

# *Poesía en la academia*



Ramón Palomares

---

Sánchez  
Peláez

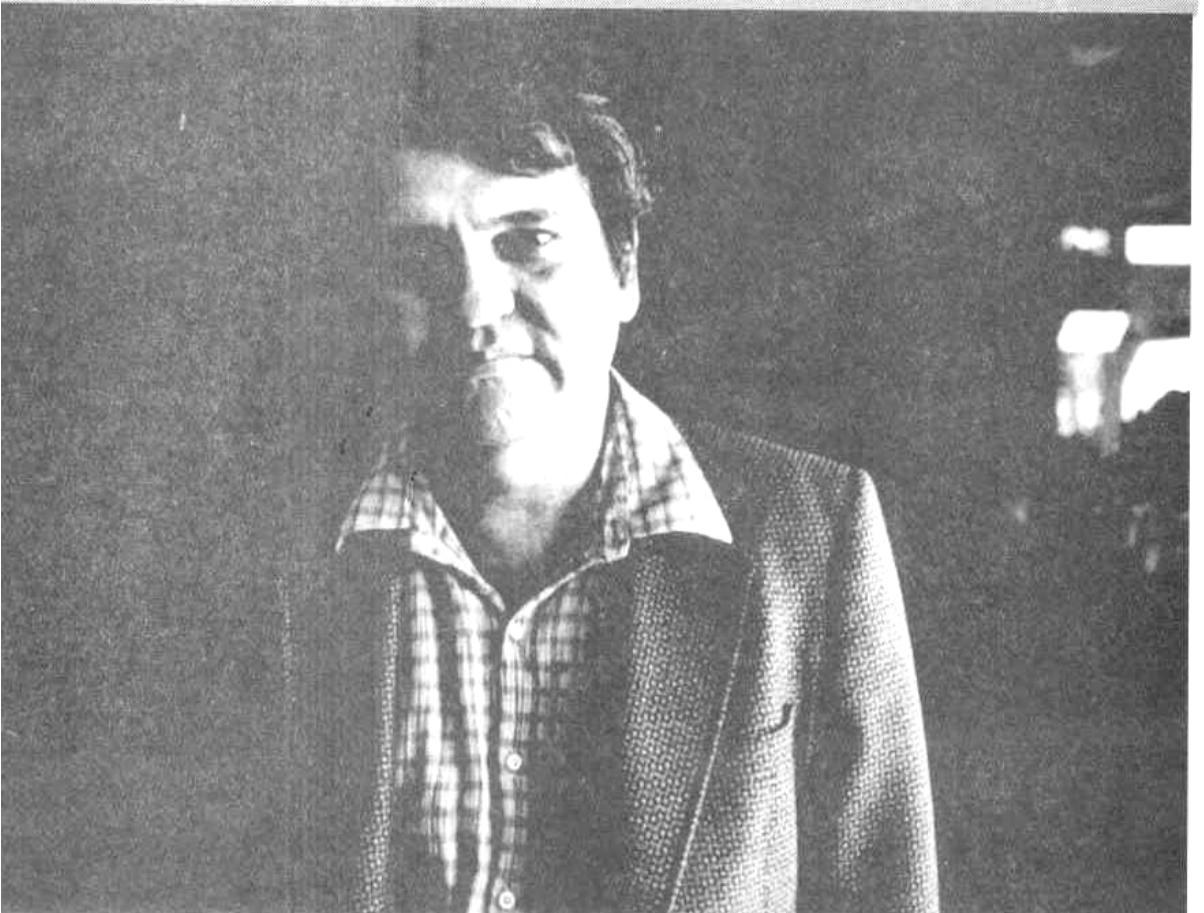
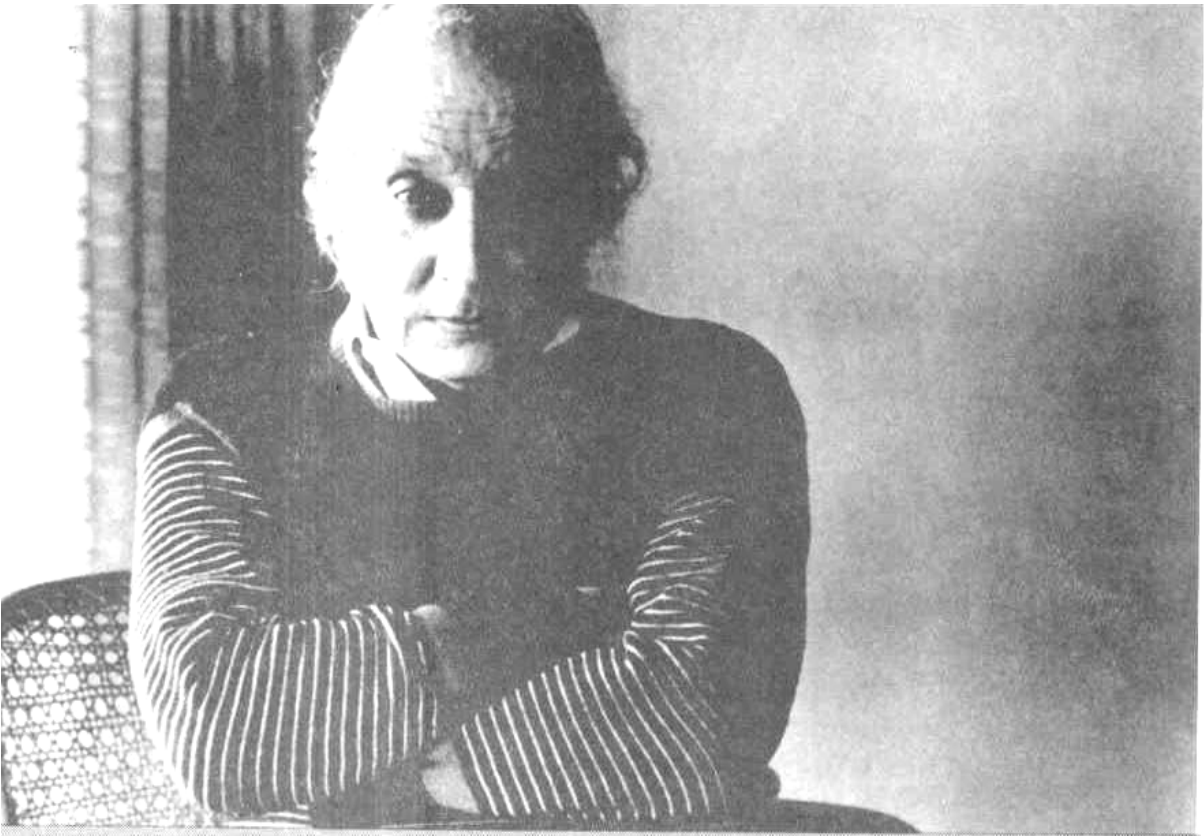
---

