes de orden intelectual”¹¹ dirigidos a Lorenzo Ramos, su hermano. Ello se constata en los subsecuentes textos, cuya característica y afinidad con otros poemas en prosa sucreanos es que en ellos se enuncia, preconiza y recomienda por encima de otras cualidades la de la exactitud (o nociones adyacentes a ésta), como la principal regla estilística en el proceso de la creación literaria, para muestra veamos el fragmento de esta carta, del 26 de marzo de 1921, enviada al hermano: «Ya te había escrito diciéndote que debes escribir con el único adorno de la expresión exacta y suprimiendo cruelmente lo que pueda sonar a discurso. La palabra debe ser siempre humilde y llana. Nunca debe llamarse la atención»¹⁷.

O bien este fragmento de otra carta, fechada en septiembre de 1924, también dirigida a Lorenzo, en la que le dice:

Escribe siempre a la misma hora. Redacta con la mayor simplicidad y con el menor número de palabras. No intentes redactar sin saber muy bien lo que quieres decir. [...] Pero no olvides que primero está la belleza que la originalidad. Otra cosa, sé muy moderado al escribir, no incurras nunca en exageración, en desproporción¹³.

Una carta importante sobremanera (tanto por las opiniones dadas a su hermano como por la amarga confesión que R. S. le hace al saberse incomprendido como poeta) es la del 25 de octubre de 1929, enviada desde Caracas:

Creo en la potencia de mi facultad lírica. Sé muy bien que he creado una obra inmortal y que ni siquiera el triste consuelo de la gloria me recompensará de tantos dolores. [...] No es fácil escribir un buen juicio sobre dos libros tan acendrados o refinados. Se requieren en el crítico los conocimientos que yo atesoré en el antro de mis dolores. Y todo el mundo no ha tenido una vida tan excepcional. Solamente Leopardi, el poeta de la amargura. Alguien ha apuntado ya mi semejanza con el lírico y filósofo italiano. Lírico es el que habla de sus propias emociones¹⁴.

Esta equiparación con Leopardi la reitera R. S. en una misiva enviada al cónsul general de Venezuela, Luis Yépez, fechada la misma en Merano el 25 de febrero de 1930 y dice: «Yo poseo el hábito del sufrimiento, pero estoy fatigado de la vida interior del asceta, del enfermo, del anormal. Leopardi es mi igual»¹⁵.

Pero volviendo al rastreo del consejo, la prédica y el ejercicio de la exactitud como recurso de la escritura, encontramos que en la carta remitida por R. S. desde Ginebra (con fecha del 28 de abril de 1930) a Lorenzo, su hermano, le hace recomendaciones varias, entre ellas algunas para su "incomparable sobrina Gladys", para sus otras sobrinas y para el mismo Lorenzo:

Enséñala a expresarse bien con el término exacto. Debe leer los clásicos castellanos para conocer el idioma y evitar la imitación del lenguaje bárbaro de los periódicos. Los escritores religiosos de España son insustituibles. Se les lee para aprovechar la frase y el vocablo preciso. Lo demás no interesa. [...] Hay que escribir diariamente una frase perfecta o sea exacta. Los perezosos hablan de modo impreciso¹⁶.

Y por fin nos encontramos con los "Consejos de orden intelectual para Lorenzo Ramos", en los que exhorta R. S. a su hermano a que practique, a que ejerza la claridad, la precisión y la exactitud en la letra, veamos que dicen ambos textos:

Escribir bien se reduce a escribir con expresiones exactas. Para lograr la expresión exacta, se requiere conocer bastante el diccionario. Hay que estudiar el diccionario, conocer el mayor número de palabras y de giros o frases. [...] La gramática se aprende leyendo continuamente la Exposición sobre los casos y oraciones por Eduardo Benot [...]

Hay que leer prefiriendo los autores mayores a los menores, Virgilio a Villaespesa [...]¹⁷.

El otro "consejo importante de orden intelectual para Lorenzo Ramos" dice lo siguiente:

Lo que se escribe debe tener un solo adorno: el de la exactitud. Lo que se escribe no debe causar efecto, alarma en el lector, la expresión no debe sonar jamás a discurso, a elocuencia declamatoria y tribunicia. Nunca, en lo que se diga, haga o escriba, se debe llamar la atención. En este principio se fundan todas las virtudes sociales¹⁸.

Como hemos visto, a partir de estas transcripciones podemos advertir que una de las principales preocupaciones de R. S. gira en torno al adecuado, preciso y exacto uso de vocablos, giros y frases construidas en el mejor estilo, con el mayor y más perfecto acabamiento, con un rigor casi científico en el uso del lenguaje, actitud comparable a la que Paul Valéry adopta frente a sus textos, sobre todo si de poesía se trata, que es el campo sobre el que más teoriza el poeta francés y sobre el cual pretende alcanzar un mayor dominio y comprensión para entender la labor poética:

Ahora bien, la experiencia lo mismo que la reflexión nos demuestran, por el contrario, que los poemas cuya compleja perfección y afortunado desarrollo impondrán con mayor fuerza a sus maravillados lectores la idea de milagro, del golpe de suerte, de realización sobrehumana (debido a una conjunción extraordinaria de las virtudes que se pueden desear pero no esperar encontrar pruebas reunidas en una obra), son también obras maestras de trabajo, son, además monumentos de inteligencia y de trabajo continuado, productos de la voluntad y del análisis, que exigen cualidades demasiado múltiples para poder reducirse a las de un aparato registrador de entusiasmos o de éxtasis. Ante un bello poema de alguna longitud percibimos que hay ínfimas posibilidades de que un hombre haya podido improvisar de una vez, sin otro cansancio que el de escribir o emitir lo que le viene a

la mente, un discurso singularmente seguro de sí, provisto de continuos recursos, de una armonía constante y de ideas siempre acertadas, un discurso que no cesa de encantar, en el que no se encuentran accidentes, señales de debilidad y de impotencia, en el que faltan esos molestos incidentes que rompen el encantamiento y arruinan el verso poético del que les hablaba anteriormente¹⁹.

Es notorio que en el párrafo citado se señala la conciencia del trabajo detallado y de una "compleja perfección" que implican los poemas o en su defecto los libros bien escritos; y advierte Valéry que se requieren múltiples atributos para entenderlos y criticarlos, cualidades que van más allá de la simple improvisación con que supuestamente se han escrito estos "monumentos de inteligencia". En cierto sentido Valéry representa, tanto en "el dominio de la poesía, [como en la] operación misma del poeta, [así como en] los problemas de la factura y de la composición"²⁰ literarias, una figura a la que se emparenta R. S., para ello confrontemos los subrayados del párrafo antes citado con los del lamentable comentario de José Antonio a su hermano Lorenzo Ramos (en carta enviada el 25 de octubre de 1929) cuando dice –se referirá a *¿El Cielo de Esmalte y Las Formas del Fuego?*– que «no es fácil escribir un buen juicio sobre dos libros tan acendrados o refinados. Se requieren en el crítico los conocimientos que yo atesoré en el antro de mis dolores. Y todo el mundo no ha tenido una vida tan excepcional». En este aspecto se puede establecer un paralelo entrabos poetas, pues según Ítalo Calvino

Paul Valéry es la personalidad de nuestro siglo que mejor ha definido la poesía como una tensión hacia la exactitud [y podemos añadir que aparte de definirla, conduce y realiza su obra con ese tenor]. Me refiero sobre todo a su obra de crítico y de ensayista, en la cual la poética de la exactitud es una línea que se puede seguir

remontándonos de Mallarmé a Baudelaire y de Baudelaire a Edgar Allan Poe²¹.

Esa *tensión hacia la exactitud* de la que habla Calvino refiriéndose a Valéry, la encontramos de igual modo en R. S., sólo que en éste la preocupación por el uso del "vocablo preciso, de la frase perfecta o sea exacta" no se queda en el plano léxico, sino que acusa una inquietud más trascendente: rebasar ese plano y obtener en cada poema esa "compleja perfección" de la que hablaba Valéry, esto nos lo ejemplificarán mejor los siguientes artículos del bardo cumánés:

El señor Pedro Emilio Coll*** insiste una vez más en que el adjetivo aporta al lenguaje una contribución de valor subjetivo. Este juicio demanda algún reparo: los autores más calificados de la materia distinguen el adjetivo antepuesto y el adjetivo pospuesto al sustantivo, parten de la sentencia fundamental de que el ordenamiento de las palabras traduce el ordenamiento de las ideas, y entienden que el sustantivo y el adjetivo se oponen como la sustancia y el fenómeno, distinción más entrañable que la superficial entre el sujeto y el objeto. Siguen de consecuencia en consecuencia hasta sustentar que la frase entera asume el color emocional cuando el adjetivo va antes del sustantivo, y asume valor impersonal en el caso contrario, porque reparan que el discurso se caracteriza por aquella de las dos palabras, adjetivo o sustantivo, escrita primero. De modo, pues, que el adjetivo sólo ofrece y comunica valor subjetivo en el caso de gobernar de cierto modo la frase, antecediendo al sustantivo. Estos principios se han aplicado ya a las lenguas romances, y más de un autor ha disertado [...] sobre la adjetivación de Cervantes. Huelga decir que el genial heraldo de nuestra raza se acomodó intuitivamente a las verdades de ardua metafísica que gobierna la ciencia del lenguaje. ("Filosofía del lenguaje", *TT*, 82)

Lo dicho arriba se consolida con este otro artículo de nuestro poeta:

La elocuencia es el don natural de persuadir y de conmover. La retórica, arte de bien decir, es sierva leal o desleal de la elocuencia, y cuando usa palabra altisonante o superflua merece el nombre de declamación. De modo que no hay disculpa al confundir maliciosamente la elocuencia, ventaja del contenido, emanada del afecto vehemente o de la convicción sincera, con la declamación que es vicio de la expresión, retórica defectuosa.

Algunos poetas sostienen que debe torcerse el cuello a la elocuencia, y conviene objetarles que tal severidad sólo debe usarse con la declamación, porque aquel don afortunado sirve muy bien a la poesía entusiasmada y lírica. Además, debe distinguirse entre los poetas inactuales y egotistas y los poetas comunicativos, de apostolado y de combate. bardos de aliento profético y simpatía ardorosa que ejercen una función nacional o humanitaria. Los últimos no pueden prescindir jamás de la elocuencia y se expresarán inevitablemente en imágenes, medio que puede enunciar la filosofía más ardua y comunica eléctricamente la emoción. La imagen es la manera concreta y gráfica de expresarse, y declara una emotividad fina y emana de la aguda organización de los sentidos corporales. Algunos dialécticos, enamorados de la idea universal y sin fisonomía, prueban esta manera de expresión, considerándola de humilde origen sensorial, y abogando por la supremacía de la inteligencia, con lo cual insisten en las distintas facultades de la mente humana, que es probablemente una totalidad sin partes.

La imagen siempre está cerca del símbolo o se confunde con él, y, fuera de ser gráfica, deja por estela cierta vaguedad y santidad que son propias de la poesía más excelente, cercana de la música y lejana de la escultura.

La imagen, expresión de lo particular, conviene especialmente con la poesía porque el arte es individuante.

La imagen es un medio de expresión concreta y simpática, apta para poner de relieve las ideas sublimes e independientes de la metafísica y las nociones contingentes de la experiencia, y comunica instantáneamente los afectos. Pero nunca deja de ser un medio de expresión, y quien la use como fin viene a parar en retórico vicioso, en declamador. ("Sobre la poesía elocuente". *TT*, 86)

Para apuntalar aún más el discurso de la exactitud en R. S. extraemos los siguientes aforismos que sirven como muestra de aquél, e inclusive hallaremos otros tópicos en estos ejemplos:

- La gramática sirve para justificar las sinrazones del lenguaje.
- Las palabras se dividen en expresivas e inexpressivas. No hay palabras castizas.
- Un idioma es el universo traducido a ese idioma.
- Es buen escritor el que usa expresiones insustituibles.
- El lenguaje no consiente sinónimos, porque es individuante como el arte. Dos palabras, equivalentes en el diccionario, no pueden usarse la una por la otra en el discurso.
- Una lengua carece de existencia propia. Al lado del idioma abstracto, general e impersonal, recogido en los léxicos rezagados, existe el idioma singularísimo de cada artista del verbo y el idioma convenido de cada gremio de profesores o de oficiales.
- El hombre ha inventado el símbolo porque no puede asir directamente la realidad.
- La literatura siempre merece elogio. Es cuando menos un derivativo; el sujeto que la ejerce podría molestarnos con otra actividad más deplorable. ("Granizada", AP, 424-427)

Arriba subrayamos dos frases que contienen una misma idea: el lenguaje (con la poesía su máxima expresión, y como soporte de la primera la imagen) y el arte son individuantes, irremplazables, de ahí se infiere que cada cual se manifiesta con el idioma propio; dicho idioma consta de vocablos adecuados y precisos para cada objetivo, no pueden emplearse equivalencias en ese discurso, dice R. S. Transmitir un mensaje o idea a través de palabras insustituibles, esto es exactas, es labor a la que sólo se entregan quienes tienen el verdadero oficio y que además son excelentes escritores, entre ellos

encontramos a Flaubert, Mallarmé, Schwob o a aquellos que Ítalo Calvino consigna en la tercera de sus inconclusas *Seis propuestas para el próximo milenio*, donde habla de la exactitud (capítulo homónimo) en la literatura y hace unas magníficas disertaciones sobre aquélla, que a continuación cito para un objetivo en especial: ver cómo la define el escritor italiano y cómo podría interpolarse con lo ya citado del propio R. S. y conducir ambas concepciones al análisis del discurso de la exactitud aplicado en el caso concreto de *La Torre de Timón*.

Calvino nos ofrece su propuesta sobre la exactitud en la literatura retomando el símbolo de la precisión (una pluma que servía de pesa, llamada *Maat*, diosa de la balanza) para los antiguos egipcios: y con ese nombre, *Maat*, inicia su ensayo y nos dice que

Trataré ante todo de definir mi tema. Exactitud quiere decir para mí sobre todo tres cosas:

- 1) un diseño de la obra bien definido y bien calculado;
- 2) la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables; hay para esto en italiano un adjetivo que no existe en inglés, «icástico»;
- 3) el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación.

[...] La literatura –quiero decir, la literatura que responda a estas exigencias– es la Tierra Prometida donde el lenguaje llega a ser lo que realmente debería ser.

[...] Mi búsqueda de la exactitud se bifurcaba en dos direcciones. Por una parte la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos con los que se pueden efectuar operaciones y demostrar teoremas; y por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas [...]. Son dos impulsos diferentes hacia la exactitud que nunca llegarán a la satisfacción absoluta: uno porque las lenguas naturales dicen siempre algo *más* de lo que dicen los lenguajes formalizados, entrañan siempre cierta cantidad de ruido

que perturba la esencialidad de la información; el otro porque, al expresar la densidad y la continuidad del mundo que nos rodea, el lenguaje se muestra fragmentario, con lagunas, dice siempre algo menos respecto a la totalidad de lo experimentable.

