

hilar, urdir, enhebrar, devanar»². Ciertamente, el poeta teje infatigable sus deslumbrantes estructuras verbales, pero su voluntad unitiva no es sólo formal: ante el vacío de la historia, el canto expósito de Montejo recrea una y otra vez la gran cadena del ser que nos une a nuestro destino cósmico y nos redime de nuestro aislamiento. De ahí el carácter profundamente religioso de esta poesía, en el sentido etimológico del término: *religio*. Giran los astros, giran los árboles y los pájaros, las palabras y los hombres, llevados por una voz que, como ha señalado otro crítico venezolano, Francisco Rivera, reinscribe, en el presente, el mito de Orfeo³. En un poema y en un libro centrales dentro de su obra, Montejo ha llamado «Terredad» a este sentirse parte de un todo. Valga la primera estrofa como botón de muestra.

Estar aquí por años en la tierra,
 con las nubes que lleguen, con los pájaros,
 suspensos de horas frágiles.
 A bordo, casi a la deriva,
 más cerca de Saturno, más lejanos,
 mientras el sol da vuelta y nos arrastra
 y la sangre recorre su profundo universo
 más sagrado que todos los astros.

Pertenecemos, nos dice el poeta, y esa verdad es su respuesta al desamparo. Aún más, esa verdad es un ser con el mundo y con los otros que, siguiendo las enseñanzas del orfismo romántico y simbolista debiera traducirse en un lenguaje traslúcido y perfecto, el de la más íntima fusión. A menudo, como su heterónimo Blas Coll, Montejo se enfrenta así con los límites de las palabras, pues quisiera escribir con el rumor de las hojas e incluso con piedras, árboles y pájaros. En *Alfabeto del mundo* (1986), confiesa ese imposible deseo que denota un afán de total identificación. Allí su verso no sólo quiere dar una voz al paisaje sino *ser* la voz del paisaje— algo que consigue maravillosamente en su último libro, *Partitura de la cigarra*. No habría que ignorar, sin embargo, que, tras esta celebración moral de la naturaleza, que emparenta a nuestro autor con Guillén, Supervielle y Ted Hughes, entre otros, se esconde asimismo —y de manera muy precisa— la busca de un arraigo para el canto. En el fondo, su necesidad procede de la conciencia dolorosa de una escisión que no sólo nos habla de un paisaje sino, además, de un país: «Esta tierra jamás ha sido nuestra / tampoco fue

² Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, FCE, México, 1990, pp. 309-310.

³ Francisco Rivera, *Inscripciones*, Fundarte, Caracas, 1981, pp. 87-110.

de quienes yacen en sus campos / ni será de quien venga. / Hace tiempo palpamos su paisaje / con un llanto de expósitos / abandonados por antiguas carabelas». El paisajismo de Montejo no se agota, pues, en su sola dimensión cósmica. Algo nos dice también de nuestra historia y de nuestro modo de vivir la historia, entre separación y comunión.

Montejo no es el primero de los exploradores modernos de nuestro paisaje. Para muchos de nuestros críticos, la aventura de la modernidad poética venezolana está estrechamente vinculada, desde sus inicios, a la representación del trópico y, en particular, a la eclosión de formas, colores y sabores que cristaliza en la obra de Vicente Gerbasi (1913-1992). Su elegía *Mi padre, el inmigrante* (1945) es considerada como un texto fundador que impone una nueva visión del paisaje, lejos ya de la queja romántica y del discurso edificante de tantos criollistas decimonónicos. Curiosa tradición la nuestra, sin duda, que escoge, como figuras tutelares, a un poeta desarraigado que muere en Suiza y al hijo de un inmigrante que descubre los esplendores de nuestra naturaleza. «Venimos de la noche y hacia la noche vamos», repite el estribillo de la elegía en un alejandrino que Ramos Sucre no habría desestimado y que acaso ya anuncia el abismo de Cadenas y el canto expósito de Montejo. Poema que, fiel a su género, dice la muerte y la orfandad. *Mi padre, el inmigrante* combina este duelo con una suntuosa recreación de los paisajes de Canoabo, un pequeño pueblo de la región central de Venezuela. Con ellos ingresa, en nuestra poesía, la amplia dicción nerudiana que sintetiza los diversos aportes de las vanguardias, aunque Gerbasi se salva –y nos salva– del nerudianismo gracias a un rigor constructivo que procede, en buena medida, de sus lecturas de Rilke y de la tradición alemana. Nuestro poeta conoce, sí, el vértigo de las imágenes encadenadas, pero se trata de un vértigo controlado y orientado por la memoria, entre el dolor de la pérdida y el soberbio registro de una mirada inaugural, de un primer encuentro con el paisaje.

Una puerta caliente se abrió para tu vida.
Te llamaron las aguas con sus lenguas oscuras,
los pájaros con gritos, y animales dolientes.
Y llegaste a la puerta de la casa del brujo
de cuyo techo cuelgan gruesas hojas moradas,
semillas venenosas, corazones de pájaros.
Y viste la melaza correr en los trapiches.
Y el toro que en la tarde avanza hacia la muerte,
atado a dos caballos.
Y viste la serpiente de agua retorcida,
que en la penumbra ahoga a la vaca sedienta.