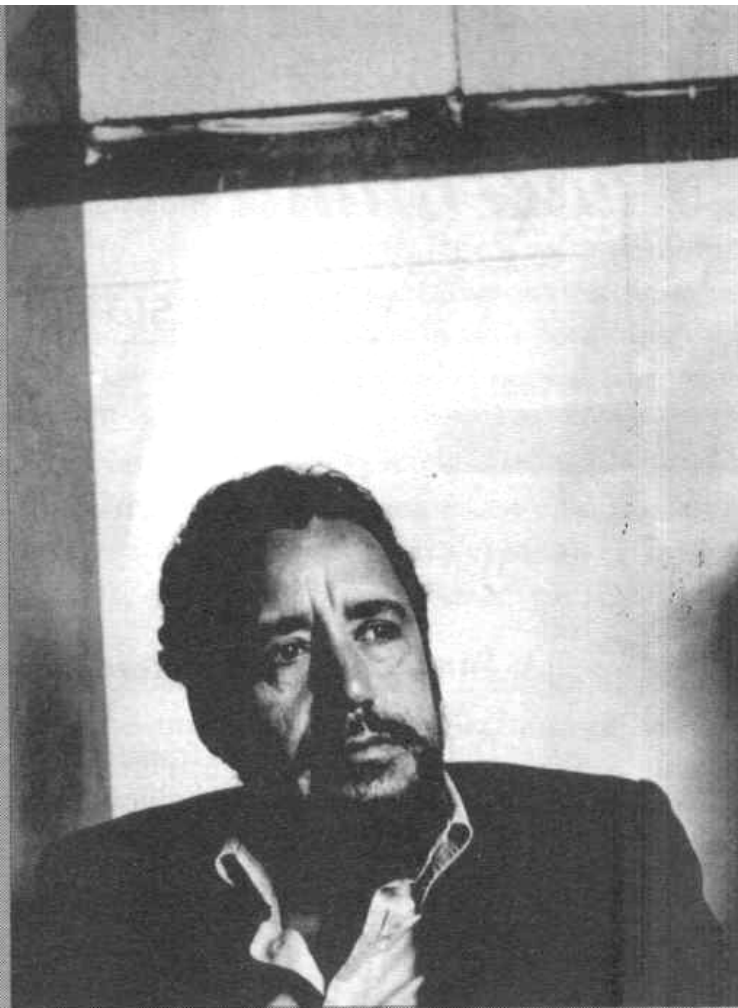


Rafael Cadenas

---







La Universidad de los Andes, en un acto sin precedentes en la historia de la belleza y de la hospitalidad, realizado en su Aula Magna el día 14 de junio de 2001, otorgó simultáneamente tres Doctorados Honoris Causa a tres poetas venezolanos, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas y Ramón Palomares, por haber contribuido, con los signos del asombro, y la transparencia y sabiduría de su obra, al genio de la lengua; y por ser grandes creadores y dadores de valores humanísticos fundamentales de nuestra cultura.

Ese acto de otorgamiento, que honra a nuestra magnífica Universidad, se realizó en el contexto de la V Biental de literatura "Mariano Picón Salas", realizada del 12 al 16 de junio, y en una programación que también rindió homenaje a Victoria Stéfano y Eugenio Montejo, otorgó la distinción de profesor emérito al escritor peruano Julio Ortega, y celebró la obra de Salvador Garmendia y Caupolicán Ovalles; y todo en una convocatoria que reunió importantes escritores e investigadores nacionales e internacionales.

**ACTUAL** quiere convertir sus páginas en centro de resonancias de tan importante acto de conferimiento.

V. B.

# La modernidad

## y la poesía venezolana.

---

Lentida Morales

### *Sánchez Peláez, Palomares y Cadenas.*

Debido a las fuertes transformaciones de las vanguardias y la modernidad difícilmente puede hablarse con propiedad de ella antes de la década del 40, cuando los poemas de Juan Sánchez Peláez comienzan a publicarse en revistas como *Contrapunto* (editada entre 1948 y 1950), los mismos que luego formaron parte de su primer libro, un libro crucial en este sentido: *Elena y los elementos*, de 1951. Es cierto que a fines de la década del 20, en 1928, aparece el único número de la revista *Válvula*, cuyo editorial revela una evidente recepción vanguardista y una voluntad de ruptura con el pasado, pero, curiosamente, ninguno de los poetas representados en la revista produjo una obra inscrita de verdad, como lenguaje y estructura, en el horizonte abierto por las vanguardias. En cuanto a la poesía de Vicente Gerbasi, afin sin duda a la sensibilidad contemporánea en poesía, como lo revela *Mi padre el inmigrante*, de 1945, es, sin embargo, para nosotros, una escritura muy digna, pero donde no se asumen con intensidad, o radicalidad, las tensiones de las grandes constantes temáticas y formales de la poesía contemporánea.