[...] En Mallarmé la palabra alcanza el extremo de la exactitud tocando el extremo de la abstracción e indicando la nada como sustancia última del mundo; en [Francis] Ponge el mundo tiene la forma de las cosas más humildes, contingentes y asimétricas, y la palabra es lo que sirve para dar cuenta de la variedad infinita de esas formas irregulares y minuciosamente complicadas. Hay quien cree que la palabra es el medio para alcanzar la sustancia del mundo, la sustancia última, única, absoluta; más que representar esta sustancia, la palabra se identifica con ella (por lo tanto es erróneo decir que es un medio); hay la palabra que sólo se conoce a sí misma, y no es posible ningún otro conocimiento del mundo.

[...] Por eso para mí el uso del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes) con discreción y atención y cautela, con el respeto hacia aquello que las cosas (presentes o ausentes) comunican sin palabras².

Estamos de acuerdo que en dos aspectos son coincidentes las preocupaciones sobre la exactitud tanto en Calvino como en R. S.: en la evocación y producción de imágenes plenas, y en la precisión del lenguaje, sobre todo en el sentido léxico y en los matices del pensamiento y la imaginación. Veamos concretamente ejemplos literarios del escritor sudamericano para verificar qué tan cierta resulta nuestra hipótesis sobre ese asunto.

Desde el inicio, verbigracia en "Preludio", como su nombre lo indica, son suficientes tres breves párrafos para asomarnos al pórtico de un libro que estará signado, mayormente, por la brevedad y contundencia en las imágenes, así como por la integridad (en el sentido de completo) de las ideas ahí plasmadas o que se quieren desarrollar, esto cuando de prosas poéticas se trata,

pues en *La Torre de Timón* aparecen, además, apólogos y semblanzas heroicas, ensayos y comentarios de temas diversos, textos de los que no hablaremos porque implicaría detenerse en algo que no nos propusimos inicialmente. Las composiciones más atractivas son aquellas que la crítica ha atendido de manera superficial –o quizá ignoro lo contrario– en lo referente a extensión, léxico y significado de tales prosas poéticas o poemas en prosa: pienso, aparte del antes mencionado preámbulo, en “Lied”, “La alucinada”, “La cuita”, “El episodio del nostálgico”, “El retorno”, “Ocaso”, “La venganza del dios”, “El canto anhelante”, “Fulmen”, “La balada del transeúnte”, “Romanza”, “La ventana”, “El culpable”, “El tesoro de la fuente cegada”, “El rapto”, “El rezagado”, “El ensueño del cazador”, “La ciudad”, “La peregrina de la selva profética”, “El mensajero”, “La vida del maldito”, “Sueño”, “La penitencia del mago”, “Vislumbre del día aciago”, “La cuna de Mazeppa”, “Las aves de la visionaria”, “Trance”, “Cuento desvariado”, “Paisaje del mar desierto”, “El avenimiento de Sagitario”, “Fantasía de la estación adversa”, “Diva”, “Santoral”, “El romance del bardo” y “Vestigio”, escritos característicos por las cualidades antes aludidas y también porque en ellos campea la preocupación por la originalidad, restituida a través de la reescritura –según observación de Cristian Álvarez²³–, asimismo las afanes formales y lingüísticos, procedimientos que señala muy acertadamente Sanoja Hernández en su ensayo “Poeta de otra realidad”:

Otra prescripción maniática en las prosas poéticas (o como se quiera llamarlas) de Ramos Sucre, es el sustantivo en plan de sujeto privilegiado. Casi es ley que aquel período que no comience con el yo verbal, lo haga con el sustantivo y su artículo, así como

también adquiere un sentido formulario la alternación de ambos tipos de período: el presidido por el yo verbal y el comandado por el sustantivo subjetivo. ¿Secreto, magia, orgullo de la lengua que desafía las articulaciones monótonas y reiterativas para así mostrar la aventura de la búsqueda, o simplemente otra desgracia de espíritu, otro artificio ligado radicalmente a la existencia y a los mensajes de Ramos Sucre, desvinculado del "mundo civil" y atado a las fabulaciones, reminiscencias y evasiones? [Esta última faceta será retomada en el capítulo tercero del presente trabajo de tesis] El mecanismo parece simple 1) Iniciar un párrafo con el pronombre de primera persona y el verbo; 2) Alternar ahora con un sustantivo en función de sujeto; 3) Disponer, según convenga, el comienzo de oración con el yo o con el sustantivo⁴.

Subrayamos la frase "la aventura de la búsqueda" y no de manera gratuita, pues si hemos venido hilvanando una serie de citas y comentarios del mismo R. S. para ejemplificar con ellos su poética o discurso de la exactitud, evidentemente que ambas no serían artificios ni fabulaciones de él mucho menos invenciones nuestras, sino que realmente es una búsqueda, y no tan aventurada como pareciera, ya que si atendemos al tercero de los incisos arriba dispuestos –retomaremos incluso el tercer inciso del concepto de exactitud en la obra literaria brindado por Calvino– podríamos ahondar en el significado que la semiótica de la interacción textual (específicamente el análisis del sujeto, espacio y tiempo en el discurso) le otorga a estos aspectos, antaño no estudiados como ahora. Esto no quiere decir que seremos exhaustivos, obviamente que para ello se requiere una formación e información académicas mayor a la ya poseída, pero nuestras intenciones aproximativas a estas herramientas de análisis, sean para diseccionar el discurso poético o el de la prosa, no cejarán ni serán infructuosas.

«El esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas», frase de Calvino entresacada de su propuesta de exactitud, puede servirnos como punto de reflexión y partida para introducimos a las teorizaciones del análisis del discurso en el libro homónimo de Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, aplicando específicamente lo expuesto en el tercer capítulo de aquella obra.

Ellos parten de la consideración de ciertos aspectos importantes en el análisis del discurso, luego ubican al sujeto en aquél, elemento éste de mayor interés para nosotros y en menor grado el de espacio y tiempo. De esa forma, Lozano y sus colegas opinan que

El discurso es el lugar de construcción de su sujeto (Greimas, 1976). A través del discurso el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo (Greimas, Courtés, 1979).

Lo que aquí nos interesa es el discurso y su sujeto, un sujeto que sólo podemos conocer por su discurso. De una parte, por cómo se presenta a sí mismo –representación a menudo falaz, advierten Greimas y Courtés (1979)– y, de otra, como el responsable del conjunto de operaciones puestas en marcha a lo largo del texto (Greimas, 1976).

Este principio representante, cuya imagen reconstruimos al final del recorrido textual, es *el sujeto de la enunciación* que, en términos teóricos y metodológicos, no se confunde con el sujeto empírico (emisor, autor...) que efectivamente haya producido el texto.

La razón de esta distinción metódica se halla en la necesidad que tiene la teoría del discurso de contar con conceptos propios y homogéneos. Se comprende que la introducción de consideraciones biográficas, psicológicas u otras acerca del sujeto empírico haría imposible delimitar el campo del análisis textual y su sistema conceptual²⁴.

Nuestro análisis se centrará en el sujeto, elemento bastante empleado por el poeta cumanés en direcciones aparentemente opuestas, pero que en realidad conducen a un mismo fin –según observa Sambrano Urdaneta–: la enunciación de una historia u otro hecho cualquiera que fluye de un «universo verbal casi puro»²⁶, sucesos, en ocasiones, poco comprensibles por el misterio y hermetismo que los recubre. En cuanto a la enunciación, coincidimos con Lozano cuando dice que

Compete al análisis de la enunciación todo aquello que en el texto indica la actitud del sujeto respecto a lo enunciado; el texto se presenta como «marcado» o «no marcado» subjetivamente, esto es, referido a un sujeto que manifiesta expresar sus opiniones, puntos de vista, referir una experiencia o unos acontecimientos respecto a sí mismo, o bien hechos y saberes «objetivos» ajenos a quien los enuncia. Estas dos posiciones [...] se marcan textualmente de diversas formas. A través de:

– Los indicadores de persona, espacio y tiempo.

– Las modalidades de la enunciación que definen, en primer lugar, la actitud de certidumbre, duda, posibilidad, orden al interlocutor que son consideradas en el estudio de la fuerza ilocucionaria. Pero que, en un sentido más amplio, integrarán los llamados:

–«Indicadores de actitud» que [...] no están asociados al acto ilocucionario, sino a la actitud del «locutor» hacia lo que dice [...].

[...] Naturalmente, un sujeto puede representarse a sí mismo de determinado modo para otros, o tomarse a sí mismo como destinatario de su propio discurso como en el monólogo o «diálogo interiorizado» en que «Ego ora se escinde en dos, ora asume dos papeles, se presta a figuraciones o trasposiciones psicodramáticas (Benveniste, 1970). Ambos casos se encuentran en los discursos cotidianos y se hallan incorporados en la teoría textual del sujeto»²⁷.

Fijaremos nuestra atención en los “indicadores de persona” (específicamente el /Yo/) y en los “de actitud”, ubicados ambos dentro de la

"situación de enunciación y deixis" (definida ésta como «la localización y la identificación de las personas, objetos, procesos, acontecimientos y actividades de que se habla por relación al contexto espacio-temporal creado y mantenido por el acto de enunciación»²⁸). ¿Y por qué atendemos sólo al pronombre /Yo/? La respuesta es simple: porque de las composiciones de R. S. mencionadas párrafos antes, casi todas inician con este déictico, de manera alternada con el "sustantivo en función de sujeto", y como el pronombre puede tener también funciones de sustantivo (incluso de adjetivo o adverbio), deducimos que el poeta cumánés empleó un mismo recurso bajo condiciones y contextos distintos. Esta práctica –Guillermo Sucre la llama *experiencia-nuclear*, peculiar y heredada directamente del romanticismo, se denomina *disociación del Yo*. ¿Cómo se comprueba experiencia similar en R. S.? Al respecto, el crítico venezolano observa que

En la obra de Ramos Sucre, y de manera casi dominante, el *yo elocutivo* corresponde a múltiples *yo* y éstos, a su vez, corresponden a las más disímiles *personas poéticas*. [¿Podríamos creer en la posibilidad de un parentesco cercano a la creación poética y heterónima de Fernando Pessoa?] Se entiende, por otra parte, que cada una de esas personas poéticas posee, por decirlo así, su propio carácter, creado y propuesto por el autor como el de un ser autónomo. Ramos Sucre no mi(s)tifica idealizándolo, potencializándolo, su *yo* personal, sino que se desdobra en otros *yo*, lo que ya no es lo mismo, Alteridad y aun antagonismo del yo, no su sacralización biográfica. Ramos Sucre no traza un itinerario psicológico; sencillamente *vislona* "vidas imaginarias". En otras palabras, ejerció ese don que, según Baudelaire, tiene el poeta de entrar, a su antojo, en el personaje de cada cual y encarnar su destino²⁹.

Veamos en qué proporción se cumple lo que Sanoja Hernández y Guillermo Sucre dicen acerca del uso del sustantivo y del /Yo/, respectivamente, en las siguientes prosas poéticas de nuestro autor:

"Preludio": «Yo quisiera estar entre vacías tinieblas [...]»; "Lied": «Los espinos llenan, desde el pórtico en ruinas [...]»; "La alucinada": «La selva había crecido sobre las ruinas [...]»; "La cuita": «La adolescente viste de seda blanca [...]»; "El episodio del nostálgico": «Siento, asomado a la ventana, la imagen asidua de la patria [...]»; "El retorno": «Para entrar en el reino de la muerte avancé por el pórtico [...]»; "Ocaso": «Mi alma se deleita contemplando el cielo [...]»; "La venganza del dios": «El desafuero de los habitantes afeaba la fama de aquella tierra amena, vestida de flores [...]»; "El canto anhelante": «El castillo surge a la orilla del mar. Domina un ancho espacio [...]»; "Fulmen": «Por los cristales viejos y manchados entra la luz a la oficina de trabajo. Viene del cielo oscuro y nublado [...]»; "La balada del transeúnte": «¡Cuánto recuerdo el cementerio de la aldea! Dentro de las murallas [...]»; "Romanza": «Cuando ya declina mi doliente juventud, y nace la nostalgia [...]»; "La ventana": «Ella está puesta a la ventana, desierta de galanes [...]»; "El culpable": «Agonicé en la arruinada mansión de recreo [...]»; "El tesoro de la fuente cegada": «Yo vivía en un país intransitable, desolado por la venganza divina [...]»; "El rapto": «El follaje exánime de un sauce roza, en la isla de los huracanes [...]»; "El rezagado": «La tempestad invade la noche. El viento imita los resoplidos de un cetáceo [...]»; "El ensueño del cazador": «Yo me había avecinado en un país remoto, donde corrían libres las auras de los cielos [...]»; "La ciudad": «Yo vivía en una ciudad infeliz, dividida por un río tardo [...]»; "La peregrina de la selva profética": «La castellana recorre el bosque. Su canción despierta la espesura [...]»; "El mensajero": «La luna, arrebatada por las nubes impetuosas, dora apenas el vértice de los sauces trémulos [...]»; "La vida del maldito": «Yo adolezco de una degeneración ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última [...]»; "Sueño": «Mi vida había cesado en la morada sin luz, un retiro desierto al cabo de los suburbios [...]»; "La penitencia del mago": «Recibí advertimientos numerosos de origen celeste cuando empezaba a iniciarme en una ciencia irreverente [...]»; "Vislumbre del día aciago": «El prado fenece en

una arboleda. Los vegetales, de un verde luctuoso, prosperan libremente al aire embebido, fiados al sol mortecino [...]; "La cuna de Mazeppa": «Un aura fácil propaga la querrela de la tierra cubierta de ruinas, lastimada por el invierno y su saña de vencedor [...]; "Las aves de la visionaria": «He visto la doncella retraída, sujeta al pesar, obsesa de memorias. Acostumbra la veleidad y el ensueño [...]; "Trance": «He soñado con la beldad rubia. Miro su despejo y siento su voz [...]; "Cuento desvariado": «El infante de los reyes proscritos fue abandonado en un esquife, después de vencidos en la contienda desesperada [...]; "Paisaje del mar desierto": «El bajel atraviesa el mar inhospitalario, donde el cielo uniforme: pinta visos de un color de acero [...]; "El avènement de Sagitario": «Yo había escapado la saña de mis enemigos, retirándome dentro del país, al pie de las montañas [...]; "Fantasía de la estación adversa": «El desfile de los días morosos, enlutados por el invierno, visitados por la pesadumbre [...]; "Diva": «La dama venusta lee, entre sonrisas, las dos páginas de mi invención [...]; "Santorial": «El monje vive en la caverna, originada de pretéritos asaltos del mar. El agua vehemente consiguió practicar un portillo en la roca [...]; "El romance del bardo": «Yo estaba proscrito de la vida. Recataba dentro de mí un amor reverente, una devoción abnegada, pasiones macerantes, a la dama cortés, lejana de mi alcance [...]; y por último "Vestigio", que inicia de esta manera: «Tu suerte infundía el pesar de una ilusión anulada, de una felicidad escapada y distante; tu distinción exótica daba relieve a la desventura interminable de una vida anómala. Yo escuchaba tus lamentaciones de criatura débil, amenazada y fugitiva [...]. (TT. 3-130)

De 36 ejemplos citados. 18 cumplen con lo observado respecto al empleo del pronombre /Yo/. y en los restantes se comprueba la función del sustantivo como sujeto, esto demuestra que las teorías de ambos críticos son ciertas y los resultados son del 50 por ciento para una y 50 por ciento para la otra. ¿Se puede inferir algo de estas cifras o se trata solamente de una bipartición y nada más? Esta comprobación es una especie de corolario preliminar de las observaciones de Angel Rana y Víctor A. Bravo respecto a ese recurso

(¿aventura, búsqueda o experimento lingüístico?) que el poeta cumanés empleó a partir de su segundo libro:

En lo que cada una de esas páginas tiene de articulación narrativa, el "yo" es simplemente un narrador-personaje (*homodiegético* hubiera dicho Genette, "pensando que la "voz" hablante corresponde a alguien incorporado al texto como fuerza actuante) por lo cual estamos ante la voluntaria construcción del narrador, propia de cualquier escritura. La pluralidad de historias, las circunstancias muy variadas que se nos ofrecen, los caracteres, trajes, costumbres de los diversos relatores, nos obligan a convenir que estamos ante una galería de personajes creados por la imaginación de un autor y a los cuales se les atribuye la narración de sus propias vidas.

