

# Rafael Arráiz Lucca

## I

Vida y poesía de Rafael Arráiz Lucca (1959) marcan una inflexión en la cultura y en la expresión poética por más de dos décadas en Venezuela.

La irrupción de los grupos *Tráfico* y *Guairé*, en los años ochenta, va a significar el segundo gran deslinde en la cultura y poesía venezolanas: el primero lo representarán, a finales del cincuenta y en la década del sesenta, *Sardio* y *Techo de la ballena*, quienes, negando una tradición, abren las compuertas de la expresión artística a la fuerza transgresiva de las vanguardias, a la búsqueda de cánones de modernidad, a la reflexividad estética, a la universalización. Poetas que llegan a la ciudad con los signos de la transgresión.

*Tráfico*, integrado por Armando Rojas Guardia, Yolanda Pantin, Igor Barreto, Miguel Márquez, Rafael Castillo Zapata y Alberto Márquez; y *Guairé*, por Luis Pérez Oramas, Leonardo Padrón, Nelson Rivera, Armando Coll y Rafael Arráiz Lucca (luego se integrarían Alberto Barrera y Javier Lasarte), como se sabe, responden al aluvión estético que reciben del sesenta, y su respuesta es una suerte de antipoética: frente al esplendor de las metáforas vanguardistas, la poesía conversacional; frente a los grandes mitos del poeta y la poesía, el verso que nombra la humildad y la desnudez de lo cotidiano. Resistencia poética sin embargo lejana de toda ingenuidad: estos poetas se sumaban a lka moralidad del verso conversacional y de lo cotidiano que se expresaba en otras capitales del mundo; ratificando sin duda la contundencia de la frase lukacsiana: los escritores se parecen más a su época que a sus padres.

## II

Si los poetas del sesenta eran «modernos» —practicaban una resistencia que en sus bordes troquelaba insurgencia política, transgresión estética e intensidad de la bohemia—; los poetas de *Tráfico* y *Guairé* han sido, podríamos decir, postmodernos: se asumen como la prolongación misma de la ciudad, y han aprendido a mover las teclas de la sociedad, de la cultura, incluso, del mercado, para propiciar y difundir el hecho estético y cultural, y para defender las zonas ganadas por el humanismo: se han hecho gerentes culturales. En este rol destaca Rafael Arráiz Lucca: su labor impecable, elegante, eficiente, ha creado, transformado, revitalizado instituciones culturales, y ha

ayudado a fundar un lugar de expresión de la conciencia crítica, lugar que en las grandes sociedades y culturas interroga y desoculta las múltiples mistificaciones del poder y de la sociedad misma, y que es reclamado por las sociedades que nos son contemporáneas, con la misma necesidad de reclamo de la instalación de un semáforo o de la construcción de una nueva línea del tren subterráneo.

### III

La poesía de Rafael Arráiz Lucca, desde *Balizaje* (1983), su primer libro, hasta *Plexo solar* (2002), y sus poemas hasta hoy inéditos, de 2004, reúne nueve poemarios y dos poemas inéditos que ponen en evidencia el destino poético de una vida, el trazado de una formación estética, en el sentido que Schiller daba a esta expresión, la profunda y esencial fidelidad a la escritura.

Creo percibir dos momentos en la poesía de Arráiz Lucca: uno, que se inicia naturalmente en *Balizaje*, se continúa en *Terrenos* (1985), *Almacén* (1988), *Litoral* (1991), incluso en *Pesadumbre en Bridgetown* (1992) y *Batallas* (1995); otro que parece mostrar sus primeros esbozos en los poemarios nombrados, adquiere perfil de propuesta en *Poemas ingleses* (1997), *Reverón 25 poemas* (1997), *Plexo solar* (2002), y aún en sus poemas inéditos (2004): en los primeros se expresará a plenitud la poética de *Guairé*: el precipitado del verso del decir trascendente a los signos opacos de la cotidianidad; y en ese precipitado, fundar una ética y una estética de lo cotidiano: la casa y la ciudad, la infancia y la memoria, la genealogía y la familia, los mundos de la intimidad y las repeticiones de lo amoroso; y, de pronto, sobre el fondo opaco, en los momentos más inesperados del poema, el brote instantáneo de la belleza, en la levedad de la paradoja, que une ese brote a la conciencia crítica y a una visión a ratos escéptica del mundo. En los últimos poemarios, caracterizados en general por versos y poemas extensos, el cerco de lo cotidiano se rompe y el yo se abre hacia una mitología personal del viaje, del éxodo; hacia alguna forma de la totalidad y la utopía.