A la transformación de Venezuela en sociedad dominada por la burguesía se suman, desde 1917, los profundos efectos culturales de la explotación del petróleo por capitales norteamericanos. El petróleo trajo consigo la "cultura del petróleo", estudiada por

Rodolfo Quintero<sup>1</sup>: los usos, los préstamos lingüísticos, los modelos culturales e ideológicos de la sociedad de masas norteamericana, que marcarán el desarrollo contemporáneo de Venezuela. El proceso mediante el cual el sujeto, va siendo desencajado profundamente, y a un ritmo acelerado, de su marco de valores tradicionales, tiene desde luego como escenario inmediato e irradiante la vida cotidiana de los espacios urbanos. Es en él donde se despliegan las nuevas formas y relaciones de vida, y se asiste a la transformación o desaparición de las antiguas<sup>2</sup>. La poesía de Sánchez pareciera hacer visible en su trasfondo, la circunstancia de este tránsito: son frecuentes en ella, por ejemplo, las imágenes que remiten a otro tiempo y a otro espacio, de infancia generalmente, perdidos ya, y “corrompidos” por el presente y su tiempo desposeedor.

Pero la crisis del orden social y cultural tradicional y el movimiento de instalación de las nuevas formas y relaciones de vida cotidiana que la precipita, no se dieron dentro de condiciones políticas que hicieran posible la circulación del pensamiento, la literatura y el arte contemporáneos generados desde las vanguardias europeas, ni la elaboración de una respuesta propia. En 1917, cuando se inicia la explotación del petróleo, gobierna Juan Vicente Gómez, una de las tantas dictaduras, pero la más larga (1908-1935) y cerril, que rigen el país desde fines del siglo pasado hasta 1945, y, después de un corto paréntesis, desde 1948 hasta 1958. Las dictaduras, en Venezuela, no han respondido a la continuidad de un proyecto histórico de carácter “nacional”, sino al mero ejercicio de un poder arrebatado para beneficio propio y de los grupos que prosperan a su amparo. Lo que conviene al dictador y a su perpetuación en el poder, conviene al país. Y a Gómez, en 1917, le convenía identificarse con los consorcios y monopolios extranjeros, mayoritariamente norteamericanos, que explotaban el petróleo. Las garantías dadas por el gobierno de Gómez fueron tales que, en el juicio del economista Héctor Malavé Mata, hicieron de la dependencia una verdadera “entrega” del país al capital extranjero<sup>3</sup>. Tanto las garantías como el propio poder del garante, se sostuvieron en la represión feroz de toda disidencia, cualquiera fuera su signo: político, social, cultural. Esta larga represión, que con la dictadura de Pérez Jiménez se prolonga hasta 1958, no puede haber sido sino determinante en el *retardo* con que Venezuela se incorpora a la asimilación crítica y pública del pensamiento contemporáneo vivo, y, dentro de él, del pensamiento poético, incorporación que sólo se dará, en plenitud, a partir de 1958, con la caída de Pérez Jiménez. Hasta entonces, el acceso sin trabas pero “descontextualizado” a ese pensamiento lo permitió, en algunos

casos, el exilio o la simple estadía del poeta en otros países latinoamericanos, mientras la débil línea de su desarrollo interior (dentro del propio país) estuvo relegada a la marginalidad. La poesía de Sánchez Peláez, con la que de verdad se inicia, en su primera fase, la poesía contemporánea en Venezuela, está marcada en sus comienzos, década del 40, justamente por el aislamiento extremo desde el punto de vista de su gestación y difusión. Es sintomático en este sentido que sus primeros poemas hayan aparecido en una revista, *Contrapunto*, que justamente inicia su publicación en 1948, durante un breve descanso entre una dictadura y otra.

Desde su primer libro, *Elena y los elementos*, 1951, al último, *Rasgos comunes*, 1975<sup>4</sup>, la de Sánchez es siempre una palabra del tiempo histórico y cotidiano. Pero también, y sobre todo en *Elena y los elementos*, palabra erótica. El cuerpo femenino, como en los surrealistas<sup>5</sup>, es aquí lugar de redención. Un lugar en el cual la palabra, sin embargo, no está. Está fuera, expulsada, diríamos, del paraíso, que es lo mismo que decir que está fuera de sí. La mujer y el brillo liberador de su cuerpo, son promesas no cumplidas: entran en el ámbito de la palabra sólo para fugarse de él, hiriéndolo, y para volver a remover sus cenizas, avivando el fuego con la inminencia del regreso, que acabará en otra fuga, en nueva herida; en más cenizas. Un movimiento circular: nostalgia de resplandores perdidos, pronóstico de pérdidas venideras. Conciencia de un tiempo que escamotea y roba. La memoria de esta palabra es memoria del futuro como repetición del pasado.

Junto con hacer visible la trama de la experiencia de lo moderno y contemporáneo en poesía, Sánchez Peláez introduce simultáneamente en la poesía venezolana los modos de decir inherentes a la comunicabilidad de la nueva palabra: impersonalidad, fragmentarismo, verso libre, lenguaje hablado, poema en prosa, y ya no como exterioridades o simples atisbos de sus aplicaciones, sino de manera sistemática e integrados, internamente, a la naturaleza de la experiencia, inseparables de ella.