Pero también podremos encontrar ciertos rasgos comunes bajo la pluralidad de disfraces, edades, nacionalidades y situaciones de esos narradores. Esto nos permitirá reconocer una identidad espiritual, interna, que ella sí será posible aproximar al propio autor. El confesionalismo operaría como en los "alter egos" byronianos: insertando, dentro de los personajes, almas afines, pero presentándolos como criaturas ajenas con las cuales entablar la profunda y deseada vinculación personal que, saltando sobre la muralla solitaria, restablezca la comunicación que el solitario ha perdido y añora. [Hasta aquí la cita de Ángel Rama****]

En la escritura de Ramos Sucre —advierte Víctor A. Bravo— es evidente la persistencia de ese "yo" literario que excusa y solapa al yo de la vida: Ramos Sucre no quiere hablar en la vida y por ello construye un yo literario en donde disimularse [...] El "yo" literario que sustituye al "yo" de la vida es la soledad alcanzada por el poeta en medio de la obra. A partir del yo literario el poeta se ausenta del mundo. Y para ausentarse, ese "yo" recorre otros espacios estéticos que ofrece al poeta la historia de la literatura".

* * *

Al recapitular sobre deixis y anáfora (figura consistente en repetir una idea con una o varias palabras; entre éstas se encuentran los pronombres, pues cumplen esa función, asimismo los adverbios; «dichas palabras –agrega Beristáin– se llaman *anafóricos* [...] Su empleo sistemático con intención estilística en los *textos* literarios, hace de éste un recurso retórico»³¹), hacemos un alto en el esquema de indicadores deícticos de persona: yo (mi, me, conmigo), tú (te, ti, contigo); de espacio: aquí, este, y especialmente en los de tiempo: ahora, en este momento, hoy, hace un momento, ayer, mañana, dentro de poco, la semana que viene³². Hacemos hincapié en estos últimos, ya que nos remiten a otro elemento importante: las formas enunciativas, enfocadas al análisis de los tiempos verbales:

Allí donde aparecen deícticos aparecen también los tiempos verbales propios de la "enunciación discursiva" (o "experiencial", como la llama Lyons...): aquella en que un /yo/ se enuncia y enuncia un /tú/, un /ahora/ y un /aquí/ en los que ese /yo/ habla. Esos tiempos son el presente, el pretérito perfecto y el futuro, aunque en los textos "experienciales" pueden darse todas las formas personales del verbo (excluido en francés el "aoristo"-pretérito indefinido).

[...] La referencia temporal deíctica se realiza por medio de los tiempos discursivos: el pretérito perfecto es la "forma autobiográfica por excelencia", establece un lazo viviente entre el acontecimiento pasado y el presente en que se sitúa su evocación [...] El presente se utiliza para situar un hecho como contemporáneo al momento de la enunciación, mientras que los tiempos "históricos" realizan una localización no deíctica: "La referencia temporal del pretérito perfecto es el momento del discurso, mientras la referencia del aoristo es el momento del acontecimiento"³³.

De acuerdo a lo arriba expuesto, observamos que, en las composiciones de nuestro autor aludidas en párrafos anteriores, se presenta un uso frecuente (y de manera combinada) de tiempos aspectualmente perfectivos e imperfectivos, con una mayor tendencia, según deducción nuestra, a aprovechar el matiz verbal de los primeros. ¿Empero, en qué consiste ese aspecto y cuáles verbos pertenecen a una y a otra categoría? Helena Beristáin nos responde esta interrogante de la siguiente manera:

[El aspecto verbal es el] fenómeno semántico que consiste en la expresión de los matices no temporales del desarrollo de la acción verbal, mismos que se manifiestan: a) mediante recursos léxicos, cuando el verbo en sí posee un significado aspectual. b) Mediante recursos sintácticos, cuando el verbo reafirma o modifica su significación aspectual primitiva [...]. c) Por medios morfológicos cuando el verbo reafirma o modifica su significación aspectual léxica al cambiar de tiempo y de modo, es decir, al conjugarse [...].

Las principales modalidades del aspecto que se expresan en español son dos: a) aspecto perfectivo, que expresa acción acabada o proceso terminado cuyo final se subraya (nacer), y b) aspecto imperfectivo, que expresa proceso en curso o acción durativa, sostenida, que en parte queda por realizar (narrar).

En general tienen aspecto perfectivo el pretérito de indicativo (*pinté*), todos los tiempos compuestos de la conjugación (*he pintado*) y el participio (*pintado*) que confiere ese aspecto a las formas compuestas. Tienen en cambio aspecto imperfectivo todas las formas simples de la conjugación excepto el pretérito de indicativo y el participio.

Hay otras modalidades que son variantes de las anteriores: a) el aspecto incoativo [...]. b) el aspecto iterativo [...]. c) el aspecto "frecuentativo" [...]²⁴.

De ambas opiniones teóricas (las de Lozano y Beristáin), nos servimos para señalar que la forma deféctica explotada al máximo por R. S. es, obviamente, la

del /Yo/, y con una peculiaridad: cuando sus poemas inician con ese pronombre van acompañados, por orden de importancia, primero de verbos en presente y en pretérito de indicativo; en segundo lugar están los trabajos en los que se acude al copretérito y al pospretérito; y en tercero los textos cuyos verbos compuestos (casi exclusivamente antecopretérito y antepospretérito) están precedidos por un sustantivo en función de sujeto o bien una combinación de aquel deíctico más un sustantivo y el verbo compuesto, también en indicativo al igual que en los dos casos precedentes. La recurrencia de esas formas, tanto las deícticas de persona, como las de tiempo, vienen a ser más que una "transición de tiempos", así llamadas por Harald Weinrich³⁵, una estable y uniforme observancia de esa fórmula, raramente hay variantes de ésta -/yo/ + verbo simple o compuesto; /yo/ o en su defecto deíctico de persona (mi, me, conmigo) + sustantivo + verbo simple o compuesto; y el sustantivo (con la tan mencionada función de sujeto) + un verbo simple o compuesto- a lo largo de todas y cada una de las prosas poéticas que hemos analizado. Todo este cúmulo de datos de índole lingüística hasta aquí manejados ¿qué arrojan como resultado preliminar? Creemos que son la prueba fehaciente de un bien cimentado estilo y el dominio sobre esos procedimientos, que por cierto en los tiempos de este escritor venezolano no eran llamados de manera tan sofisticada como hoy en día, aunque también tenían sus equívocos, por ejemplo se concebía a la estilística como un complemento de la gramática o una rama ornamental de la retórica. Mas no tomemos otro camino, volvamos mejor al del significado que nos ofrecen las acotaciones hechas en torno a los indicadores deícticos y demás elementos sintácticos y léxicos. Decíamos que

todo ello refleja un serio manejo del estilo, de lo cual deviene la conformación de uno propio. Y, si atendemos a las nociones de estilo dadas en el mundo hispánico, así como las que proporciona en el cuarto capítulo de su libro Alicia Yllera

Resumiendo, diríamos que existen tres concepciones de "estilo" principales dentro de la estilística moderna:

1. Estilo como expresión.
2. Estilo como desvío.
3. Estilo como totalidad de la obra.

Hoy es difícil admitir un concepto de estilo que separe tajantemente la expresión y el contenido, ya que todo rasgo individual, toda peculiaridad de época, etcétera, trasciende a esta división. Por otra parte, sin olvidar que toda obra es un mundo construido en el lenguaje, no puede reducirse el estilo a un "sistema lingüístico".

[...] El estilo es concebido como el conjunto de particularidades correspondientes a un tipo de discurso o registro. Es curioso comprobar que esta definición –exenta de la ambigüedad de definiciones anteriores– supone una vuelta y reelaboración de la teoría de los tres estilos [el estilo grave o elevado, el estilo mediocre y el estilo bajo] de la Antigüedad, Medioevo, Renacimiento y clasicismo. La reaparición de esta concepción de los tres estilos en la época moderna responde al deseo de estudiar, no el estilo de la obra, sino el estilo de un tipo de discurso, conforme al programa de grandes sectores de la poética moderna¹⁶.

vemos que nuestra propuesta de discurso de la exactitud se apega a la primera de las tres concepciones, la del "estilo como expresión" (pero ello no quiere decir que se desliga de las dos restantes); además es elocuente que el tipo de discurso que encontramos en *TT* se enmarca dentro de los lineamientos y objetivos de la poética moderna mencionados por Yllera. Asimismo, gracias a la revaloración y reaparición de los tres estilos de antaño, podemos decir cuál

de ellos predomina en ese libro de nuestro poeta, por supuesto que se afilia al "estilo grave o elevado", siendo éste uno de los rasgos principales del que nosotros hemos denominado discurso de la exactitud, ya que tiene una estrecha relación con esa aparente "reducción simplista"³⁷ del estilo en tanto forma de expresión, aparte de la intrínseca problemática del estilo como desvío, comprobable en la transgresión y constante «desviación lingüística emprendida por el autor»³⁸, en este caso concreto R. S., generada esta última no sólo en ese plano, sino también en el de «[los] paradigmas léxicos divergentes –el paradigma poético incluye neologismos o arcaísmos, etc.–»³⁹, señala Yllera, y en ese parecer coincidimos con ella, porque hemos advertido que el escritor cumánés incorpora a sus poemas en prosa neologismos o arcaísmos del español que nadie recuerda ni emplea, observación que ya ha hecho la crítica en torno a ese recurso usual en la obra sucreana.

Por otra parte, haciendo una paráfrasis de Jean Cohen, decimos que la poesía de R. S. –«extraña poesía en prosa de original vivencia y forma exacta»⁴⁰, la define F. A. Núñez– «es una *especie de lenguaje*, cuya poética de éste es una *estilística de dicha especie*; y esta última plantea la existencia de un *lenguaje poético* e investiga sus caracteres constitutivos»⁴¹, tales rasgos o caracteres son los que hemos mostrado mediante ejemplos de los «textos altamente estilizados (conocidos como poemas en prosa o prosa literaria)»⁴², mismos que representan un notable desvío respecto a una norma, desviación que mencionamos antes al hablar de esta problemática intrínseca al estilo; así, tenemos que lenguaje (tomado aquí como poesía = contenido) y discurso (caracteres constitutivos: la exactitud, entre otros = forma) en *TT* conforman el

objeto de esa estilística de la poética de la exactitud, que en nuestro caso no es la poética sino el discurso de la exactitud, y si discurso lo tomamos en el sentido de forma, tenemos entonces que la estilística de las formas de la exactitud en el segundo libro de R. S. se ha empleado y aplicado bajo el auxilio del análisis lingüístico, para de esa manera desentrañar a qué tipo de discurso realmente corresponde y conocer las funciones del mismo. En este sentido, es valiosísimo lo anotado por Van Dijk en el capítulo quinto de *Estructuras y funciones del discurso*, que a la letra dice lo siguiente:

Aunque podemos considerar la disciplina actual de los “estudios del discurso” como una variante moderna de la retórica, entenderemos la “retórica moderna” como aquel subdominio del estudio del discurso que trata específicamente las estrategias de persuasión.

[...] Aunque algunas estructuras retóricas en nuestra tradición literaria aparecen principalmente en el discurso literario, la mayoría son más generales y funcionan de manera muy variada – pragmática, cognoscitiva, social y estéticamente – como estructuras “mareadas” de cualquier tipo de discurso.

[...] Estas variaciones gramaticales, que se reflejarán en un texto particular como el resultado de una serie de decisiones, pueden tener diferentes *funciones contextuales*. Estas funciones pueden ser *emotivas* (para expresar ira o agresión), *cognoscitivas* (para impresionar, atraer la atención, aclarar, etc.) o *sociales* (para ser cortés, agresivo, formal, institucional, ritual, etc.).

Se puede dividir el estilo en dos clases diferentes: el *probabilístico* y el *estructural-funcional*. [El primero de ellos] no es intencional sino más bien el resultado de la distribución de estructuras gramaticales: oraciones de tamaños específicos, preferencia en el uso de reglas y categorías gramaticales específicas, etc. [...] Esta clase de estilo no se limita a la oración, sino que puede caracterizar variaciones en la estructura de las secuencias (así como en el tamaño y en la complejidad, en el grado de claridad y acabado descriptivos, en la coherencia lineal, etc.). El estilo estructural es el resultado de las estructuras gramaticales que

se escogen para ser usadas tanto como expresión o indicación de los estados emotivos y cognoscitivos como una treta en el proceso de la comunicación para tal vez aumentar el atractivo de los efectos de la emisión deseados sobre el lector¹³.

De acuerdo a lo expuesto arriba, se puede concluir que las funciones contextuales más notorias en *TT* son la emotiva (introducida la mayoría de las veces con el recurso de la primera persona del singular), la cognoscitiva (estrechamente vinculada con la anterior cuando se trata de atraer la atención del lector para contarle la historia de cada uno de los personajes de los poemas) y la estética, que es en la que más se despliega el dominio literario a través de una riqueza léxica y temática evidenciadas en cada una de las composiciones del segundo libro del poeta cumánés.

