

La tierra
Por no apoyarte en nada

Ante estos vocablos a la intemperie, cabría preguntarse y preguntarle al poeta: ¿«Florecemos/en un abismo»? Ciertamente, como palabra en el desierto, la poesía de Crespo lee a la de Cadenas y modula, en clave solar, la insistente temática de la orfandad. Pero también Cadenas pareciera leer a Crespo en dos versos de *Memorial* que constituyen una precisa descripción de la obra del caroreño: «Tierra / ganada a las sequedades». Ambos participan de la misma poética de la austeridad que desconfía de la imaginación y no admite énfasis elocuentes. Los une, además, la elección de una vía negativa en la que cada frase surge como un prodigioso advenimiento. De ahí que el sentido sea, en ellos, la difícil prenda que hay que ir a buscar en el horizonte de lo indecible, allí donde se pone a prueba nuestra experiencia verbal del mundo. Como críticas del lenguaje, sus obras marcan una frontera que es la de la poesía contemporánea –un arte irónico que hace de la negación su condición de existencia. Cuando se habla de la tradición venezolana, no es posible aludir a esta paradoja sin pensar en Cadenas y en Crespo. Nadie, sin embargo, la ha explorado como Guillermo Sucre (1933), hasta el punto de convertirla en uno de los mecanismos internos del discurso.

«No hemos sabido nombrar el mundo y apenas hablamos con sonoros equívocos», se lee en *La vastedad* (1988). Tal comprobación es la premisa sobre la cual parece erigirse la poesía de Sucre como un lúcido –y desesperado– intento por compensar las imprecisiones del lenguaje. En un principio, su empresa recuerda a la del primer Wittgenstein y acaso no es muy distinta de aquélla que alguna vez soñó Valéry: *un vaste nettoyage de la situation verbale*. Por eso, en sus versos, la palabra se presenta, ante todo –o, mejor, antes que nada–, como tachadura, enmienda o corrección, como el fruto primero de una relectura crítica que deshace lo pensado y rectifica lo dicho. En una página de *En el verano cada palabra respira en el verano* (1976), el poeta confiesa que su objetivo es «no lo que queda por decir / sino por desdecir / y contradecir». Sucre escribe así borrando lo que antes se ha escrito sobre el pergamino de nuestra experiencia y le imprime, por momentos, a su poesía el carácter de un reiterado palimpsesto: «la poesía no se hace en silencio / sino con silencio», «la memoria no perfecciona el pasado sino la soledad del pasado», «morir no es un vértigo un abismo una incandescencia / sino el reconciliado orgullo»... Podría seguir citando ejemplos de este movimiento entre negación y afirmación, entre el no y el sino, que recorre la obra de Sucre y la dota de una cierta cadencia paciana.

Se trata, como apunta María Fernanda Palacios, de un ritmo que procede de una tensión interior: «De la tensión que pone la distancia en el seno de lo lírico y de la tensión que pone la pasión en el seno de la ironía»⁵. Ambas se conjugan para hacer posible una palabra más clara y más justa, pues el envés de la crítica de Sucre es una ambiciosa poética del esplendor: «escribir no el orden sino el ritmo de la vida / un ritmo que conocemos desconocemos y reconocemos / sólo por la respiración de la escritura». Entre el no y el sino, en el hálito del verso, late así una verdad inasible y desnuda: el ligero temblor del sentido que trata de reproducir, en el poema, el incesante fluir de la existencia. Los ritmos binarios de Sucre son las redes de esa pesca milagrosa. Con ellos saca al lenguaje fuera de las aguas comunes y lo devuelve a su transparencia: «También el poema se sale de su casa y no quiere volver a ella / quiere vagabundear y quedarse no con lo que nombra sino en lo que nombra / olvidando que sólo es palabras». Si Montejo quiere escribir con el rumor de las hojas, Sucre quiere así poemas que se conviertan en el rumor de las hojas. El uno parte del mundo y el otro, del lenguaje, pero los dos se encuentran en el mismo lugar sin lugar: el de la utopía mimológica, la metáfora por excelencia de la reconciliación. Y también, claro está, de la conciencia de una separación. «No estamos exilados en el mundo estamos exilados en las palabras», dice Sucre desde un lado del espejo; acaso, desde el otro, Montejo le contesta con los versos ya citados: «Esta tierra jamás ha sido nuestra / tampoco fue de quienes yacen en sus campos / ni será de quien venga». No sería difícil volver a reunirlos en torno a un verso de *En el verano cada palabra respira en el verano*, que define el quehacer del poeta, en la misma línea del canto expósito, como «una larga conversación con la intemperie».