Retomemos lo dicho a propósito de la palabra poética en Sánchez Peláez: su memoria es memoria del futuro, pero como repetición del pasado: memoria circular. La palabra no pone en movimiento ningún elemento que, por los valores de su contenido, pudiera representar. Una expectativa de cancelación del círculo. Por el contrario, parece aceptar, resignándose a él, su destino de palabra robada. Es decir: estamos aquí frente a una forma en la que reconocemos la presencia de la opción por la ambigüedad. Sánchez Peláez, efectivamente, realiza la contemporaneidad bajo esta opción. Y no la ha abandonado en ninguno

de sus poemarios publicados, desde *Elena y los elementos*, ha fijado en ella su residencia poética. Esto aclara el modo en que su poesía ha evolucionado. Utilizando los términos de Jakobson, diríamos que la evolución no se ha dado en la línea de la "contigüidad" sino en la de la "semejanza". Como en círculos concéntricos sobre el agua, cada nuevo libro de Sánchez Peláez arrastra y reproduce el anterior. Todos sus libros son, en el fondo, un solo libro con distintas versiones. Y todos sus poemas, un solo poema con distintas elaboraciones. Un indicio confirmativo de esto último lo tenemos cuando se observa el texto de los poemas que han sido publicados por primera vez en revistas o periódicos. Al reencontramos con ellos incluidos luego en alguno de sus libros, vemos que son y no son los mismos: han sido reelaborados. Otro tanto pasa de un libro a otro.

Utilizando los criterios metodológicos propuestos con anterioridad, intentaremos dar cuenta de esta opción. La poesía contemporánea, por la experiencia en que se origina, por los términos de la contradicción que subyace en su fondo, no puede evitar, dijimos, ser en sí misma antiburguesa. Pero el anti, agregarnos también, se resuelve en opciones distintas. Ahora bien, la obra individual que contiene la realización de una determinada opción, es una respuesta discriminada a la situación sociocultural concreta dentro de la cual se produce, o mejor: es una respuesta a las expectativas, virtuales o manifiestas, que surgen de tal situación.

El lector de poesía, como figura histórica (social y culturalmente "situado"), es el portador de las expectativas, sobre él, sobre su conciencia y su imaginación, actúan las obras, y lo hacen como "operadores" de expectativas, confirmándolas, modificándolas, promoviendo otras hasta entonces latentes, etc<sup>6</sup>. Pero estas expectativas del lector se dan en él articuladas: se presentan como el horizonte de un proyecto sociocultural al que el lector se adscribe. Al variar los lectores (sincrónica o diacrónicamente), varían los proyectos. De ahí que no todas las obras gusten a todos los lectores por igual, ni sean valoradas por éstos siempre en la misma forma. Porque aun cuando cada opción puede tener en su base elementos literarios acogibles por lectores adscritos a proyectos heterogéneos, estructuralmente sin embargo "operan", expectativas orientadas en la dirección de proyectos más o menos diferenciados.

La opción de la palabra por la ambigüedad, que es la de Sánchez, por su misma naturaleza plantea más dificultades para definirla en este sentido. Sin embargo, según sea el momento en que aparece o es leída la obra donde se realiza, puede observarse que actúa sobre el lector en dos formas: no pronunciándose por ninguna expectativa, con lo cual

la ambigüedad tiende a elevarse al rango de "destino humano" (las cosas "son así"), o dejándose conciliar con las expectativas de los lectores que se insertan dentro de los proyectos llamados por Darcy Ribeiro de "actualización histórica", que no pretenden un cambio de la estructura del orden social implicado, sino su "puesta al día", su modernización o su funcionamiento más satisfactorio.

Aportemos algunos antecedentes para comprender la opción de la poesía de Sánchez Peláez como respuesta a una situación social dada. En la década del 40, en Venezuela, están ya configurados los grupos y las clases propios del nuevo orden social: un proletariado numeroso nacido originariamente de los campamentos petroleros, una burguesía criolla vinculada, directa o indirectamente, a la economía del petróleo, y una clase media de incipiente profesionalización, pero con grupos socialmente sensibilizados a través de la lucha contra las dictaduras e identificados con ideas de libertad y democracia. También, y paralelamente, las ideologías políticas modernas. A raíz de la larga serie de regímenes dictatoriales, con las características ya señaladas, persistieron no obstante concepciones y prácticas institucionales de rasgos casi feudales. A pesar de ciertas "aperturas" iniciadas luego de la muerte de Gómez en 1935, el país, en definitiva, se mantenía en un estado de represión social, política y cultural. Por razones que no es del caso dar ni discutir aquí, los sectores populares no desarrollaron ningún proyecto de cambio de la estructura, sino que, mayoritariamente, se plegaron a un proyecto actualizador conducido por intelectuales de grupos medios, de orientación socialdemócrata principalmente (aunque más adelante tomará cuerpo una variante socialcristiana del mismo)<sup>8</sup>. Este proyecto, que recorre la historia contemporánea de Venezuela como la única alternativa viable a los regímenes dictatoriales, y que después de 1958 acabará imponiéndose, estuvo detrás de la llamada "revolución de 1945"<sup>9</sup>, un breve período de reformas que culmina en 1948 con la elección, por primera vez mediante voto popular, del novelista Rómulo Gallegos como Presidente, derrocado ese mismo año por una Junta Militar de cuyo seno saldrá la dictadura de Pérez Jiménez, cancelando así las expectativas actualizadoras recién inauguradas.

La situación descrita no puede ser ajena al tipo de poesía de Sánchez Peláez. No lo impone necesariamente, pero es parte de su explicación lo condiciona como respuesta. De manera pues que frente a una sociedad históricamente bloqueada por las dictaduras y sin más alternativa que la de un proyecto actualizador de futuro incierto por entonces, Sánchez Peláez responde realizando la contemporaneidad bajo la forma de la opción de la palabra por la ambigüedad.