En cuanto al tipo de estilo que maneja R. S. en dicho libro, tenemos que es más frecuente el llamado probabilístico, sobre todo por la "preferencia en la selección de ciertas palabras y frases", preferencia manifiesta y vinculada con la observación específica de la técnica literaria, incluida ésta como una más de las tres posibles causas de oscuridad en los poemas de *TT*:

Ramos Sucre dice frecuentemente: Yo soy un retórico. No se trata de un escopetazo, sino de una confesión sensata. Da a la palabra un honesto significado originario. Ramos Sucre tiene un sentido profundo del valor del vocablo. Sobrecarga de intimidad y de personalidad del sentido de cada palabra. Y en un grado inferior, es dueño de un léxico fabuloso, un verdadero multimillonario del idioma. Aparte de eso, Ramos Sucre tiene especial afición a personalizar la expresión, a inventar fórmulas, de tal manera que hasta verdaderas singularidades le pueden ser señaladas a este respecto¹⁴.

Mas no podemos descartar la presencia del estilo estructural, pues ese es otro de los artilugios más usados por el escritor cumaneés cuando expresa tensiones y emociones en cada uno de sus poemas. Ambos estilos se perfilaron desde las primeras composiciones sucreanas, muy recurrentes tanto en *TT*, como en *CE* y *FF*, donde el autor perfeccionó el discurso de la exactitud, eliminando la «extrema ambigüedad, la falta de exactitud y la incoherencia»⁴⁵, asimismo suprimió en esos dos últimos libros el “que” relativo, prácticas que «no son meras disposiciones de carácter lingüístico, puramente formales, sino que tocan aspectos esenciales del estilo y del fondo mismo de la expresión con que se entrega el material poético ya elaborado. Tampoco son afectación del estilo –observa J. R. Medina–, sino una búsqueda más para afinar la expresión original del poeta»⁴⁶, búsqueda que culmina en la breve (pero perfectamente acabada) obra de un melancólico solitario.

NOTAS

¹ Guillermo Sucre, "Un sistema crítico", en *La máscara, la transparencia*, p. 73.

² Fernando Paz Castillo, "El solitario de *La Torre de Timón*", en J. R. Medina (comp.), *Ramos Sucre ante la crítica*, p. 17.

³ Walter Muschg, *Historia trágica de la literatura*, pp. 381-382.

⁴ José Antonio Ramos Sucre, *La Torre de Timón*, en *Obra completa*, pp. 37-38.

* De ahora en adelante citaremos, invariablemente, primero: el nombre del texto en cuestión entrecomillado, seguido del título del libro, abreviado como a continuación se muestra: *TT* (*La Torre de Timón*), *CE* (*El Cielo de Esmalte*), *FF* (*Las Formas del Fuego*) y *AP* (*Las Aires del Presagio*, compilación publicada, titulada, prologada y anotada por Rafael Ángel Insausti en 1960, que recoge ensayos, críticas, traducciones, poemas y una colección de aforismos de R. S. que no se encuentran en otros libros de éste), respectivamente, y por último el número de la(s) página(s) correspondiente(s) a la *Obra completa*, impresa bajo el sello de la Biblioteca Ayacucho, edición que utilizamos para el presente trabajo.

⁵ Cf. José Ramón Medina, *Noventa años de literatura venezolana*, apartado "La etapa prevanguardista", pp. 65-76.

⁶ *Op. cit.*, p. 66.

⁷ Charles Baudelaire, *Obra poética completa*, p. 39.

** Este comentario lo hacemos a partir de lo que la crítica ha dicho a raíz de la obra de Marcel Raymond, *De Baudelaire al Surrealismo*, y nosotros en particular lo retomamos del capítulo "El mito moderno de la poesía", pp. 291-302.

⁸ En este sentido podría hacerse una vinculación, a la distancia, entre Baudelaire y J. A. R. S. tocante a la predilección del tema heroico que ambos muestran. Dicho asunto –muy recurrente por cierto en la obra sucreana–, ha sido estudiado de manera exhaustiva por Cristian Álvarez,

sobre todo en el capítulo II de su libro titulado *Ramos Sucre y la Edad Media*, apartado en el que cita ejemplos diversos de *La Torre de Timón*, entre ellos "Plática profana", "Tiempos heroicos", "El romance del bardo", "En la muerte de un héroe", "A propósito de Boyacá", "Alabanza a Bértúdez" y otros más, con los cuales se comprueba que "el héroe -opina Álvarez (*op. cit.*, p. 61)-, con todo y su barbarie, se ve de nuevo confirmado en su cualidad de modelo activo".

⁹ Michael Hamburger, *La verdad de la poesía*, capítulo I "Utopía pueril y espejismo brutal", p. 26.

¹⁰ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 98.

¹¹ Curiosamente, uno de estos "consejos" es citado (después de la nota introductoria a cargo de Carmen Boullosa) en la página cinco del *Material de Lectura* sobre J. A. R. S., sólo que aparece sin ninguna explicación que justifique la finalidad o el porqué de dicha cita; cuando bien pudo insertarse en la brevísimas introducción y comentar esa recomendación de índole e importancia intelectual, pero, en fin, eso favorece los objetivos nuestros para este trabajo de tesis.

¹² "Cartas", en *Obra completa*, p. 451.

¹³ *Op. cit.*, p. 453.

¹⁴ *Ibid.*, p. 458.

¹⁵ *Ibid.*, p. 471.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 478-479.

¹⁷ *Ibid.*, p. 483.

¹⁸ *Ibid.*, p. 484.

¹⁹ Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, pp. 153-154.

²⁰ *Op. cit.*, p. 152.

²¹ Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 81.

*** Pedro Emilio Coll (1872-1947), escritor venezolano considerado como representante modernista de ese país, así como un "fino, irónico y brillante estilista nacional", contemporáneo de R. S., con quien lo unían lazos amistosos.

²² Ítalo Calvino, *op. cit.*, pp. 71-91.

²³ Cristian Álvarez, *op. cit.*, *apud.* cap. II.

²⁴ Jesús Sanoja Hernández, "Poeta de otra realidad", en J. R. Medina (comp.), *Ramos Sucre ante la crítica*, pp. 106-107.

²⁵ Jorge Lozano *et al.*, *Análisis del discurso*, pp. 89-90.

²⁶ Óscar Sambrano Urdaneta, "Ramos Sucre el hiperestésico", en J. R. Medina (comp.), *Ramos Sucre ante la crítica*, p. 184.

²⁷ Jorge Lozano *et al.*, *op. cit.*, pp. 93-94.

²⁸ *Op. cit.*, p. 97

²⁹ Guillermo Sucre, "Ramos Sucre: la verdad: las máscaras", en J. R. Medina (comp.), *Ramos Sucre ante la crítica*, p. 143.

**** Casi al finalizar el presente trabajo, llegó a nuestras manos, fortuitamente, el ensayo de Ángel Rama titulado "El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre", texto que no integramos al análisis de la obra sucreana, pero que sí consultamos, ello como inquietud nuestra de tener una cobertura más amplia en la investigación hecha respecto a la obra del poeta cumaneés.

³⁰ Citados por J. R. Medina en el prólogo a la *Obra completa* de R. S., p. LXIX.

³¹ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 50.

³² Jorge Lozano *et al.*, *op. cit.*, p. 101.

³³ *Ibid.*, pp. 102-103.

³⁴ Helena Beristáin, *op. cit.*, pp. 80-81.

³⁵ Este autor habla de transiciones de tiempos iguales y diferentes, y dice que "se consideran iguales todas las transiciones de tiempos del comentario a tiempos del comentario, así como de tiempos de la narración a tiempos de la narración. Por el contrario, se consideran como diferentes aquellas transiciones que llevan de tiempos del comentario a tiempos narrativos y de tiempos narrativos a tiempos del comentario" (*vid.* Harald Weinrich, *Lenguaje en textos*, p. 169), por ello hemos dicho que en las prosas poéticas del cumánés no se da este proceso lingüístico, sino que se mantiene una directriz estable sin modificar la fórmula que señalábamos arriba.

³⁶ Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, pp. 150-156.

³⁷ *Op. cit.*, p. 151.

³⁸ *Idem*, p. 151.

³⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁰ Félix Armando Núñez, "Ramos Sucre", en J. R. Medina (comp.), *Ramos Sucre ante la crítica*, p. 83.

⁴¹ Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, p. 16.

⁴² Jean Cohen, *op. cit.*, p. 24.

⁴³ Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, pp. 122-130.

⁴⁴ Pedro Sotillo, "Sobre el cumánés José A. Ramos Sucre", en J. R. Medina (comp.), *Ramos Sucre ante la crítica*, p. 28.

⁴⁵ Teun A. Van Dijk, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁶ José Ramón Medina, en el prólogo a la *Obra completa* de R. S., p. LXVII.

ESTO TIENE SU DEBE
MAYOR DE LA REVOLUCION

III

“DESPOJO DE LA FUGA”
O DE LA EVASIÓN (Y SUS FORMAS) EN
LA TORRE DE TIMÓN

«Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido».

Jorge Luis Borges
del prólogo a *El informe de Brodie*

EN EL ENSAYO denominado "Sobre la lucidez y la evasión", que el poeta venezolano Pablo Rojas Guardia incluye en su libro *La realidad mágica*, dice que, «olvidada ya la primavera de los "ismos", de las audacias y de las estridencias»¹, la actitud o el ánimo de las generaciones recientes, frente a las angustias culturales padecidas de este lado del mundo, reacciona de dos formas: la primera de manera serena, atenta, ecuánime; la otra, ante los equívocos y veleidades en esta vida, es de escape, de huida, de fuga, pues

asqueado, lleno de torpor y de estupor, el espíritu tratará de fugarse de la realidad que lo circunda. Querrá evadirse de las injusticias e ignominias que contempla. Adoptará la posición del evadido ante la vida: quiere pisar tierras lejanas, allí donde no pueda envolverlo el vaho angustioso que acorrala y asfixia. A veces es la Historia – otras épocas mejores – la que lo tientan. Fugarse; partir; no importa dónde. Con la ciencia-ficción hay una posible evasión en el espacio; con las reconstrucciones históricas, con las biografías, con la literatura de viajes se abren ventanas para contemplar tiempos mejores; y hasta para detener el tiempo, cosa que tal vez persiguen los de la evasión por la evasión misma; quiero decir: los que descienden hasta la enigmática poesía de lo oculto y lo esotérico².

De lo anterior inferimos que R. S. pertenece a la estirpe última de la que habla Rojas Guardia: los que se evaden por la evasión misma; pues a través de una poesía del desarraigo –y nos aventuramos a decir que quizá, muy recónditamente, también haya algo de poesía de lo oculto y/o esotérica, aspecto éste sobre el cual volveremos más adelante– el escritor cumaneño pretendía alcanzar un mundo donde su espíritu se desenvolvería mejor, ya que el de su época no le pertenecía. ¿Mas cómo se explica esa actitud propia de poetas y artistas en general? Una respuesta mediata nos la ofrece Jung cuando dice que «todos los escapes psíquicos dentro de la conciencia pueden ser causalmente explicables, pero lo creativo, que se arraiga en la imprevisibilidad de lo inconsciente, se cerrará eternamente al discernimiento humano»¹.

A lo largo de este tercer capítulo no haremos la exégesis de esa creatividad, sino que trataremos de mostrar, con las reservas del caso, cómo se presentan en los poemas de *La Torre de Timón* algunas modalidades y variantes de la evasión (quizá hasta se podría hablar de una morfología del subterfugio) empleadas por R. S. en una de sus tres obras fundamentales, obviamente que las otras dos son *El Cielo de Esmalte* y *Las Formas del Fuego*.

En cuanto a los escapes de la conciencia y los modos del crear, se aclarará y ampliará bastante nuestra noción de ello con la opinión que nos da al respecto Jung. Primeramente habla del *modo de crear psicológico* y luego del *modo visionario*, éste es el que más nos interesa en el presente apartado, pero no está de más decir que aquél se nutre de lo acontecido alrededor de la conciencia humana, por ejemplo las experiencias vitales, conmociones,

pasiones, en pocas palabras los sucesos de lo humano; en tanto que en el modo visionario

se revierte todo: el material o la vivencia [...] es de esencia foránea, de naturaleza de trasfondo, como proveniente de abismos [...] o como de mundos luminosos u oscuros de naturaleza sobrehumana [...]. El valor y el peso se hallan en la enormidad de la vivencia, que emerge foránea y fría, o significativa y elevada, de profundidades intemporales; por un lado de modo atomasolado, demoníaco-grotesco, volando valores humanos y bellas formas, un ovillo aterrador del eterno caos o un *crimen laesae majestatis humanae* [...]; por otro lado una revelación para ahondar, cuya altura y profundidad apenas basta la vislumbre humana, o una belleza para concebir la cual en vano se fatigan las palabras¹.

La vivencia de la que nos habla Jung, "significativa y elevada, de profundidades intemporales", emergente de una atmósfera de lo visionario, es "una revelación para ahondar, cuya altura y profundidad apenas basta la vislumbre humana"; la valía y tamaño de esa vivencia visionaria pueden vincularse, pues, con un elemento que hemos observado se presenta de manera constante en *TT*: el del sentimiento trágico y de añoranza prevaleciente en muchos de los poemas de este libro, especialmente cuando se señala la existencia de ciudades ruinosas, abandonadas; cuando se refieren las invasiones de hordas bárbaras, despiadadas; o al describirse, con bastante frecuencia, la tristeza de una doncella huérfana, raptada, abandonada y lacerada moral o materialmente; de igual forma cuando se relatan las historias de caballeros, mendigos o cualquier otro humano anímicamente destrozado, en estado deplorable, debido a circunstancias recientes o pretéritas, por lo general irremediables e infranqueables. Ambientes físicos y emocionales todos ellos

presentados como vestigio o testimonio de una época áurea distante en el tiempo, recuperable sólo a través de la remembranza, la recreación, la "reconstrucción arqueológica", asimismo mediante la reinención de múltiples historias generadas en el regazo de las culturas del viejo mundo y fermentadas durante largos siglos, historias que en R. S. fungen como sucedáneos o encarnación de experiencias de vida no gozadas, pero que se trasvasan al campo de la poesía, mediante la escritura, y son convertidas en episodios visionarios por el taciturno y nostálgico poeta, para con ello entender "de una vez por todas –como dice en el poema "La resipiscencia de Fausto"– el espejismo del universo". Y más que explicárselo plena y racionalmente, con una justificación histórica o puramente estética, encontramos que es

la parte profunda del ser que origina el pensamiento simbólico, esa zona ahistórica y supraracional que se sitúa en el misterio, allende el pensamiento discursivo, [la que lo] lleva [al] recuerdo de una situación paradisíaca del hombre primordial; de una existencia más rica, más completa; de una "inocencia fabulosa" en la que el mundo se percibía indiviso, con sus múltiples significados. Era la Edad de Oro [de la cual hablábamos antes cuando nos referimos a la añoranza de R. S. por esa lejana etapa y sus personajes], anterior a la "caída", la época del "Paraíso Perdido" fuera del tiempo y de la historia, que habría de degradarse con la limitación, con la autoconciencia del "yo" sensorial, con el condicionamiento histórico, con el "momento parcelado". Los místicos y los poetas, los "iniciados" en las tradiciones secretas y los santos, buscan ese mundo espiritual infinitamente más rico que determina la condición del hombre perfecto⁵.