En *Balizaje*, casa y ciudad se hacen extremos del devenir de lo cotidiano. La casa, edificada en el recuerdo, es el ámbito de la infancia, de las horas apresuradas del día, de los rostros y afectos familiares, de los objetos que de pronto se desprenden hacia la historia, atando el verso a la densidad del relato. La ciudad, Caracas, es el horizonte para una nueva forma de la soledad, del extrañamiento o reconocimiento del otro, pero también de inesperadas aristas de la belleza. Entre estos dos extremos, asistimos a un registro de lo cotidiano («ladraron los perros/ subieron motos con escape libre/ el asco recogió nuestra basura/ fumaron/ se oyeron gritos/ algunos bailaban en el piso 6/ sonó el teléfono...»), se desliza la vida hacia el desprendimiento de sí misma, se hace posible lo amoroso, alguna forma de la dicha de la

intimidad, la fuerza del recuerdo... Los 19 poemas de *Balizaje* trazan los rasgos caracterizadores de una poesía que se asume como «antipoética», en el dibujo de una paradoja donde brotará sin embargo, de la manera más inesperada, la belleza.

En *Terrenos* dominará el sentido simbólico de la casa; y en ella es visible una rigurosa composición (cuatro partes, «Casa del Paraíso», «Casa del mar», «Casa de la montaña», «Casa de la ciudad», de nueve poemas cada parte). La «Casa del Paraíso» es la casa de la infancia. Arráiz Lucca hace verdad una vez más la frase de Benjamín: la literatura es la infancia por fin recuperada. Las delicias de la casa son las delicias del recuerdo, y del cuerpo de la amada. La «Casa de mar» es la del placer, de la experiencia de la libertad, de la fiesta y celebración de la vida. La casa en el mar es la vida en el Caribe, y es el encuentro de la experiencia estética, en el encuentro con Reverón: «En Matuto nacen los días/ cuando Reverón los pinta». La «Casa de la montaña» convocará lo que ya no abandonará al poeta: la celebración de la naturaleza, de su paisaje y de su bestiario. La casa de la ciudad convoca una de las grandes representaciones que atraviesa esta poesía: la de la ciudad. «Yo amo esta ciudad hasta la rabia», dirá el poeta, señalando la ciudad que ama: antes que la de los monumentos y permanencias, la que lleva consigo, paradójicamente, el principio de la destrucción: la permanente danza de destrucción y reconstrucción que es la ciudad postmoderna: «Benditos constructores que no dejan ni una casa». Esa ciudad destruyéndose («que nunca rodaremos por la misma calle») es una ciudad en fuga, afirmación y negación, dibujo de la paradoja. El poema canta esta condición efímera de la ciudad, a su continua pérdida, que se transpone de pronto, por magia del verso, en el cuerpo de la amada, y por donde circulan, la violencia y el deseo. Y donde, en un prodigioso instante, el Ávila imita a Cabré, la vida al arte, como ansiaba Oscar Wilde: «Queridísimo Cabré que lograste la mudanza/ del Ávila a las paredes de la casa/ para que nosotros/ (ocupados en cosas más importantes)/ volteáramos a verlo». Visión de la ciudad que es una ética y una estética. Lugar a la vez de la celebración y el escepticismo.

En *Almacén* concurren los tonos y las obsesiones del poeta, en hallazgos climáticos de especial madurez. Allí la cotidianidad se extiende en la recurrencia de las horas del día, y esa extensión es el trazado mismo del viaje. En un juego irónico, el viaje esplendente y heroico, al viaje cotidiano, de la casa a la oficina, por ejemplo; y ese desplazamiento se abre hacia el testimonio de la subjetividad. Testimonio de seres y objetos que parecen emerger de la opacidad y el hastío, creando una geografía de los afectos («los míos», «los otros»), y conformando una representación que podríamos llamar hiperrealista, que articula una visión de mundo ante la historia, la sociedad, el país. El escepticismo recorre ésta visión sobre «un país que no existe». Así

dirá el poeta: «más allá del bonchínche/que atormentó al generalísimo el saldo de la historia es un bostezo/ porque ya ni Sísifo insiste en su tarea». Este escepticismo deviene, no obstante, crítica del poder, afirmación de la cultura y de la condición ética del ser. Dos aspectos positivos empiezan entonces a delinearse: el brote de la poesía, como decíamos, desde la opacidad misma de lo cotidiano («una voz, cuyo origen ignoro/habrá de susurrarme un poema/alguna vez/ a mí/ doméstico, incrédulo y opaco») y la afirmación del yo, en lucha con el peso de lo cotidiano; así señalando expresamente el odio «al horario del mundo», el viaje cotidiano es «un duro aprendizaje de vivir».

*Litoral* es podríamos decir, una poética de los contextos: el yo se nutre de su prolongación, la casa se hace centro del universo, el yo lo es desde sus extraterritoriales. Asumiendo perfiles de personajes (Pedro, Iraida, Luis, ...) la ciudad se vive desde las atmósferas que crea (por ejemplo, la de los motorizados: moverse con alguna encomienda/ es la causa por la que cualquiera/ puede verlos esquivar/ eléctricos / los acorazados del camino), y aquí el tono celebratorio de la naturaleza como en su doble vertiente del paisaje y el bestiario, alcanza un tono de gran significación.