De la misma situación referida habría que partir para volver comprensible el hecho siguiente. la poesía de Sánchez Peláez, al comienzo, no tuvo una recepción de acuerdo con la trascendencia del fenómeno que con ella irrumpía en la poesía venezolana. En 1950 un año antes de la aparición de *Elena y los elementos*, pero cuando ya algunos de sus textos eran conocidos a través de su publicación en revistas, Vicente Gerbasi se lamentaba de que fuera un poeta "que sólo conocen los poetas"<sup>10</sup>. El desconocimiento se prolongará hasta después de 1958. Y es que en la década del 40 y parte de la del 50, la poesía venezolana dominante era esencialmente anodina, oscilando entre un formalismo inocuo y el pintoresquismo folklórico, como correspondía a un mundo cultural cerrado sobre sí mismo, impermeable a los verdaderos problemas de la creación y del pensamiento del mundo occidental moderno y contemporáneo. La poesía de Sánchez Peláez iba dirigida a un lector que, consciente o inconscientemente, tendría que haber asumido tales problemas. Este lector se irá constituyendo lentamente a lo largo de las dos décadas mencionadas, pero su presencia múltiple y definitiva sólo cristalizará después de 1958, como parte de la explosión de contemporaneidad que sacude al país a contar de ese año. De ahí que sea entonces cuando la poesía de Sánchez Peláez es comprendida y valorada en su significación como avanzada de los nuevos movimientos poéticos.

## II

Al ritmo de la explotación y de los ingresos crecientes del petróleo, en la década del 50, durante la dictadura de Pérez Jiménez, la reproducción del orden burgués, en su versión norteamericana, se ahonda y se extiende, saturante. La estructura de la vida cotidiana como expresión burguesa y asentada en los espacios urbanos, desaloja de sí elementos tradicionales que aún conservaba en la década del 40, o los marginaliza, asfixiándolos. Paralelamente, el espacio de una ciudad como Caracas, por ejemplo, es objeto de una "remodelación" profunda: grandes torres, complejos urbanísticos, autopistas y avenidas, van arrasando con la arquitectura y el trazado tradicionales. Pero también con el hombre, en la medida en que se ve habitante de un mundo cada vez más hostil, agresivo, que, aun admitiéndolo, pareciera rechazarlo. Mientras tanto, éste y otros espacios urbanos han continuado congestionándose con el desplazamiento de la población desde las zonas rurales,<sup>11</sup> acumulando miseria como encuadre de un lujo ostentoso, y conviniéndose cada vez más en espacios regidos, y enajenados, por las pautas del consumismo. El espacio urbano y su vida cotidiana establecen así los rasgos que, en adelante, les serán constantes.

Sobre esta realidad como supuesto, se inicia la segunda fase de la realización de la contemporaneidad en la poesía venezolana, pero dentro de una situación social enteramente nueva, que le dará unos condicionamientos históricos no sólo distintos, sino mucho más complejos.

El inicio de la segunda fase coincide con el derrocamiento de la dictadura de Pérez Jiménez el 23 de enero de 1958, después de años de resistencia y lucha clandestina, de cárceles y exilios (muchos poetas: Rafael Cadenas, Guillermo Sucre, Jesús Sanoja, Arnaldo Acosta, etc., conocieron la una o el otro, o ambos). Con la caída de Pérez Jiménez se levanta la barrera que había venido conteniendo, pero al mismo tiempo haciendo intolerable su diferimiento, la necesidad del cambio y la renovación en todos los niveles de la sociedad y la cultura. Se liberan fuerzas sociales largamente reprimidas y postergadas. Luego de un breve lapso caracterizado por la euforia y los sentimientos de "unidad nacional", esas fuerzas se antagonizan. Con el comienzo de la década del 60, dos proyectos se perfilan: un proyecto actualizador, de los partidos Acción Democrática (socialdemócrata) y Copei (socialcristiano), y un proyecto de transformación de la estructura del orden burgués, cuyo eje era el partido Comunista (bajo la dictadura y desde la clandestinidad, habla aumentado considerablemente su influencia, sobre todo en sectores obreros y en los medios universitarios y estudiantiles). Acción Democrática gana las elecciones presidenciales en 1959 y, con el apoyo de Copei, enfrenta la amenaza, para la identidad del orden social, del proyecto de transformación estructural. Éste, bajo el estímulo del éxito de la Revolución Cubana en 1959, recorrerá el camino de la vía armada y la guerrilla. Durante la primera mitad de la década del 60, el país vivirá en estado de convulsión social permanente, intensamente desgarrado. Son los años de la "violencia". Aunque la violencia se prolongará más allá de 1965, el proyecto de cambio estructural, sin embargo, esta ya quebrado después de 1963.

El proceso de la contemporaneidad en la poesía venezolana, en su segunda fase, se expande, diversificándose, y se multiplica. La poesía responde de esta manera a una doble dilatación histórica: por una parte, a la producida en el campo de los proyectos sociales, y, por otra, a la que tiene lugar cuando, una vez derribada la dictadura, se precipita un movimiento de incorporación crítica, ávida porque había conciencia del *retraso*, al pensamiento, el arte y la literatura del mundo occidental moderno y contemporáneo<sup>12</sup>. Los encargados de articular este vasto horizonte al de las expectativas socioculturales abiertas por la nueva situación en la que el país se encuentra, fueron los grupos de intelectuales jóvenes (artistas, poetas, narradores, ensayistas), conocidos como "gru-

pos culturales"<sup>13</sup>, que entonces emergen y proliferan en sus revistas, en los suplementos y páginas literarias de periódicos, hacen la crítica del pasado y el diagnóstico del futuro, reeditando, algunos de estos grupos, los gestos y el énfasis de las primeras vanguardias europeas (el futurismo, el dadaísmo). Desde el interior de esos dos horizontes, los poetas descubren una pluralidad de posibilidades de creación, hasta ese momento oscurecidas.