Nos interesamos en señalar ese aspecto trágico en R. S. (remitidos a instancias de Walter Muschg⁶) por el sentido que el crítico alemán le da a la

palabra *trágico*, que debe entenderse como *humano* y lo humano se interpreta como *crítico* en tanto que se deseen conocer de la poesía y sus demiurgos algunos valores que esclarezcan aún más los fines últimos de la obra y su autor, que por lo general siempre se interpretan de manera superficial y no en el trasfondo que tienen. Nosotros hemos encontrado que esta obsesiva preferencia por paisajes grises, desolados, por personajes huidizos, atormentados, alucinados, hechizados o bajo los efluvios de algún astro maligno, tal como desfilan en poemas como "El fugitivo", "La alucinada", "La tribulación del novicio", "El retorno", "Ocaso", "En días de Cartago", "La venganza del dios", "La hija de Valdemar", "La balada del transeúnte", "El culpable", "Hechizo", "El tesoro de la fuente cegada", "El rezagado", "Renacentista", "La ciudad", "Sueño", "El cruzado", "La casa del olvido", "Entrevisión del peregrino", "Geórgica", en todos ellos se observa la concordancia de la vivencia personal y la visión, esto «demuestra que (aparte de la psicología personal del poeta) dentro de la obra de arte la visión importa una vivencia más profunda y más vigorosa que la pasión humana. [...] [Y] así como la vivencia amorosa representa el vivenciar de un hecho real, también la visión. No nos incumbe saber si su contenido es de naturaleza física, anímica o metafísica»⁷.

En lo particular, pensamos que la naturaleza de las visiones que R. S. crea e inserta en sus prosas poéticas son, en gran medida, de carácter anímico e incluso, en ciertos casos, de índole pseudo-metafísica, sobre todo cuando predomina el elemento onírico, que en el poeta venezolano representa una

forma más del desarraigo, escape perpetrado "a bordo del bajel*" que lleva nuestro ideal difunto" ("Romanza", *TT*, 67).

* * *

Por otra parte, tenemos que *TT* es recibida, por críticos y escritores contemporáneos de R. S. sin azoro alguno de encontrarse ante una obra ajena a la conciencia estética de la época, si acaso una decena de allegados al poeta cumanes se preocupó en valorar la importancia de su obra, entre ellos se encuentran Luis Yépez, César Zumeta, José Nucete Sardi, Pedro Sotillo (quien publicó unas «notas generosas acerca de mi labor [le dice R. S. a Nucete Sardi en una carta del 7 de enero de 1930] y adviértele que se equivoca al calificarme de misógino»), Fernando Paz Castillo, Manuel Díaz Rodríguez, Sergio Medina, Luis Correa, Julián Padrón e incluso don Miguel de Unamuno, según testimonía una carta (fechada en Ginebra el 28 de abril de 1930) de R. S. dirigida a su hermano Lorenzo Ramos Sucre, que a la letra dice: «Yo no puedo mandar mis libros a Unamuno. No sé cómo puede conocerlos. La opinión del mundo castellano es que mi literatura es nueva y sin antecedentes [...]». ("Cartas", en *Obra completa*, 479) A pesar de ello, dicho libro se halla guarecido en todos sus ángulos, semejante a una almena aislada, atalaya desde la cual oteaba R. S. ámbito y contexto en los que se desenvolvía su obra, consciente el autor de que se perfilaba su creación como signo inequívoco de una visión literaria adelantada, agigantada en comparación con lo obtenido en los terrenos llanos de la creación poética de su tiempo; *TT* representa, pues, en

relación con otros libros contemporáneos, un reflejo oblicuo de la literatura que le tocó presenciar y compartir, temporal mas no estilísticamente, al escritor cumánés.

* * * *

Una reacción contra preceptos y *ars* poéticas vigentes en esos días podría ser la búsqueda de otros moldes y temas distintos, no los implantados por caducos o novedosos a la vez que efímeros movimientos, sino los adecuados a impulsos y requerimientos característicos de un ingenio atemporal, desasido y distanciado de ordenanzas del momento; también se considera una reacción la modificación de la tendencia inmediata anterior (concretamente el Modernismo), ello con objetivos muy evidentes que no requieren exégesis de nuestra parte. En un magnífico ensayo sobre dicho movimiento, Yurkievich nos brinda unas apropiadas observaciones para acotar en este tercer capítulo:

[El modernismo] se refugia en el onirismo fantasioso, en lo esotérico, lo legendario y lo exótico como vehículos de sublimación, como evasión compensadora frente a la coerción del positivismo pragmático, frente a las sujeciones del realismo burgués. La evasión no es sólo quimérica, es también formal [...] Imbuida de poderes trascendentales y catárticos, la forma tiene para los simbolistas (entre ellos, nuestros modernistas) más capacidad de extrañamiento y transfiguración que la fantasía [...] Si por la recreación arqueológica o la fabulación quimérica los modernistas se liberan de la pacata realidad circundante, son a la vez los primeros en registrar una actualidad que los enfervoriza [...].⁴

Hemos subrayado los conceptos considerados como vehículos de la sublimación («cuando un objeto sustituto representa una meta cultural más elevada», observa Calvin S. Hall, «ese tipo de desplazamiento se llama *sublimación*. Ejemplos de sublimación son la desviación de energía hacia actividades intelectuales, humanitarias, culturales y artísticas») porque esos elementos complementan o compensan, como señaló antes Yurkievich, la evasión, tanto en lo espiritual como en la expresión formal de una obra, tal es el caso de poetas auxiliados por el subterfugio –entendido éste como sustituto si coincidimos con la opinión de Hall– de la fantasía, de los sueños, del ensueño, de la leyenda, de las fantasmagorías, de lo exótico (rasgo éste sí de los modernistas) y hasta del esoterismo, mecanismos de evasión¹⁰ a fines a los empleados en el Romanticismo, y no tan originales del Modernismo como se cree; pues en caso de tratarse de creaciones poéticas con esas características, oníricas y/o esotéricas, podría señalarse en R. S. una fuerte presencia simbolista proveniente de Baudelaire –influencia señalada por Mariano Picón-Salas en la transcripción que hicimos en el primer capítulo–, quien a su vez abraza esta herencia de románticos como Novalis –este alemán junto con el romántico francés Gerard de Nerval, dice Ludovico Silva, son «almas verdaderamente gemelas de la de Ramos Sucre»¹¹–, o de los visionarios William Blake e Inmanuel Swedenborg, por citar sólo algunos; hasta llegar al “gran maldito”, en quien encontramos algunas pequeñas analogías de su poema “La alquimia del verbo” con algunos de R. S., comparación que nos resistíamos a hacer, pero hemos visto por ahí –específicamente Ludovico Silva, quien «encuentra una filiación francesa (con antecedentes expresos en los parnasianos y muy cerca

de Baudelaire y Rimbaud)»¹² – que ya se había observado antes esa afinidad temática y artística entre el cumanés y el *poète maudit* francés.

Dice Arthur Rimbaud –1854-1891, deceso acaecido cuando nuestro poeta sólo contaba con un año de edad– en el tercer párrafo de aquel celeberrimo poema suyo: «Soñaba cruzadas, viajes de descubrimientos de los que no se conservaba relación, repúblicas sin historias, guerras de religión ahogadas, revoluciones de costumbres, desplazamientos de razas y de continentes: creía en todos los encantamientos»¹³, fragmento que nos remite a algunas de las composiciones de R. S., debido a la atmósfera similar que se advierte en los escritos de Rimbaud, atmósfera que también está presente en las prosas poéticas del sudamericano; ahora bien, en párrafos subsiguientes de “La alquimia del verbo”, Rimbaud añade algunas de sus preferencias: «La antigualla poética influyó en mi alquimia del verbo [...]», mientras que en R. S. esa antigualla actuaba de otro modo, pues en el proceso de la escritura, enfatiza Guillermo Sucre, el poeta cumanés «no buscó ni la fidelidad a los hechos, ni su enseñanza [...] no fue un cronista sino un alquimista de la historia: ésta es para él su laboratorio»¹⁴; R. S. también fue –y aquí traemos del pasado una denominación dada por Baudelaire en *Mon coeur mis a nu*– un alquimista del pensamiento, para quienes «existe una religión universal [...] que se desprende del hombre, considerado como un recuerdo divino»¹⁵. Y en este sentido se homologa la actitud del “cumanés austero y sabio” tanto con la de Baudelaire como con la de Arthur Rimbaud, pues cada cual buscó una transmutación insólita de la palabra, auxiliados por distintos recursos, pero con finalidades análogas: renovar el lenguaje poético de su época, instaurar uno

propio y llegar a ser precursores de algunas secciones de la vanguardia, tal como pasó con ambos poetas francófonos en Europa; lo mismo ocurrió en su natal Venezuela con el poeta cumanés, quien inclusive fue considerado como precursor del Surrealismo –de manera arbitraria, anacrónica y con cierta exageración, dice la crítica–; asimismo se le vio como respaldo y estandarte literario, retomado por los integrantes de promociones literarias inmediatas y sucesivas a la obra de R. S., principalmente por aquellos escritores acogidos y agrupados bajo el seno de publicaciones como la efímera *válvula* (enero de 1928, en la que el poeta cumanés colaboró con un artículo), «revista que propició –acota Verani– una toma de conciencia estética»¹⁶; o bien la llamada *Élite*, «promovida por Juan de Guruceaga»¹⁷; y la más importante influencia sucreana en generaciones posteriores recae sobre «los jóvenes escritores agrupados en *Sardio* (1958) [quienes] se movieron alrededor de la figura y de la obra de Ramos Sucre con exaltada vehemencia e inusitada beligerancia, afortunadamente, bien conducida y mejor concretada en buenos resultados»¹⁸.

* * *

En otro orden de ideas, adviértese en la obra sucreana (el caso concreto es *77*) un constante afán por la moderna refundición –como antaño se hiciese en el mester de clerecía–, la reinvención, la reestructuración y redimensión de cada uno de los temas, tropos, personajes, vocablos e ideas de pasajes retomados de por aquí, de por acá y acullá, así como de su ubérrima imaginación, algunos otros extraídos de un subjetivo universo henchido de

"vacías tinieblas", cosmos donde el poeta generalmente se refugia para ampararse del mundo real, ya que éste «lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras» (77, 3), dice R. S. en "Preludio", poema inicial de su primer libro, que nos muestra el derrotero que trazará su bajel poético, guiado por la panorámica obtenida desde una elevada torre de vigía. Por lo mismo coincidimos con lo señalado por Cristian Alvarez, acerca de la reescritura como uno de los recursos poéticos que el escritor cumanés más maneja en su obra: «Una última faceta del procedimiento de reescritura de Ramos Sucre consiste en la reinención de un suceso o una aventura mediante escogidas referencias de diversos acontecimientos. Las mismas actúan como reminiscencias, como trazos que aluden un texto, pero que se van combinando para un nuevo acontecer imaginario»⁹, un ejemplo de ello lo ofrecemos a continuación para comprobar dicha observación:

Bebedizos malignos, filtros mágicos, ardientes misturas de cantárida no hubieran enardecido mi sangre ni espoleado mi natural lujuria de igual modo que esta mi castidad incompatible con mi juventud [...].

No se calma este ardor con claustro inaccesible ni con desierto desolado. Con esa abstinencia, la locura me haría compañero de santos desequilibrados y extáticos [...]. La oración tampoco es defensa porque su lenguaje es el mismo que para cautivarse emplean los hijos y las hijas de los hombres.

[...] No es bastante el único refugio que alcanzo a los pies del hijo de Dios extenuado y sangriento. Más me apacigua comunicándome su dolor la madre Virgen a los pies del grueso madero. ("La tribulación del novicio", 77, 32-33)

El protagonista de este poema, el novicio atribulado por sus debilidades carnales, parece estar inspirado, según interpretación muy personal, en el hermano Medardo de *Los elixires del diablo* de Hoffmann, pues al igual que le sucede el novicio del poema de R. S., al monje Medardo lo tienta la voluptuosidad y la curiosidad por saber qué efectos producen unos bebedizos contenidos en un cofrecillo celosamente cuidado por el prior de su iglesia. Como podemos ver, la lujuria y la tentación también están contenidas ambas en la leyenda de Fausto, quien es seducido por los placeres que le muestra Mefistófeles; y antes de éste está el anacoreta San Antonio Abad, famoso por las siete pruebas (tentaciones) que debió pasar, historia recreada por Flaubert en su libro *Las tentaciones de San Antonio*; así pues, tenemos que el poeta cumánés retoma una experiencia extraída de la incipiente Edad Media, la fortalece con la figura de Fausto (quizá tomando como referencia inmediata la obra de teatro de Christopher Marlowe), la concreta aún más con el tratamiento, en otra variante, que le diera a dicho personaje Goethe, hasta lograr un poema acabado y con un tema reinventado, cuya renovación y vigencia temática sólo a R. S. se le debe.

De lo anterior se deduce que uno de los rasgos primordiales en la escritura del poeta cumánés guarda estrecha relación con una actitud y un rigor estilísticos consolidados, contrafuertes irrompibles de su facultad creativa; por eso mismo son su auxilio y apoyo primordiales en la reinención de ideas, temas y personajes literarios (como el de "Lección bíblica", donde se habla del pintor Miguel Ángel; "Felipe Segundo", se entiende que se trata del monarca español de los Siglos de Oro; "De la vieja Italia", poema en el que se explora

R. S. hablando del renacentista Da Vinci en una faceta suya poco usual: como alquimista, pero de torvo aspecto; "La resipiscencia de Fausto", sobre el ya antes mencionado doctor Fausto, tema referido de nueva cuenta en poemas como "El sedentario", "La redención de Fausto" y "El exorcista", todos ellos de *CE*, así como un artículo breve pero significativo al respecto, titulado "Ideas dispersas sobre Fausto", en el que refiere R. S. el probable origen de esta leyenda, dicho artículo pertenece a *AP*; "El escudero de Eneas", es la recreación de un pasaje homérico y de este "héroe paciente"; "El viaje de Himilción", también recreación de un pasaje heroico acaecido antes de nuestra era entre los cartagineses y muchos más) de su predilección, sobre todo aquellos en los que se habla de la soledad (por ejemplo en "Elogio de la soledad", "El fugitivo", "La vida del maldito", "El solterón", "Discurso del contemplativo", todos estos de *TT*; mientras que en *CE* encontramos "Analogía", "El monólogo" y "Los lazos de la Quimera", entre otros), de la amada (cabe mencionar que R. S. les da un tratamiento literario diferente a sus personajes femeninos, pues ellas unas veces tienen un aire "de inspiración pastoril"; otras son retratadas como Dante lo hizo con Beatriz, y pocas son las féminas en esta obra con las mismas características de la "dama venusta" del poema "Diva", en *TT*), de la heroicidad, de las vivencias caballerescas conocidas (algunas del ciclo artúrico, otras son revividas a partir de los libros de caballería españoles, llámense Amadises, Tirantes y Cifares, y más de algún romance caballeresco peninsular también pudo haber influido) o en las que se hace un recuento de los sucesos, en fin, de una larga lista de figuras, conceptos

y temas tan caros a J. A. R. S., a través de los cuales «crea su propia realidad, en la perdurabilidad del lenguaje y de los símbolos»²⁹.