Juan Sánchez Peláez (1922) practica otro tipo de distanciación irónica. En su obra, como ha escrito el propio Sucre, «al desdoblamiento de una conciencia que vive y se mira vivir, corresponde el de un lenguaje que se refracta sobre sí mismo»⁶. Vértigo de espejos enfrentados, la poesía de Sánchez Peláez se mueve, en efecto, refleja y reflexiva, entre los más diversos territorios del sueño y la vigilia. En ella los planos se suceden, se superponen y se confunden con una libertad esencialmente lúdica: la de un repetido golpe de dados que hace de cada verso un feliz accidente. Así ha ido jugando este venezolano al gran juego de la palabra durante ya medio siglo, desde la sonada aparición de *Elena y los elementos* (1951) libro cuyo tenor

⁵ María Fernanda Palacios, *Sabor y saber de la lengua*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1987, p. 137.

⁶ Guillermo Sucre, op. cit., p. 302.

erótico marca un hito en nuestra tradición, como más tarde –y en el mismo género– *Cármenes* (1966) de Juan Liscano (1915-2001). Surrealista en sus años mozos –fue miembro del grupo Mandrágora en Chile–, Sánchez Peláez hereda de las vanguardias el principio de esta actitud lúdica con la que celebra el deseo y se entrega al culto de la imagen inusitada. Pero, además, en sus versos, conserva y desarrolla la inquietante alteridad de una presencia otra ante el lenguaje que se traduce en el tema recurrente del doble y desemboca, al mismo tiempo, en una crítica de la creación poética. Tales son los motivos principales de su libro *Animal de costumbre* (1959). Allí se introduce por vez primera a ese otro que a menudo vigila al poeta –justamente, «mi animal de costumbre»– y se fija la regla irónica que gobierna la enunciación de esta poesía: «Debo servirme de mí / Como si tuviera revelaciones que comunicar». El *como si* es fundamental para entender que, más allá de la profusión de planos e imágenes, existe en Sánchez Peláez una lúcida distancia que lo separa de toda mixtificación metafísica de lo poético. Su obra es fiel a ese *como si*, a esa condición improbable que, en *Aire sobre el aire* (1989), le permite confesar con su humor irreverente: «Y sé de mis límites / –poseo morada, mi morada es / la ironía / la lechuza viva, no / embalsamada».

La poesía de Sánchez Peláez no es una antipoesía, pero sí muestra el camino para llegar a ella. Por esta senda, se adentra una figura singularísima que Rivera describió alguna vez como «una mezcla muy equilibrada de *enfant terrible* y viejo sabio»⁷. Se trata de Julio E. Miranda (1945-1998). Inscribir aquí su nombre representa, a la par, un homenaje y una apuesta crítica: un gesto de reconocimiento para el hombre y su poesía. Creo justo, sí, honrar la memoria de este cubano del exilio que sus antiguos compatriotas comienzan a descubrir, como lo muestra un *dossier* de la revista *Encuentro*⁸. Y es que lo esencial de su obra multiforme no sólo se escribe en Venezuela sino dentro del contexto literario venezolano. Debemos a su infatigable labor varios libros de crítica sobre nuestra narrativa y nuestro cine, un estudio y antología de nuestra lírica femenina y, sobre todo, algunos de los poemas más brillantes de las últimas décadas. En ellos se asocian, diversamente, el desenfado vanguardista, los estrictos juegos del OULIPO, las enseñanzas del concretismo brasileño, el humor negro y las corrientes de la poesía urbana. Miranda nunca los calificó de antipoemas aunque, en más de un sentido, lo sean. Acuñó otro nombre, hijo de su inge-

⁷ Francisco Rivera, op. cit., p. 77.

⁸ Cf. «Homenaje a Julio Miranda», *Encuentro en la cultura cubana n° 12-13, Madrid, primavera/verano 1999*.

nio, y lo empleó como título de uno de sus libros principales: *Parapoemas* (1978). Buen ejemplo de su virtuosismo de parapoeta son estos versos funambulescos:

mientras escribo el poema se mueve
 todo se desintegra y se reintegra
 yo mismo me desintegro y me reintegro
 a punto para el próximo verso
 mientras escribo al borde de la nada
 el universo al borde de la nada se mueve
 hacia ninguna parte como el poema

Escéptico hasta rayar en el nihilismo, mordaz ante la estupidez e implacable consigo mismo, Miranda trató sin concesiones de los tres grandes temas de siempre –la poesía, el amor y la muerte– y nos dejó, en cada tópico, pequeñas joyas de inteligencia y sensibilidad. Así, es imposible no celebrar el epitafio quevediano de *Vida del otro* (1982) –«mi calavera sonrío bajo mi piel / cada vez más descaradamente»– ni el arte combinatoria de estos versos de *El poeta invisible* (1981):

la coherencia de la historia
 exigiría un disparo
 ahorrándonos a todos el poeta
 la coherencia del poeta
 exigiría un disparo
 ahorrándonos a todos el poema