La poesía venezolana contemporánea, es decir, la que había empezado a escribir solitariamente Juan Sánchez Peláez en la década del 40, y a la que los grupos culturales se refieren ahora en términos de la "nueva poesía", experimenta un giro drástico a contar de 1958. Consiste, ese giro, en que la poesía no puede disimular más su naturaleza estrictamente histórica: la nueva situación social del país la ha vuelto flagrante. Sabe que allí donde pone en juego el sentido, con los procedimientos y los modos que le son específicos, pone en juego también la sociedad, la que se tiene y la que se espera. La poesía adquiere conciencia "pública" (los grupos son el vehículo de su "publicidad") de ser portadora de la imagen de su destino: la de su palabra y la del hombre, palabra y hombre sociales. De ser, por eso mismo, memoria del futuro. Pero el futuro, ahora, se ha expandido, dilatado; se ha tornado múltiple: más rico. Su memoria ya no sólo podrá ser, como lo era en Sánchez Peláez, memoria del futuro como repetición del pasado, memoria circular, sino que será también memoria del futuro como transformación (Palomares) o abolición (Cadenas) del pasado, ampliándose así la estructura de opciones de la contemporaneidad.

Es evidente: la poesía no se sustrajo (no podía hacerlo) a las condiciones históricas de su producción. Tomó pues partido y de alguna manera se volvió "militante", no importa si la militancia era pública, o secreta y silenciosa. Hesnor Rivera y Guillermo Sucre realizan la contemporaneidad bajo la opción de la palabra por la ambigüedad. Su poesía "opera" expectativas de lectores insertos en el proyecto actualizador. Ambos continúan, aunque en otro contexto social y de acuerdo con otros esquemas literarios, la opción de Juan Sánchez Peláez. En cambio, Ramón Palomares y Juan Calzadilla, con elementos lingüísticos y culturales muy distintos entre sí, realizan la contemporaneidad bajo la opción revolucionaria, "operando" expectativas de lectores insertos en el proyecto de cambio de la estructura de la instancia social. El de Rafael Cadenas, como veremos, es un caso aparte: su poesía transita desde la opción revolucionaria a la opción del olvido.

La poesía de Ramón Palomares responde a una problemática muy semejante a la de Violeta Parra, en Chile, y a la de la narrativa de José

María Arguedas, en el Perú. Los tres parten de una misma constatación: la de que la cultura campesina o folklórica, en Palomares y Violeta Parra, y la cultura étnica, en Arguedas, han sido sometidas, en el transcurso de la reproducción del orden burgués, a un proceso de erosión creciente de sus valores. Al borde de su desintegración, han devenido en su propio fantasma, cada vez más en "supervivencias". Para los tres, el progresivo desalojo y pérdida de esos valores se traduce en una palabra desposeída de sí misma, fuera de sí. Los tres, por último, apoyándose en elementos y formas tomados de estas culturas agredidas, han creado un lenguaje literario donde la palabra es de nuevo dueña de sí, de su libertad. Pero como la historia real no la reconoce sino que por el contrario la niega, esa palabra literaria libre y dueña de sí se vuelve futuro. En otros términos: "opera" las expectativas de los lectores adscritos a un proyecto social capaz de realizar la verdad de su mensaje.

Desde el ámbito de la experiencia que funda a lo moderno y contemporáneo en poesía (la experiencia de una palabra desposeída de sí misma, la de una instancia social implicada), y desde la situación social venezolana en la década del 60, en cuyo interior realiza esa experiencia bajo la opción revolucionaria, Palomares descubre en la cultura campesina de los viejos pueblos de la zona andina de Venezuela<sup>14</sup>, o mejor, en el habla que la contiene, una palabra también dislocada, fuera de sí, que se sostiene en el recuerdo de sí misma, en la memoria de lo que fue y ya apenas es. Con *Paisano*, de 1964<sup>15</sup>, Palomares se instala en esa memoria, que es memoria colectiva. Pero no para sancionarla, haciendo de ella una memoria elegíaca, sino para, desde la conciencia de un tiempo histórico que la despoja, recrear sus objetos, sus mitos, sus ritmos, afirmándolos en su derecho a no morir, en la verdad de su brillo. Una verdad literaria, desde luego: la palabra del poema la hace visible, es cierto, pero a partir de una realidad exterior que conspira en contra de ella, de su belleza, que usurpa su sitio en la comunidad campesina. Sin embargo, desde el momento en que se hace visible, su presencia literaria genera una expectativa con respecto al vacío de la palabra campesina: la de una palabra histórica y social otra, reconciliada consigo misma. De esta manera la poesía de Palomares convierte la memoria en memoria del futuro: un futuro donde la palabra dejarla de guardar luto, para celebrar su propia resurrección. Memoria pues del futuro como transformación del pasado<sup>16</sup>.

Con el fracaso de la guerrilla y del proyecto de transformación estructural, Palomares no se retira propiamente de la opción revolucionaria, pero esta opción, cancelada ya la viabilidad histórica inmediata de las expectativas socioculturales a las que se articula, parece

replegarse sobre sí misma. La poesía de Palomares se desliza y cae en las visiones elegíacas. Frustrado el proyecto transformador la memoria, de una gran vivacidad en *Paisano*, se torna mortecina en *Adiós Escucque*, de 1974. Las sombras se infiltran en la memoria, y sus objetos, sus mitos, sus ritmos, derivan en fantasmagorías. Esta memoria (colectiva, comunitaria, del pueblo) se llena aquí de nombres familiares, pero son todos nombres de muertos. La memoria los evoca en sus gestos de dulzura, de grandeza, de esperanza, pero lo hace desde el sentimiento de lo irreparable, desde la conciencia desgarrada de su pérdida. El movimiento de dolor con que se los evoca, es el mismo movimiento con que se los despide. Un "adiós", como lo dice el título del poemario. Cerrado el horizonte histórico de las expectativas liberadoras, la memoria del futuro (de la resurrección, de la palabra y del hombre reencontrados consigo mismos) se vuelve pura memoria del pasado: memoria de muertos sin salvación. La palabra del poema, hundida en su desposesión, en la memoria de lo que fue y ya no es, ni podrá ser, termina siendo una palabra funeraria<sup>17</sup>.