* * *

Otro matiz que enriquece de manera irrecusable la obra de R. S. es el del carácter órfico de sus temas, personajes y propuestas, principalmente en tres aspectos que se relacionan con esta corriente cultivada en la literatura desde tiempos lejanos: primero en cuanto a la expresión de un microcosmos perfecto en cada poema; en segundo lugar, tiene que ver con la incesante persecución de un ideal –esto tal vez sea retomado de uno de los diferentes significados del símbolo de Orfeo³¹–: búsqueda que se trunca, puesto que no logra alcanzarse ese ideal, muestra de ello es el frecuente desenlace trágico, negativo, pesimista, triste o añorante de muchos de los poemas de este libro que ya conocemos; y en tercer lugar tenemos que la poesía de R. S. es órfica en cuanto a que tiene un sentido hermético, críptico, velado, de ahí que pueda denominársela órfica a la *literatura artística* (entendida ésta según definición de Boris Tomachevski³²) que recrea el escritor venezolano, semejante a lo que hicieron los herméticos italianos de las primeras décadas de este siglo, principalmente el más afín de ellos con nuestro autor, nos referimos a Dino Campana (y de sus obras tenemos en cuenta en especial el poemario titulado *Cantos órficos*); aparte de él se les considera poetas herméticos a Salvatore Quasimodo, Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Vincenzo Cardarelli y otros). Nos interesa confrontar, de manera breve, la figura y

algunos elementos en común de Dino Campana con nuestro vate cumanés, apoyados por las opiniones que Montale hace de su coterráneo, ya que aquel poeta logró crear

un lenguaje completamente suyo [...] Tal vez Campana no ha ejercido un "infiño incalculable", pero aún son visibles las huellas de su paso. En él nada hay de mediocre; y sus errores no son tales sino inevitables choques contra las aristas que lo esperaban a cada paso. Los choques de un ciego. Los videntes, incluso los venturosamente visuales como nuestro Campana, en esta tierra son, irremediamente, los seres más desprovistos, los más ciegos¹³.

Esta comparación de los tropiezos del genio poético, semejantes a los de un invidente, nos recuerdan el símil retomado por Michael Hamburger del poema baudelaireano "El albatros", comparaciones que por igual describen, de manera fidedigna, el espíritu de los poetas, los seres más desprotegidos e inutilizados en la vida terrena, quienes en el mundo promisorio que se forjan, o al que constantemente aspiran realizar mediante «arquitecturas y perspectivas muy diferentes de las que vemos en los metabolismos de su tiempo»¹⁴, a veces encuentran su paralelo, sólo que no hay un vínculo material que los haga encontrarse, pero hay quienes sí vemos ese vínculo a la distancia (temporal-espacial) y tratamos de estrecharlo, como lo estamos haciendo con R. S. y Dino Campana, dos poetas semejantes.

* * *

En el prólogo a *Las Formas del Fuego*, Salvador Garmendía observa que «en un fragmento de su poema "El hidalgo", Ramos Sucre consigue expresar la síntesis de su determinismo estético y vital: "Yo padezco, sumergido en la sombra, la ceguera de una estatua de mármol y su tristeza inmortal"»³⁵, de lo anterior retomamos la importancia concedida a la luz y a las ideas afines u opuestas a aquélla, como la sombra, la oscuridad, la umbría; o bien la mezcla de luz y sombra, que en las artes pictóricas se conoce con el nombre de claroscuro, recurso que el mismo Garmendía advierte en la prosa poética de R. S. y observa el uso de dicha técnica cuando analiza un poema del cumánés y señala en el mismo la presencia de ciertos rasgos autobiográficos del poeta «apenas encubiertos por las tintas del claroscuro»³⁶, así, se puede decir que este recurso pictórico (muy usual en la pintura barroca, a partir del s. XVII, principalmente, y en especial en la obra de grandes maestros como Rembrandt, El Greco, Valdés Leal, Velázquez, Bruegel, Jordaens y tantos otros) lo encontramos trasladado a la literatura, pues parece una obsesión poético-pictórica la de R. S. el ambientar plásticamente el contexto de bastantes de sus poemas, asimismo la creación de imágenes y metáforas con elementos netamente visuales como la luz o la oscuridad, algunos de los que acusan tal técnica son los siguientes (todos estos poemas son de *La Torre de Timón*, por ello omitimos la abreviatura de ese libro dentro del paréntesis –como habíamos convenido– y sólo añadiremos nombre y página de los poemas):

Para expiar las mundanas ilusiones satisface el extremo de la enmienda y eleva sobre el yermo de su vida, para alumbrar el resto de su viaje, el cirio de cadavérica luz. ("Miércoles de ceniza", 42)

[...] Sobre ellas descansaba perpetuamente la sombra como un monstruo vigilante. Extendíase dentro del recinto un espacio temeroso y oscuro, e imperaba un frío glacial que venía de muy lejos [...]. Surgía de oculto abismo la oscuridad, con el sigilo de una marea tarda y sin rumor, y me arrastraba y tenía a su merced como una voluptuosa deidad. ("El retorno", 46)

Por una de sus calles vetustas regresaba solo a descansar de la noche de orgía y de pasión. Yo adelantaba por aquella oscuridad de caverna cuando me detuvo un miedo superior. ("La conversión de Pablo", 51)

Por los cristales viejos y manchados entra la luz a la oficina de trabajo. Viene del cielo oscuro y nublado a este sitio de orden severo y melancólico retiro. Queda suspensa, sin rozar la tierra, como una aparición beatífica.

El rayo luminoso atravesó en su viaje el aire húmedo y turbio. Parece llegar a los objetos que ilumina con fatiga de enfermo. ("Fulmen", 60)

Antes de amanecer, con miedo de la luz, se recoge a descansar de la peregrinación desnatural. Huye de mirar la belleza en la alegre diversidad de los colores repartidos en edificios y jardines, y solaza los ojos en la oscuridad confusa y en la sombra llana. ("De la vieja Italia", 62)

La luz de aquel día descolorido secundaba la fuerza de este parecer, siendo la misma que en las fábulas helenas instiga la nostalgia de la tierra en el cortejo de las almas suspirantes a través de vanos asfódelos. ("La balada del transeúnte", 64)

Conforma el ánimo con el apocamiento de la luz; bendice con un recuerdo la estrella más temprana; y mira que los celajes dolorosos componen una escena de holocausto, donde su esperanza, casta Ifigenia, sucumbe entre lamentos. ("La ventana", 68)

Y ella misma, druidesa de espantoso bosque, sugiere el lago de una comarca hiperbórea, oscuro y glacial, de donde huyera la danzante luz con el arribo de noviembre.

[...] Aquella luz era intermitente, fuliginosa y de color pálido. También eran de color pálido los contados trechos libres del cielo

y, con significación de presagio irrevocable, una nube enorme, vampiro de alas satánicas, estorbaba en aquel instante el nacimiento del sol. ("Hechizo", 81)

Un sol amarillo iluminaba aquel país de bosques cenicientos, de sombras hipnóticas, de ecos ilusorios. ("El tesoro de la fuente cegada", 85)

La luna, arrebatada por las nubes impetuosas, dora apenas el vértice de los sauces trémulos, hundidos, con la tierra, en un mar de sombras. ("El mensajero", 99)

Mi vida había cesado en la morada sin luz, un retiro desierto, al cabo de los suburbios. El esplendor débil, polvoso, de las estrellas, más subidas que antes, abocetaba apenas el contorno de la ciudad, sumida en una sombra de tinte horrendo. ("Sueño", 105)

La aspiración de las criaturas al infinito se torna angustiada bajo el peso de la sombra.

El socorro del cielo fuga las potencias enemigas de la luz.

La faz del monje conserva para siempre el estupor de la noche del prodigio. ("Santoral", 126)

De esta manera ejemplificamos el concepto del claroscuro y el uso de luz y sombra plenas en los poemas de R. S., donde cada cual (luz y sombra) implica estados anímicos distintos, sobre todo si pensamos que las metáforas, símiles e imágenes creadas alrededor del concepto luminosidad-oscuridad nos remiten a atmósferas de orden espiritual, algunas veces bien definidas y otras confusas. pero de cualquier manera esos elementos son constitutivos de las formas de la evasión en nuestro autor, fuga mental perpetrada mediante la creación de imágenes y ambientes distintos a los de su realidad circundante; y si la evasión de un autor estriba en la "función centrífuga" de su obra, según señala Fernando Afnsa, los ejemplos arriba mencionados son, entonces, indicadores

de esa función. Abundando en las observaciones de Aínsa, acerca de los escritores hispanoamericanos que tienden a la evasión, tenemos que éstos adoptan dicha actitud porque

La realidad los hiere con sus constantes agresiones para las que no parecen estar preparados. La voluntad de escapismo no es más que el resultado de ese desajuste previo y de la imposibilidad de integrar una sensibilidad aguzada en un mundo que maneja otros valores y que los empuja a ser marginales. Pero el desajuste implica a su vez una tensión dolorosa que se quiere evitar por el medio más sencillo: escapar de esa zona donde se es víctima hacia zonas que se controlan.

[...] Bajo la apariencia de un escapismo, una 'fuga' de la propia realidad, los viajes a que el movimiento centrifugo impulsa no son iniciáticos al modo de los que se proyectan al corazón de la selva²⁷.

Ese lugar bajo control del que habla Aínsa puede ser el universo inventado y recreado en su poesía por cada autor, dicho lugar se convierte entonces en «el asilo nocturno de nuestro –se refiere Garmendia a R. S.– constructor de ficciones»²⁸.

A partir de este concepto último, el de ficción (entendido como sinónimo de fantástico), retomamos otro aspecto relevante de la literatura en lengua española, estudiado certera y atinadamente por Gutiérrez Girardot, quien al inicio de su ensayo se pregunta:

¿Es lo fantástico un elemento constitutivo de la literatura o fue la herencia del romanticismo, que no sucumbió al realismo?

[...] En vez de buscar *a priori* en los textos determinadas características de lo fantástico, es necesario dar la palabra a los textos, es decir, preguntar por lo que en ellos se desvía y cómo y por qué se desvía de una determinada praxis predominante de la literatura.

[...] Y lo que en Clarín era tensión, se convirtió en Darío en la amenaza y hasta en la presencia de un vacío, que expresa en su poema "Lo Fatal": "... y no saber adónde vamos / ni de dónde venimos". Este vacío, esta nada, abre las puertas a la fantasía, es decir, a una busca de apoyo en la invención de una realidad que tiene su propio sentido y que es necesaria para poder vivir²⁹.

Esa reiterativa observación de la crítica, que dice que algunos de los escritores iberoamericanos recurrieron al género fantástico para señalar un problema si no inherente a las letras hispanoamericanas, al menos sí propio de las promociones de los tiempos recientes (nos referimos obviamente al presente siglo), según acota Girardot: «el problema de la relación entre literatura y pensamiento, entre creación poética, literatura fantástica y pensamiento radical»³⁰. De esto último, anotamos al margen que la finalidad de R. S., al escribir prosas poéticas de carácter fantástico, no es la misma que la de Clarín, Darío, Lugones, Machado y todos aquellos que lo hicieron con un afán de crítica al régimen, a la época o incluso a otros escritores; en el caso de las composiciones fantásticas del cumanés, vemos que están más próximas a la herencia romántica que su obra delata, fusionándola con otras influencias cercanas a su carácter, de donde adopta la exaltación del yo, la estética del sueño, la búsqueda de otras latitudes espirituales y el empleo recurrente de ciertos símbolos típicamente románticos, tal como sucede con la repetida alusión del color azul en todas sus formas: en el cielo, en el agua, en la luz, en la natura, en el cuerpo, como lo advertimos en los siguientes fragmentos (aquí omitimos de nuevo la abreviatura de *TT*, al igual que lo hicimos en el ejemplo anterior, y solamente aparecerán nombre y página de los poemas en cuestión entre paréntesis):

[...] Pero la virgen mira, durante su delirio, una floresta mágica, envuelta en una luz azul y temblorosa, originada de una apertura del cielo. Oye el gorjeo insistente de un pájaro invisible, y celebra las piruetas de los duendes alados. ("La alucinada", 24)

[...] Pierden su brutalidad los groseros anhelos, si atiendo a esos ojos lacrimantes, azules de un azul doliente, como el cielo de un país de exilio. Sería distinto, si fueran sus ojos negros, como aquellos otros de brasa infernal, que me han envenenado con su lumbre. ("La tribulación del novicio", 32)

Mi alma se deleita contemplando el cielo a trechos azul o nublado, al arrullo de un valse delicioso. ("Ocaso", 53)

[...] Aquellos días de suaves horas y de azules sueños son aves fugitivas cuyo gorjeo contrasta al nauta errante. ("Romanza", 67)

[...] La tarde aterida vestía de azul, ceniza y plata. Las neblinas, fantasmas de la atmósfera, bajaban la escala del monte proceros hasta las ondulaciones de la tierra dura y parda. ("Hechizo", 81)

[...] El cielo, de azul nítido, baja en redondo sobre el yermo, criadero de lobos, y un jinete, embutido en su hábito de felpa, cruza a galope en demanda de una ciudad de cúpulas doradas. ("La cuna de Mazzepa", 113)

[...] Vestías de azul y blanco, los colores de la ola momentánea: y tus ojos, de mirada atónita y lejana, compendiaban un nostálgico panorama oceánico. Yo celebraba tu belleza alba y taciturna de pájaro boreal. ("Vestigio", 130)

¿Tanta alusión a dicho color a qué impulso estético, espiritual, metafórico y/o simbólico responde? Jean Chevalier nos dice que

El azul es el más profundo de los colores: en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo y se pierde en lo indefinido, como delante de una perpetua evasión del color.

El azul es el más inmaterial de los colores: la naturaleza generalmente nos lo presenta sólo hecho de transparencia, es decir de vacío acumulado, vacío del aire, vacío del agua, vacío del cristal o del diamante. El vacío es exacto, puro y frío [...]. De estas cualidades fundamentales depende el conjunto de sus aplicaciones simbólicas.

[...] Inmaterial en sí mismo, el azul desmaterializa todo cuanto toma su color. Es camino de lo indefinido, donde lo real se transforma en imaginario. Es también el color del pájaro de la felicidad, el pájaro azul, inaccesible y sin embargo tan cercano [...]. El azul celeste es el camino del ensueño, y cuando se ensombrece -ésta es su tendencia natural- pasa a serlo del sueño.

[...] Impávido, indiferente, en ningún otro lugar que en sí mismo, el azul no es de este mundo; sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobrehumana, o inhumana¹¹.