la coherencia del poema
 exigiría una historia
 ahorrándonos a todos el disparo

Con frecuencia, como buen cómico de la lengua, el poeta nos hace sonreír, pero sus poemas son siempre algo más que buenos chistes, pues son dispositivos que piensan y dan que pensar. Una pasión epigramática los atraviesa y los sostiene con su fuerza sentenciosa. No conozco así otra pintura más aguda y descarnada de la vida en nuestras ciudades contemporáneas que su *Rock urbano* (1989). En esas páginas, que dicen la violencia, la frustración, el individualismo y la alienación caraqueños, Miranda lleva a su más acabada forma la prosaica crítica de lo cotidiano que otros poetas más jóvenes y menos hábiles habían esbozado en los años ochenta. Aún más, en *Rock urbano* desemboca y se realiza plenamente toda una poesía

de la ciudad que se gesta con la corriente social y comprometida de los años cincuenta y sesenta. No habría que olvidar, sin embargo, que Miranda fue también un poeta de grandes soledades –un exilado. El contenido lirismo de sus *Anotaciones de otoño* (1987) da fe de su profunda comprensión de la fragilidad humana. Pero no es quizá en este libro sino en el último poema de *El poeta invisible* donde nos deja su más íntimo retrato: «noche del cuerpo / cuerpo de la noche / tenaz entre mis ojos / una lámpara / yo soy este temblor / y esta memoria». Ese fue, ciertamente, el rostro secreto de nuestro mayor y más entrañable artista del vacío, un hombre sin país que unió su orfandad a la nuestra y a menudo supo transformarla en una lúcida carcajada.

«No creo, nunca he creído –escribe Eugenio Montejo– que nuestro Parnaso fuese excelso. Pero pienso que dentro de la tentativa de habitar plenamente en el siglo, nuestra poesía, con sus logros y caídas, puede decirse que ha cumplido con su palabra, una palabra que acompaña siempre la forma de nuestra efectividad y la redefine»⁹. Difícilmente podría impugnarse esta apreciación. Basta volver la mirada hacia el camino recorrido para comprobar que, en efecto, nuestros poetas han cumplido con su palabra y no sólo en el campo de la afectividad. Parafraseando una fórmula de Octavio Paz, puede decirse que han logrado algo esencial para nuestra cultura: darnos, a la vez, la más honda visión del mundo venezolano y la más amplia visión venezolana del mundo. Todos los que he mencionado han participado en este esfuerzo común por crear una tradición variada y moderna, y lo han hecho partiendo de poco o de nada: de un abismo que ha dado una flor. Su empresa solitaria ha sido, en verdad, «una larga conversación con la intemperie». De hecho, dudo que, en otra tradición poética de nuestra lengua, la palabra intemperie –y sus sinónimos y afines– esté tan presente. La poesía venezolana del siglo XX la ha hecho suya críticamente, como un signo de su condición histórica, y ha aprendido a compartirla con los otros, en un plano existencial y metafísico, reconociéndose en esa alteridad y haciéndose, a la vez, reconocer. Lo que tiene de propio es así –es ya– lo que tiene de ejemplar. Me repito y me corrijo: no tuvimos un poeta modernista de la talla de Martí, de Darío o de Lugones, ni una figura que brillara en los furiosos años de las vanguardias, pero terminamos el siglo con algunos autores indispensables para entender la historia más

⁹ Eugenio Montejo, «Poesía venezolana: valija de fin de siglo» in Karl Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy, historia nacional y presente urbano*, Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, Frankfurt/Main – Madrid, 1999, p. 293.

reciente de la poesía hispanoamericana. Cada uno de ellos forma parte del tronco común de nuestra tradición y sobre ese tronco hoy crecen los ramares y las frondas más distintas: entre otras, el exigente lirismo de Alejandro Oliveros (1948) y Ana Nuño (1957), la intensidad mística de Armando Rojas Guardia (1949), la poesía testimonial de Yolanda Pantin (1954) y María Auxiliadora Álvarez (1956), la antipoética ironía de Igor Barreto (1952), y la poesía conversacional de Rafael Castillo Zapata (1958) y Rafael Arráiz Lucca (1959). Hasta cuarenta poetas llega a contar una reciente antología que quizá, en futuras ediciones, incluya a cincuenta o acaso a cien. Pero no habría que confundir crítica y estadística a la hora de hacer un balance del siglo que se fue. Francamente, no creo que le haya ocurrido nada más importante a la poesía venezolana de las últimas décadas que la conquista de su propia alma. Iniciar un nuevo tiempo sobre este cimiento da razones para ser moderadamente optimista. Y es que una tradición no sólo es un árbol o una casa sino también un horizonte. Es de esperar que las nuevas generaciones prolonguen la larga conversación de sus mayores no ya con la intemperie ni a la intemperie, claro está, sino con los otros y en nosotros.