*Pesadumbre en Bridgetown* es un poema largo que ya esboza lo que hemos señalado como la segunda etapa de la poesía de Arraíz: sus juegos de imágenes, sus tiempos narrativos que regresan de manera reflexiva a los momentos poéticos fundadores como a una visión de mundo en transformación, como a la búsqueda de la belleza. Momento reflexivo y de interrogación de la formación estética.

*Batallas*, sin embargo, su posterior poemario regresará a los hallazgos de una trayectoria poética para cerrar un ciclo. La afirmación del yo parece dar paso a lo que Foucault llamaría la intranquilidad de sí; y así dirá el poeta: «Una nube blanca/ha ido creciendo en el sitio/ impreciso/que ocupa mi alma; y aún dirá: «estoy atado a mí mismo/y sufro». Los poemas se despliegan en estructuras narrativas, a veces en estructuras dialógicas, para constituirse a la vez, en crítica del poder, en juego del lenguaje para el afecto, en estremecimiento por la condición abismal ante la muerte; y sobre todo, articulación de una poética que hace concurrir «lo que no estaba dicho en lo dicho», y donde el rumor de otras lenguas es uno de los sorprendentes dones a la sensibilidad del lector.

En *Poemas ingleses* la poesía de Arraíz Lucca parece alcanzar una nueva inflexión: versos y poemas de larga extensión que alcanzan a veces ámbitos del relato, convocan a la vez, una ética mundial y del individuo, situaciones límites del ser, la soledad de la espera, la interrogación sobre la naturaleza del destino y, en una continuidad desde los primeros versos, la afirmación del yo, la urgencia de protección ante su condición lábil: «He ido aprendiendo a proteger mis manos/cuando cae nieve y el frío se hace espeso/ y se afana por

alojarse en mis hombros». Condición que es también la de la sensibilidad («El silencio es el sonido de Dios») y la pregunta sobre el sentido: «Todo parece girar sobre su propio eje/sin detenerse y sin rumbo/estamos perdidos,/ acaso estamos perdidos/le pregunto a los lamas y ellos sonríen».

En *Reverón 25 poemas* la poesía de Arráiz alcanza uno de sus momentos climáticos fundamentales: el verso interpela al creador, nace de la filigrana de la creación misma, dialoga con la obra y la vida de Reverón. Y entre el mundo y la representación creadora, aparece la luz como desdibujamiento y conversión, como esencialidad creadora y espejismo. En el post-escriptum que acompaña a este libro se nos describe el acto de creación como irrupción de fuerzas contradictorias desde las entrañas del ser. De este modo, el cuadro de Reverón es como el poema, «una rama que crece hacia la luz».

En *Plexo solar*, y en los poemas inéditos que acompañan esta edición, las posibilidades poéticas que en perspectiva se ven como olas de recurrencias en los anteriores poemarios de Arráiz, se ven aquí en una síntesis, en una fusión; así la afirmación del yo y la celebración del bestiario y el paisaje. La afirmación del yo se hace genealógica, y se hace posible en el reconocimiento del otro. Estos desplazamientos dejan de lado la visión escéptica del mundo y desemboca en la utopía que en primer lugar es utopía estética y del lenguaje. Desplazamiento que es la del éxodo a la salvación y que une el hallazgo estético a la búsqueda del saber, búsqueda que en los últimos poemarios adquiere inesperados trazos simbólicos de los lamas y de los budas, como fuentes del camino en el viaje del poeta. Por un instante la búsqueda del saber de Dios y de la sensibilidad devienen «uno» en la experiencia poética. Desplazamientos, transformaciones, metamorfosis: el yo se trasmuta en pájaro y como un nuevo Altazor, levanta vuelo. Ansia poética del vuelo cuya identidad quizás no sea en rigor con Altazor (que es ángel de la caída antes que del ascenso) sino con el albatros, el poeta en su vuelo, según la imagen de Baudelaire, o la poesía misma transformada en vuelo, según la poesía de Ana Enriqueta Terán.

Lejano de los primeros escepticismos, embriagado de una conciencia de totalidad, el poeta, Rafael Arráiz, intuye y trama en los versos de sus últimos poemarios las posibilidades de una poética del vuelo; sin olvidar, no obstante, la condición abismal de toda expresión, los fondos opacos de toda existencia, los conos de sombra que hieren a veces con sus aristas el ritmo quizás extraviado de la ciudad, que hieren en secreto la temblorosa subjetividad, el afiebrado deseo, el ritmo secreto del corazón.