Como hemos visto, el azul por sí solo es representativo de la evasión, ello nos ofrece un punto a nuestro favor, ya que este apartado versa sobre aquélla y sus formas; otra cualidad del azul (hecho de pura transparencia, transparencia que es a su vez vaciedad) es el de ser *exacto, puro y frío*, cualidades simbólicas muy manifiestas en las dos vertientes que hemos analizado hasta este preciso momento, y la que más nos llama la atención tiene que ver con el simbolismo del azul referido primeramente al ensueño e inmediatamente después de éste al sueño, dos formas más que maneja el poeta cumanés y que son felicitantes ejemplos de las variantes de la evasión de las que hemos venido hablando. En este mismo sentido, es interesante observar cómo esta preferencialidad obsesiva por el color azul abrirá y delimitará cierta brecha para que su penúltimo libro se titule de tal modo que el azul sea lo más representativo y simbólico posible de esta inclinación cromática, nos referimos a *El Cielo de Esmalte*.

Recapitemos sobre este aspecto y terminemos con estas demostraciones acerca de la fuga y su morfología. La evasión, ya antes analizada de manera somera en la obra sucreeña por otros autores, ha sido objeto de discusión y de dicha polémica han surgido unas observaciones muy lúcidas que resulta pertinente citarlas aquí, por ejemplo aquella que comenta y retoma J. R. Medina, concordando con lo dicho por Félix Armando Núñez: «No nos curamos de lo que nos obsesiona sino sublimándolo de alguna manera, o por evasión imaginativa», como se evidencia en el caso del poeta venezolano, para el cual la violencia cotidiana constituía la principal causa de evasión»³².

Todo lo dicho hasta ahora no ha sido sino un mero circunloquio, mismo que puede resumirse en las subsecuentes aseveraciones en torno a las formas de la evasión que creímos haber detectado en *TT*, por ejemplo, para empezar con la más importante de ellas: la visión, es la que mayor peso tiene en las composiciones, sobre todo porque a través de la visión el autor expone sus más íntimas inquietudes y preferencias temáticas, aunque de una manera poco clara, más bien dicho se empeña en aparecer dificultoso para la lectura y con un sentido críptico que tampoco da tregua alguna para entenderlo bien a bien. Otra forma más es la del recurso simbólico, ya antes consignado con bastante ejemplaridad, por ello huelga hacer aquí una reseña al respecto, mejor véase el ensayito que Gustavo Luis Carrera escribe acerca de "El símbolo en José Antonio Ramos Sucre"³³ (o bien véase el otro ensayo al respecto que hemos consignado en el apartado bibliográfico, nos referimos al del crítico Ángel Rama); otra modalidad es la del ensueño que, como ya vimos antes, es una fase preliminar del sueño, y éste a su vez es otra de esas variantes a las que

acudía para evadirse, dilecta forma de fuertes matices románticos que preservó R. S. para sí y para plasmarlos en su obra. Otras formas que nos falta mencionar son la evocación, la remembranza, la añoranza y la fantasía, aquí entendida ésta como sinónimo de fantástico o aplicable a dicho género, pero con objetivos bastante delimitados en comparación con las tendencias de los contemporáneos de R. S., finalidad que rebasaba las pretensiones crílicas o irónicas de sus coetáneos; en ese sentido, entonces, la obra de R. S. se emparenta con lo que Dilthey denominó "la gran poesía de la fantasía", en la que

la imaginación trama los hilados de acuerdo con una ley interior propia [...]. Y por ello, hablar de fantasía artística es simplemente resumir todos estos procesos de organización espiritual, en los cuales ha logrado una particular energía; desde luego la energía de las imágenes y las vivencias, desde la fuerza imaginativa y sensible de su reproducción, a la vez que la modulación de su metamorfosis sentimental, hasta llegar a convertirse en una energía autónoma, que produce una realidad que se eleva sobre el dominio de las realidades y las abarca como un segundo reino de creaciones artísticas¹⁴.

Lo anterior dilucida aún más nuestra idea sobre la llamada poesía de la fantasía, sobre todo porque explica cómo la energía imaginativa crea y superpone otra realidad a la existente; esto quiere decir que en la obra sucreana el mundo real y visible es desplazado por el suyo, reinventado e intangible, al que se debe observar y, si se desea, acceder sólo de los siguientes modos: primero, mediante la interpretación y aplicación concreta de los símbolos más recurrentes en su obra; segundo, olvidarse de los tradicionales conceptos de

espacio y tiempo aplicados al análisis de una obra, pues aquí se abrogan tales nociones para darle paso a la atemporalidad y a la utopía, es decir, al *sin tiempo* y al *sin lugar*; tercero, tener un ojo crítico y avezado para identificar las fluctuaciones y vaivenes de lo real a lo imaginario, de lo concreto a lo inmaterial, de la vigilia al onirismo, de lo autobiográfico a lo apócrifo, de la referencia cierta a la fabulación, de lo verosímil a lo inverosímil, de la realidad a la fantasía, y viceversa; cuarto, imbuirse de la idea del poeta acerca de lo violento y tormentoso que resulta el mundo, para de esa manera entender que «de ahí arranca, ciertamente, el proceso de la evasión en el poeta»⁵; quinto y último, para entenderlo, aunque sea someramente, hay que adoptar una actitud ante la vida y la poesía semejante a la del cumanés: frente a la primera, de desprecio y encono (recordemos su inmoliación), y ante la segunda, una actitud de disponibilidad para ir tras de un alma original e infatigable, pues su espíritu, como lo dice en "El ensueño del cazador": «Rastreaba ansiosamente los indicios de una belleza inaudita».

NOTAS

¹ Pablo Rojas Guardia, *La realidad mágica. Ensayos de aproximación literaria*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 18.

³ Carl Gustav Jung, *Formaciones de lo inconsciente*, p. 10.

⁴ C. G. Jung, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁵ Eduardo Azcué, *El ocultismo y la creación poética*, p. 143.

⁶ Walter Muschg, *passim Historia trágica de la literatura*.

¹ C. G. Jüng, *op. cit.*, pp. 15-16.

* La mención recurrente de este elemento implica algo más que una simple exornación poética, pues si atendemos a algunas de las acepciones de ese símbolo según sea la cultura, tenemos que «1. la barca [sinónimo de baje] es el símbolo del viaje o travesía cumplida por vivos o muertos. [...] 2. "La barca de Caronte sería así un símbolo que permanecerá vinculado al indestructible infortunio de los hombres". [...] 3. La vida presente es también una navegación peligrosa. Desde este punto de vista la imagen de la barca es un símbolo de *seguridad*. Favorece la travesía de la existencia así como de las existencias» (Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, pp. 178-179). De esta manera, vemos que R. S. emplearía el significado del símbolo de la barca como una variante más de la fuga, y si ésta es por la general el escape de lo presente hacia el porvenir, entonces su evasión la hace a bordo de un simbólico navío que lo resguarda de los escollos y peligros que la vida o la muerte le interponen. Algunas veces esa travesía tendrá un carácter trágico, como en el caso de esta cita: "a bordo del baje que lleva nuestro ideal difunto". Aun así, esta obsesiva alusión al medio, la barca (véase, entre otros, el poema "Paisaje del mar desierto"), nos permite comprobar que con este símbolo se entabla un vínculo ya no entre el mundo real y el del más allá, sino entre aquél y el inventado por R. S. para refugiarse.

² Saúl Yurkievich, "Celebración del modernismo", en Cedumil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana II, Del Romanticismo al Modernismo*, p. 373.

³ Calvin S. Hall, *Compendio de psicología freudiana*, pp. 92-93.

⁴ Erich Fromm señala que "otros mecanismos de evasión lo constituyen el retraimiento del mundo exterior, realizado de un modo tan completo [...] de manera que el mundo exterior se vuelva pequeño", hasta aquí coincidimos con él y podríamos aplicarlo a la actitud de R. S. frente a su época y sus coetáneos. Luego dice Fromm que "aunque estos mecanismos de

evasión son importantes para la psicología individual, desde el punto de vista cultural tienen un significado mucho menor" (véase *El miedo a la libertad*, p. 183), y en este sentido disintimos con este autor porque, en el caso de nuestro poeta, sería todo lo contrario de esto último que citamos: el retraimiento del mundo exterior al que se somete el poeta cubano, desde un punto de vista cultural, significa mucho más por los efectos colaterales y directos reflejados en su obra; no así en el aspecto psicológico individual, que es el que menos importa en un momento dado, ya que no mantiene una estrecha relación con su obra literaria, que es la que aquí nos interesa.

¹¹ Ludovico Silva, citado por J. R. Medina en el prólogo de la *Obra completa* de R. S., p. XXXV.

¹² Ludovico Silva, en *op. cit.*, p. XXXVI.

¹³ Jean Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, p. 73.

¹⁴ Guillermo Sucre, citado por J. R. Medina, en *op. cit.*, pp. LVIII-LIX.

¹⁵ Charles Baudelaire, mencionado por Eduardo Azeuy, en *op. cit.*, pp. 130-131.

¹⁶ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26. Aquí conviene señalar que no se ponen de acuerdo Hugo J. Verani ni José Ramón Medina, en lo relativo a la fecha de aparición y cese de la revista, pues mientras el primero dice que arrancó en 1925 y finalizó el año de 1932; el segundo puntualiza que "ellos [los editores de *válvula*] se agruparán después, hacia 1930, en torno a la revista *Élite* e impulsarán de manera irreversible la renovación de nuestras letras y modos de pensar". (Cf. J. R. Medina, *Noventa años de literatura venezolana*, p. 67).

¹⁸ José Ramón Medina, en el prólogo de la *Obra completa* de R. S., p. IX.

¹⁹ Cristian Alvarez, *Ramos Sucre y la Edad Media*, p. 92.

evasión son importantes para la psicología individual, desde el punto de vista cultural tienen un significado mucho menor" (véase *El miedo a la libertad*, p. 183), y en este sentido disintimos con este autor porque, en el caso de nuestro poeta, sería todo lo contrario de esto último que citamos: el retraimiento del mundo exterior al que se somete el poeta cumánés, desde un punto de vista cultural, significa mucho más por los efectos colaterales y directos reflejados en su obra; no así en el aspecto psicológico individual, que es el que menos importa en un momento dado, ya que no mantiene una estrecha relación con su obra literaria, que es la que aquí nos interesa.

¹¹ Ludovico Silva, citado por J. R. Medina en el prólogo de la *Obra completa* de R. S., p. XXXV.

¹² Ludovico Silva, en *op. cit.*, p. XXXVI.

¹³ Jean Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, p. 73.

¹⁴ Guillermo Sucre, citado por J. R. Medina, en *op. cit.*, pp. LVIII-LIX.

¹⁵ Charles Baudelaire, mencionado por Eduardo Azcué, en *op. cit.*, pp. 130-131.

¹⁶ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26. Aquí conviene señalar que no se ponen de acuerdo Hugo J. Verani ni José Ramón Medina, en lo relativo a la fecha de aparición y cese de la revista, pues mientras el primero dice que arrancó en 1925 y finalizó el año de 1932; el segundo puntualiza que "ellos [los editores de *válvula*] se agruparán después, hacia 1930, en torno a la revista *Élite* e impulsarán de manera irreversible la renovación de nuestras letras y modos de pensar". (Cf. J. R. Medina, *Veinte años de literatura venezolana*, p. 67).

¹⁸ José Ramón Medina, en el prólogo de la *Obra completa* de R. S., p. IX.

¹⁹ Cristian Álvarez, *Ramos Sucre y la Edad Media*, p. 92.

- ²⁰ José Ramón Medina, citado por Juan Liscano, en *Panorama de la literatura venezolana actual*, apud p. 192.
- ²¹ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, pp. 782-783.
- ²² Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, p. 15.
- ²³ Eugenio Montale, *Sobre la poesía*, pp. 165 y 167.
- ²⁴ Eugenio Montale, *op. cit.*, p. 166.
- ²⁵ Salvador Garmendía, en el prólogo a *Las Formas del Fuego*, p. 25.
- ²⁶ Salvador Garmendía, en *op. cit.*, p. 20.
- ²⁷ Fernando Afnsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, pp. 337 y 370.
- ²⁸ Salvador Garmendía, en *op. cit.*, p. 28.
- ²⁹ Rafael Gutiérrez Girardot, *Cuestiones*, pp. 102-106.
- ³⁰ Rafael Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, pp. 115-116.
- ³¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 163-164.
- ³² Félix Armando Núñez transcrito por J. R. Medina, en el prólogo de la *Obra completa* de R. s., p. LXXX.
- ³³ Gustavo Luis Carrera, *loc. cit.* en J. R. Medina (comp.), *Ramos Sucre ante la crítica*, pp. 199-209.
- ³⁴ Wilhelm Dilthey, *Literatura y fantasía*, p. 34.
- ³⁵ Carlos Augusto León, citado por J. R. Medina, en el prólogo de la *Obra completa* de R. s., pp. LXXXIV-LXXXV.

IV

CONCLUSIÓN

«...toda interpretación es
una ficción semántica».
George Steiner
"Una lectura bien hecha"

A

MANERA de exordio de cuál fue nuestra actitud ante *TT* –aclaramos antes, en el capítulo dos, que en verdad éste es un tercer libro con visos de primero, en el que se prefigura la experimentación, a la vez que rigurosa creación verbal que implica el poema en prosa¹, original y novedoso concepto dentro del ámbito hispanoamericano de esa época, sobre el cual logra R. S., en sus dos últimos libros (*CE* y *FF*), el dominio y la maestría del género–, diremos que cada escritor es un mundo; los lectores, seguidores del primero y habitantes del segundo. Por ello confesamos que nuestra lectura –propia de un epígono y cautivada por ciertos prodigios poéticos *trovados* (empleamos su significado tanto en el sentido de *cantar* como en el de *hailar*)– ha sido en función de los rasgos observados en ese microcosmos llamado obra literaria, la cual –aquí le expropiamos unas palabras a Starobinski–

se opone y conjuga con textos antecedentes, asimila y transforma libros precursores: su originalidad, su individualidad se destacan sobre un fondo constituido por la masa colectiva de los recursos del lenguaje, de las formas literarias recibidas, las creencias, los

conocimientos, que reactiva, que critica, a los que se añade. Tenemos ahí otras tantas capas y pliegues de terreno (con fuentes, afluentes, rebeldías) en que la obra elige su lugar y sus contornos³.

Aparte de la exactitud y evasión analizadas en secciones precedentes, encontramos también otros elementos, como la reinención (nosotros la denominamos *refundición*, entendida en su significado literario pleno), emparentada con la reimaginación poética de símbolos, personajes, arquetipos, leyendas y temas; sin vincular a aquélla estrictamente con la reconstrucción arqueológica, como lo ha hecho más de algún crítico. También queremos hacer énfasis en la faceta erudita de esa refundición, a la manera de un escoliasta, porque ésa fue otra peculiaridad del ingenio del cumanés. Asimismo vemos que aunado al concepto de *exactitud* aparece el de *brevedad* --según señala Kurt Spang en su clasificación sobre el género lírico--, pues en la creación lírica

[...] Una de las consecuencias concretas más llamativas de esta situación [se refiere a la "interiorización", propia de la poesía] es la brevedad de los textos líricos [...] La brevedad se explica también por la intensidad de la conmoción lírica cuya característica no es la extensión sino la intensión.