Como la de Palomares, la poesía de Rafael Cadenas también "operó" las expectativas de lectores insertos en el proyecto transformador. En Cadenas, sin embargo, el fracaso tiene, para su poesía, otras consecuencias. En la poesía de Cadenas hay siempre una suerte de "personaje", de figura dramática en actividad e introspección constantes<sup>18</sup>. En *Falsas maniobras*, de 1966, y en la poesía publicada en revistas y páginas literarias de periódicos de la primera mitad de la década del 60, el personaje se nos presenta crispado, debatiéndose consigo mismo y con lo que lo rodea, atento a los movimientos solapados de un "adversario" ubicuo, que está dentro y fuera de él al mismo tiempo, y que tiende sus redes invisibles para atraparlo y hacer de él un esclavo, un ser grotesco, y de su palabra, una palabra secuestrada. El personaje (miembro de la misma clase a la que pertenece el de Nicanor Parra, en *Poemas y antipoemas*) se defiende. "maniobra": lucha.

Es el tiempo histórico y cotidiano escenario de la lucha. Este tiempo y esta cotidianeidad difieren, en ciertos aspectos, en Sánchez Peláez y en Cadenas. Para empezar, sus poesías corresponden a fases distintas del proceso de reproducción del orden burgués. La poesía de Sánchez Peláez, de la primera fase, da testimonio de un mundo cotidiano donde lo tradicional, "provinciano", si bien está ya tocado de muerte, aún permanece a la vista, y su silencio es todavía perceptible en el poema, en el movimiento de su tiempo. La de Cadenas, en cambio, tiene otro supuesto, el mismo que preside la segunda fase, ala que está ligada: el desalojo o la marginalización compulsivos de lo tradicional (formas de

vida, valores) al radicalizarse y completarse, en la década del 50, durante Pérez Jiménez, la reproducción del orden burgués. A lo largo de esta segunda fase, la cotidianidad urbana desarrolla, como componente suyo, un elemento neurótico. En *Falsas maniobras* se hace visible en la crispación del personaje. Pero las diferencias con Sánchez no paran ahí. Sánchez no lucha con su tiempo: simplemente se entrega a sus desgracias, poniendo de manifiesto así la opción de su palabra por la ambigüedad. Cadenas silo hace. El tiempo histórico y cotidiano, como tiempo desposeedor, no es para él sólo el escenario de la lucha: es también el adversario, con lo cual la opción revolucionaria queda de inmediato sugerida

El enfrentamiento social, dijimos antes, se prolonga más allá de 1965, año en que aparecen fechados los poemas de *Falsas maniobras*. Pero el fracaso era ya una evidencia después de 1963, y este libro está bajo su sombra. A través del título Cadenas introduce ya un principio de respuesta al desenlace social: califica las "maniobras" del personaje como "falsas", en el sentido en que quizás su lucha pudiera estar mal planteada, porque tal vez la verdadera identidad del adversario fuera otra. El título, sin embargo, refleja una conciencia que todavía no ha entrado de lleno en el centro de los poemas, que está en su umbral, pero que anuncia el futuro rebasamiento de la estrategia del personaje. En los dos libros siguientes, *Memorial* que recoge textos desde 1970 a 1975, e *Intemperie*, ambos publicados en 1977, esa conciencia está ya interiorizada y copa el ámbito de los poemas. Con estos dos libros la poesía de Cadenas practica su ingreso a la opción del olvido.

Por las características de esta opción, Cadenas no sólo deja atrás las expectativas del proyecto transformador, sino que retira su poesía de todo el campo de proyectos sociales y la conviene en un "operador" de expectativas que se inscriben en un proyecto liberador puramente individual, interior.

Aun cuando el personaje no ha desaparecido completamente en esos dos libros posteriores, sus rasgos son otros abandona la crispación y los primeros planos, tiende a diluirse en una atmósfera de irrealidad, y su voz llega velada y distante, como porosa. Lo que se corresponde con la identidad que el adversario ha terminado por exhibir y con la nueva estrategia desarrollada por el personaje. El adversario, aquí, es el "yo", correlato interior y subjetivo, alienado y alienante, de la sociedad. Pero no sólo de una sociedad en particular: de toda sociedad. Todas las sociedades y todas sus historias han hecho del yo? que las reproduce, una forma de violencia que le arrebató al hombre su libertad y le roba su palabra, poniendo a ambos fuera de sí. La lucha entonces no

podría ser por otra sociedad y por otra historia, sino por ninguna. De lo que se trata es de zafarse del yo, disolverlo y borrar su memoria, que es memoria histórica, como condición para alcanzar la liberación de la palabra y del hombre. Memoria del futuro como abolición del pasado: memoria como olvido de sí misma. Esta lucha a puerta cerrada, secreta, silenciosa (como en los místicos, con quienes la opción del olvido tiene notorias afinidades), es el tema de los nuevos poemas de Cadenas.

Estas tres obras: la de Juan Sánchez Peláez, la de Ramón Palomares y la de Rafael Cadenas, representan la estructura fundamental de problemas, lenguajes y opciones de la contemporaneidad en la poesía venezolana, y son a la vez sus tres grandes realizaciones. Desde ellas es posible comprender las demás realizaciones y sus variantes.