Y anduviste de noche entre las mariposas
 de luto, que visitan los ranchos tenebrosos,
 donde habita la fiebre de labios amarillos.
 Y viste danzar las llamas, las llamas del Tirado,
 seguido por el canto del aguaitacamino,
 que avanza, misterioso, junto al paso del hombre.
 Y dormiste entre hormigas, arañas, escorpiones.
 Y grandes flores lilas, con brillos siderales,
 se abrieron en tu sueño de encendidos diamantes.

Gerbasi dice el asombro y le da un nombre o, mejor, le da nuestro nombre: las palabras compartidas de una lengua común, que instalan plenamente al poeta en su espacio inmediato y en el tiempo de cada día. El venezolano fue, indudablemente, un contemporáneo de Neruda, pero también –y no habría que olvidarlo– de Enrique Molina, a quien lo une la convicción de que la desbordante voluptuosidad de los trópicos no tiene que traducirse necesariamente en incontinencia y desaliño. No en vano la obra de Gerbasi se libera pronto de la influencia del chileno y, en el largo camino que va desde *Los espacios cálidos* (1952) hasta *Iniciación en la intemperie* (1990), busca la sencillez y la concisión de un verso capaz de dar exacta cuenta de la exuberancia de nuestro medio.

Otro poeta que, ante el reto del paisaje, apuesta por la desmesura de lo simple es Ramón Palomares (1935). Sus tres libros más importantes, *Paisano* (1964), *Adiós Escuque* (1974) y *Alegres provincias* (1988), son depositarios de un lenguaje que, como el de Rulfo, ha sido asimilado con frecuencia a la recreación de un habla regional, cuando se trata, sobre todo, de una invención lingüística que reproduce menos un discurso que los silencios de ese discurso: las pausas y el fraseo de los Andes venezolanos. Por la voz del autor pasa así la inflexión de las voces de esa tierra como un paisaje interiorizado donde se confunden anécdotas, conjuros y consejas. A menudo, sus poemas nos cuentan una historia y lo hacen de un modo fragmentario, reiterativo y altamente simbólico que la crítica relaciona con los mitos indígenas, pero que, al mismo tiempo, no puede menos que evocar la magia primera de los viejos romances medievales. Como ellos, la poesía de Palomares es de fuente oral y popular, ignora las fronteras entre alegoría y ficción, y se reviste de una gracia expresiva que reivindica la belleza del candor. Pero no hay que confundirse: no se trata de una poesía ingenua sino de una escritura cuidadosamente elaborada. En ella corre infusa, además, una inquietud que no sólo pertenece a las soledades andinas y a sus paisanos: «–Decíme corazón Dónde estamos? / Ya no estábamos / Éramos una gente que iba caminando/ Unos buscábamos un pueblo / una tierra / Otros ya no».

Herederero de Gerbasi y de Palomares, Luis Alberto Crespo (1941) es autor de una extensa bibliografía que ya cuenta con más de diez libros, pero cuya obsesión mayor se resume, como en una divisa, en el título *Resolana* (1980). La reverberación del sol en los áridos llanos de Carora constituye, en efecto, el tópico –el lugar– de una poesía en la que conciencia y paisaje se funden en un enceguedo mediodía. «Somos gente blanca en el vacío», afirma Crespo en un verso de su libro, que podría completarse con estos dos de Du Bouchet: «Tout existe si fort/ Je ne vois presque rien». Su obra ha sido comparada a la del pintor Armando Reverón por la intensidad alucinante con que la luz ciega en ella los límites de lo visible. Pero hay más: como bien escribe Rafael Castillo Zapata, en Crespo está también «la experiencia del desierto, interior y exterior, la aspiración al decantamiento propia de una suerte de mística seca, del despojo, donde la palabra aspira a la entereza de la piedra, a la transparencia de esa misma palabra calcárea que se pulveriza y desaparece en el viento y la luz»⁴. Todas las figuras de la soledad, el abandono y la desolación se conjugan en esta dicción saturada que preside la disolución enunciativa de la voz del poeta y pone en escena, dramatizándolas, la imposibilidad de un paisaje y la imposibilidad de un lenguaje. En el dispositivo textual, los versos son así restos, ruinas o islotes de sentido; pero, por ello mismo, cada palabra adquiere un relieve singular en la quebrada articulación de los poemas, en la severa factura de las imágenes y aun en la rudeza de un estilo que cultiva una cierta agramaticalidad, a la manera de Celan o de Ungaretti. Sirva de ejemplo un poema del libro *Entreabierto* (1984).

Blanco por ser

Destruido

En esto sin cabeza que es un llano

El hojerío

Por no buscarte adentro

La paja tostada

Por no salir a verte

El polvo

Por no abandonar la casa

⁴ Rafael Castillo Zapata, «Invitación al desierto, pasaje a la claridad», prólogo a Luis Alberto Crespo, *Como una orilla*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 7.