[...] La profundización en un aspecto, en un tema, en una emoción, se vincula muy estrechamente con la brevedad y con la preferencia por la «instantánea», dado que es señal de la renuncia a la extensión dinámica y evolutiva en el texto lírico.

[...] En la poesía de tipo intimista y monológica el aspecto más llamativo es acaso la concentración de potencia sugestiva del lenguaje, una carga connotativa muy superior a la de los otros géneros que precisa de la colaboración intensa del receptor³.

De lo anterior puede colegirse que el discurso empleado en los poemas en prosa de 77 se define como una suma de las cualidades de este producto lírico: exacto, breve, por ende intenso (esencial), derivando de ello la concentración lingüística, conducida al punto más álgido de lo poético, pero sin caer en extremos como los que Jean Cohen objeta en su libro¹; y finalmente el carácter polivalente, desde un punto de vista semántico-poético, de todas y cada una de las creaciones líricas que constituyen este libro de R. S.

Para poner punto final, queremos comparar, de manera sencilla, los aspectos más relevantes indagados y sí encontrados en esta obra del poeta venezolano, con las secciones de una mansión: la herencia romántica y simbólica (inclusiva la tantas veces acusada influencia parnasiana) vendrían a ser el solar anterior o traspatio; la coexistencia de sólo algunos caracteres modernistas en común (la evasión, el cosmopolitismo, los afanes eruditos, etcétera) con los adquiridos indirectamente en el entorno de R. S. y plasmados de manera elíptica en sus primeras composiciones, serían la estancia más amplia de dicha residencia donde conviven tales elementos; ahora bien, en el portal, al frente de esta vivienda estaría el carácter de avanzada (vanguardista) que tuvo su obra, singularidad que fungió como atrayente fachada para los que desearon penetrar en esa morada; y en las habitaciones superiores, cercanas al ático, moraban las aspiraciones poéticas del cumanés, tendientes éstas a escalar y a alojarse en aposentos no tan terrenos.

NOTAS

¹ Suzanne Bernard habla, en *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, pp. 19-72, de la génesis y transición llevada a cabo de la prosa poética al poema en prosa (hacia el siglo XVIII y el XIX, respectivamente), «dos dominios literarios distintos, sin embargo muy contiguos», siendo la primera una «rebelión contra las reglas establecidas y contra las tiranías formales», la cual preparó el camino al segundo. Asimismo señala que el verdadero creador del poema en prosa como género literario fue Aloysius Bertrand quien, junto con Nerval y Baudelaire, se configuró como un «precursor de 'la alquimia lírica'». Esta misma denominación podría aplicársele a R. S., porque él, con la dimensión y reservas pertinentes, representa un caso similar en su entorno literario y cultural.

² Jean Starobinski. "El texto y el intérprete", pp. 177-178, en Jacques Le Goff, *Hacer la historia II*, capítulo "La literatura", pp. 175-190.

³ Kurt Spang, *Géneros literarios*, pp. 58-61.

⁴ Vid. Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, introducción y capítulo I, "El problema poético", pp. 9-50.

V

BIBLIOGRAFÍA

I. DIRECTA

RAMOS SUCRE, José Antonio, *Antología poética*. Selección e introducción de Francisco Pérez Perdomo, Caracas, Monte Ávila, 1969, 182 pp., (Col. Altazor).

———, *Antología poética**. Introducción de Francisco Pérez Perdomo, Caracas, Ediciones de la Dirección de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1975, 68 pp., (Col. Cuadernos de Difusión N° 1).

———, *Las formas del fuego*. Introducción de Salvador Garmendia, Madrid, Siruela, 1988, 544 pp., (Col. El Ojo sin Párpado N° 12).

———, *Material de Lectura*. Selección a cargo de Katyna Henríquez Consalvi y nota introductoria de Carmen Boullosa, México, UNAM, 1991, 32 pp., (Col. "Poesía Moderna" N° 167).

———, *Obra completa*. Prólogo de José Ramón Medina y cronología a cargo de Sonia García, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, 602 pp., (Col. Biblioteca Ayacucho N° 73).

II. SOBRE RAMOS SUCRE

ALVAREZ, Cristian, *Ramos Sucre y la Edad Media. El caballero, el monje y el trovador*, Caracas, Monte Ávila, 1990, 212 pp., (Col. Estudios).

MARTÍNEZ, Froilán y Hernán Hernández (compiladores), *Fuentes documentales para el estudio de José Antonio Ramos Sucre*, Caracas, La Casa de Bello, 1990, 80 pp., (Col. Anauco. Estudios Bibliográficos).

MEDINA, José Ramón (compilación, selección y prólogo), *Ramos Sucre ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1980, 258 pp., (Col. Ante la crítica).

RAMA, Ángel, "El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre", en *La crítica de la cultura en América Latina*. Selección, prólogos Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez; cronología y bibliografía Fundación Internacional Ángel Rama. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, 402 pp., (Col. Biblioteca Ayacucho N° 119).

SUCRE, Guillermo, "Un sistema crítico", en *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 396 pp., (Col. Tierra Firme).

III. INDIRECTA

AÍNSA, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, 590 pp., (Col. Biblioteca Románica Hispánica N° 348).

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana I, La Colonia. Cien años de república*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 520 pp., (Col. Breviarios N° 89).

———, *Historia de la literatura hispanoamericana II, Época contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 512 pp., (Col. Breviarios N° 156).

AZCUY, Eduardo, *El ocultismo y la creación poética*, Caracas, Monte Ávila, 1982, 238 pp., (Col. Estudios).

BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich, *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores, 1987, 396 pp.

MEDINA, José Ramón (compilación, selección y prólogo), *Ramos Sucre ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1980, 258 pp., (Col. Ante la crítica).

RAMA, Ángel, "El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre", en *La crítica de la cultura en América Latina*. Selección, prólogos Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez; cronología y bibliografía Fundación Internacional Ángel Rama, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, 402 pp., (Col. Biblioteca Ayacucho N° 119).

SUCRE, Guillermo, "Un sistema crítico", en *La máscara. la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 396 pp., (Col. Tierra Firme).

III. INDIRECTA

AÍNSA, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, 590 pp., (Col. Biblioteca Románica Hispánica N° 348).

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana I, La Colonia. Cien años de república*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 520 pp., (Col. Breviarios N° 89).

———, *Historia de la literatura hispanoamericana II, Época contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 512 pp., (Col. Breviarios N° 156).

AZCUY, Eduardo, *El ocultismo y la creación poética*, Caracas, Monte Ávila, 1982, 238 pp., (Col. Estudios).

BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich, *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova, México, Sigle XXI Editores, 1987, 396 pp.

BARTHES, Roland, *S/Z*. Traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI Editores, 1987, 222 pp.

BAUDELAIRE, Charles, *Obra poética completa* (edición bilingüe). Traducción de Enrique Parellada, Barcelona, Ediciones 29, 1977, 384 pp., (Col. Libros Río Nuevo).

BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'a nos jours*, París, Librairie Nizet, 1978, 814 pp.

CALVINO, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989, 144 pp.

COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*. Versión española de Martín Blanco Álvarez, Madrid, Gredos, 1984, 228 pp., (Col. Biblioteca Románica Hispánica N° 140).

DILTHEY, Wilhelm, *Literatura y fantasía*. Traducido por Emílio Uranga y Carlos Gerhard, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 306 pp., (Obras de Dilthey vol. IX).

FERNÁNDEZ MORENO, César (coordinación e introducción), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores/Unesco, 1986, 494 pp., (Serie "América Latina en su cultura").

FROMM, Erich, *El miedo a la libertad*. Traducción de Gino Germani, México, Paidós, 1989, 288 pp., (Col. Paidós Studio N° 8).

GOIC, Cedomil (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana II. Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona, Crítica, 1991, 772 pp.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 114 pp., (Col. Tierra Firme).

———, *Cuestiones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 302 pp., (Col. Tierra Firme).

HALL, Calvin S., *Compendio de psicología freudiana*. Traducción de Marta Mercader, Buenos Aires, Paidós, 1973, 138 pp.

HAMBURGER, Michael, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Traducción de Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba Magro, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, 346 pp., (Col. Lengua y Estudios Literarios).

JÜNG, Carl Gustav, *Formaciones de lo inconsciente*. Traducción de Roberto Pope, Barcelona, Paidós, 1990, 140 pp., (Col. Biblioteca de psicología profunda N° 16).

LE GOFF, Jacques et al., *Hacer la historia II. Nuevos enfoques*. Traducción de Jem Cabanes, Barcelona, Laia, 1985, 262 pp., (Col. Papel 451 N° 47).

LISCANO VELUTINI, Juan, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Publicaciones Españolas, S. A., 1973, 414 pp.

LOZANO, Jorge et al., *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, México, Red Editorial Iberoamericana, S. A. (REI), 1993, 254 pp.

MEDINA, José Ramón (selección y prólogo), *Antología venezolano (verso)*, Madrid, Gredos, 1962, 336 pp.

———, *Noventa años de literatura venezolana (1900-1990)*, Caracas, Monte Ávila, 1993, 638 pp., (Col. Estudios).

MILIANI, Domingo, *Triptico venezolano (Narrativa. Pensamiento. Crítica)* (selección, índices y prólogo de Nelson Osorio T.), Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985, 300 pp., (Col. Literatura y Pensamiento).

MONTALE, Eugenio, *Sobre la poesía*. Selección, traducción y nota introductoria de Guillermo Fernández, México, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 594 pp., (Col. Molinos de viento N° 79).

MUSCHG, Walter, *Historia trágica de la literatura*. Traducción de Joaquín Gutiérrez Heras, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, 718 pp., (Col. Lengua y Estudios Literarios).

ORTEGA, Julio, *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila, 1992, 280 pp., (Col. Estudios).

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974, 242 pp., (Col. Biblioteca Breve Ensayo N° 367).

PICÓN-SALAS, Mariano, *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Cecilio Acosta, 1940, 272 pp.

PLANCHART, Julio, *Temas críticos*, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación Nacional, 1948, 452 pp., (Col. Andrés Bello).

POZUELO YVANCOS, José María, *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989, 294 pp., (Col. Crítica y estudios literarios).

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 340 pp., (Col. Lengua y Estudios Literarios).

- RIMBAUD, Jean Arthur, *Una temporada en el infierno*. Introducción y traducción de Gabriel Celaya, prólogo de Jacques Rivière, Visor, Madrid, 1984, 96 pp., (Col. Visor de poesía N° 1).
- ROJAS GUARDIA, Pablo, *La realidad mágica. Ensayos de aproximación literaria*, Caracas, Monte Ávila, 1969, 114 pp.
- SPANG, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis S. A., 1993, 208 pp., (Col. Teoría de la literatura y literatura comparada N° 14).
- TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*. Traducción de Claudine Lemoine y Mária Russotto, Caracas, Monte Ávila, 1992, 188 pp., (Col. Estudios).
- TOMACHEVSKI, Boris, *Teoría de la literatura*. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter y traducción de Marcial Suárez, Madrid, Akal Editor, 1982, 272 pp., (Col. Akal Universitaria N° 15).
- TORRE, Gaillerino de, *Historia de las literaturas de vanguardia II*, Madrid, Guadarrama, 1971, 334 pp.
- VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*. Traducción de Carmen Santos, Madrid, Visor, 1990, 208 pp., (Col. La balsa de la Medusa N° 39).
- VAN DIJK, Teun A., *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. Traducción de Myra Gann, México, Siglo XXI Editores, 1983, 162 pp.
- , *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Traducción de Juan Domingo Moyano, México, Red Editorial Iberoamericana, S. A. (REI), 1993, 358 pp.

VERANI, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, 286 pp., (Col. Tierra Firme).

WEINRICH, Harald, *Lenguaje en textos*. Versión española de Francisco Meno Blanco, Madrid, Gredos: 1981, 466 pp., (Col. Biblioteca Románica Hispánica N° 312).

YLLERA, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 1974, 186 pp., (Col. Alianza Universidad).

IV. DICCIONARIOS

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*. Traducción de Alfredo N. Galletti, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 1182 pp.

BÁRCIA, D. Roque, *Primer Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*, tomo II, Madrid, Tipografía Álvarez Hermanos, 1881, 1100 pp.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética* (2ª ed. corregida), México, Porrúa, S. A., 1988, 508 pp.

CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 1991, 1108 pp.

DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Traducción de Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI Editores, 1987 (13ª edición), 422 pp.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil), tomo II (D-Ñ), Madrid, Gredos, 1976, 696 pp.

IV. HEMEROGRAFÍA

BOULLOSA, Carmen, "Pasajeros en tránsito: José Antonio Ramos Sucre"**, en *La Jornada Semanal* (suplemento cultural de *La Jornada*), México, D.F., nueva época, núm. 49 (11 II 1996), p. 17.

STEINER, George, "Una lectura bien hecha". Traducción de Aurelia Álvarez Urbajtel, en *Vuelta*, N° 229 (XII 1995), pp. 6-12.

NOTA

* Esta *Antología poética* es una selección (tanto de la introducción del recopilador, como de los textos poéticos —10 poemas de *La Torre de Timón*, 9 de *El Cielo de Esmalte* y 8 de *Las Formas del Fuego*— de R. S.) de la publicada en 1969 —pero en realidad hubo varias reimpressiones de esa antología y su respectivo proemio (específicamente tres, aparte de la reproducción, en otras publicaciones, de tan “conocido prólogo”) tal como se señala en la investigación bibliográfica de Martínez y Hernández, *Fuentes documentales para el estudio de José Antonio Ramos Sucre*— por la editorial venezolana Monte Ávila, preparada por Francisco Pérez Perdomo. Quisimos consignarla como parte de la bibliografía directa de J. A. R. S. para evidenciar con ello que, 16 años antes de que nuestra UNAM publicase una antología casi similar (véase ficha del *Material de Lectura* N° 167), ya existía una publicación ordenada por las autoridades culturales de esta ciudad de México; fiel testimonio de la preocupación y “reconsideración de obras importantes del pasado” que tendrán pervivencia, aunque los tiempos pasen.

** Consignamos este artículo hemerográfico no por su calidad (que en verdad es desatinado en cuanto a la interpretación, ya que se inclina al análisis literario sólo a partir del aspecto biográfico del poeta, además de que la autora de esta nota no sabe a qué género pertenece la creación poética de R. S.), sino por el cariz de vigencia y actualidad que adopta la obra del cumanés a raíz de su aparición, en este año de 1996, en un semanario cultural característico por la mera *publicidad* de los que ahí escriben y aparecen, y no por el rescate de escritores inmerecederos del olvido en el que han caído, como le sucedió a R. S. durante varios años.