## Notas

- <sup>1</sup> Véase, por ejemplo, su libro *El petróleo y nuestra sociedad* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978, 3ra ed.).
- <sup>2</sup> En Rodolfo Quintero, op. cit (pp. 25-44), hay observaciones valiosas referidas al caso de Caracas y desde una perspectiva antropológica, sobre los cambios operados en la vida cotidiana de espacio urbano y en la composición de sus grupos sociales.
- <sup>3</sup> "Formación histórica del antidesarrollo en Venezuela" (D. F. Maza Zavala y otros, Venezuela: crecimiento sin desarrollo. México, Editorial Nuestro Tiempo, 1978, 4ta ed. pp. 159 y SS.).
- <sup>4</sup> Los demás poemarios de Sánchez Peláez: *Animal de costumbre*, 1959, *Filiación oscura*, 1966. En 1969 aparece *Un día sea*, una antología de poemas de sus libros anteriores, más un conjunto de poemas inéditos.
- <sup>5</sup> En su juventud Sánchez Peláez vivió algunos años en Chile. Según su propio testimonio, fueron determinantes para la configuración de su lenguaje poético el conocimiento de la poesía de Huidobro y de Rosamel del Valle, y su participación en El grupo Mandrágora, un grupo de tendencia surrealista justamente.
- <sup>6</sup> Seguimos aquí, en sus líneas generales, algunos de los principios de la teoría de la recepción (del lector), tal como ha sido desarrollada por Jauss en "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria"
- <sup>7</sup> *El proceso civilizatorio* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973, 3ra ed.

- Para el concepto de "actualización histórica", pp. 38-44).
- <sup>8</sup> En Federico Brito Figueroa, *Historia económica y social de Venezuela* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978, 3ra ed. T. II pp. 589 y ss.), y en Salvador de La Plaza, "La revolución venezolana y la estrategia revolucionaria" (*Antecedentes del revisionismo en Venezuela*) Caracas, Fondo Editorial Salvador de La Plaza, 1975. pp. 46 y ss.), pueden encontrarse contribuciones importantes a la explicación de la situación mencionada y de sus antecedentes históricos inmediatos.
- <sup>9</sup> Fue inicialmente un golpe de Estado contra el gobierno del general Medina Angarita, dado por la suboficialidad del ejército y el partido Acción Democrática, de ideología socialdemócrata.
- <sup>10</sup> "Un poeta venezolano que sólo conocen los poetas". (En *Papel Literario de El Nacional* Caracas, 25 de junio de 1950 p 16.)
- <sup>11</sup> La población urbana, que en 1941 era de un 31.3%, en 1961 ya es de un 62.5%, aumentando, en dos décadas, prácticamente en un cien por ciento (Miguel Bolívar Ch., "El comportamiento demográfico en el subdesarrollo; el caso venezolano" En D. E. Maza Zavala y otros, op cit, p. 369).
- <sup>12</sup> Véase Ángel Rama, "La década renovadora venezolana". (*Papel Literario de El Nacional*, Caracas. 9 de febrero de 1969. p. 1).
- <sup>13</sup> Para un estudio de estos grupos, de su composición ideológica y de su inserción en el campo de proyectos sociales, Alfredo Chacón, *La izquierda cultural venezolana: 1958-1968* (Caracas, Editorial Domingo Fuentes, 1970 Véase el "Pólogo". pp. 9-57).
- <sup>14</sup> Palomares nació en uno de estos pueblos: Escuque. La zona fue productora de café, y el café y el cacao fueron la base de la economía exportadora tradicional del país hasta las primeras décadas del siglo, desplazada luego por la economía petrolera. Desde entonces esos pueblos han asistido a su decadencia, viviendo del recuerdo de pasados esplendores.
- <sup>15</sup> Otros poemarios de Palomares: *El reino*, 1958, *Honras fúnebres*, 1965, *Santiago de León de Caracas*, 1967, *El vientecito suave del amanecer con los primeros aromas*, 1969, y dos recopilaciones de poemas: *Poesía: 1958-1965*, 1973, y *Poesía*, 1977. En 1974 aparece uno de sus poemarios más importantes *Adiós Escuque*.
- <sup>16</sup> Está casi demás decirlo: en todas las sociedades latinoamericanas la reproducción de la misma instancia social ocasiona el mismo trauma y la misma desposesión en la respectiva cultura campesina o étnica, en su palabra y en el hombre que la habla, entonces las expectativas transformadoras tendrán también una proyección similar. Esta dimensión globalizada. latinoamericana, de la poesía de Palomares, es decir, del problema sociocultural de que parte y de la "salida" que en su elaboración literaria misma se abre, es igualmente, y por idénticas razones, la de las Décimas de Violeta Parra y la de los cuentos y novelas de José María Arguedas.
- <sup>17</sup> Valdría la pena comparar esta poesía de Palomares, la de *Adiós Escuque*, con la de los relatos de Juan Rulfo, especialmente su novela *Pedro Páramo*. En los dos casos se trata de lenguajes literarios contruidos sobre la base del habla y la cultura campesinas. En ambos también la palabra literaria y su memoria, son palabra y memoria funerarias: de muerte y muertos El trismo punto de vista que explica la poesía de palomares, explicaría el relato de Rulfo: un horizonte de expectativas liberadoras cerrado, por el fracaso del proyecto transformador en la década del 60, en Venezuela, y por la «revolución traicionada de 1910, en México.
- <sup>18</sup> No tornaremos en cuenta aquel primer libro importante de Cadenas, *Cuadernas del destierro*, de 1960 ni los problemas específicos que plantea su personaje.