

DE LA NOCHE A LA CALLE Y VUELTA A LA NOCHE

DE LA NOCHE A LA CALLE

La imagen del imposible fulgor, los cielos negados, la exclusión, la nocturnidad, la inmovilidad, la perplejidad, la intemperie, la paradoja, la palabra sintética en y desde el silencio crispada, el poema breve, son sólo algunos de los rasgos de la poesía de los 70, ésa que injustamente fue asociada a la idea de hermetismo y que supuso la suspensión del espíritu irreverente o vanguardista de muchas de las poéticas que concurren a la eclosión de la década anterior, especialmente de aquellas cuya práctica fue vinculada de alguna manera al grupalismo de la izquierda cultural venezolana de entonces. Era el comienzo del fin (momentáneo) de las vanguardias, a partir del cual el poeta —desencantado o no— prefiere emprender una indagación más o menos sistemática sobre el instrumento de su más inmediata competencia: el lenguaje poético.

Unos años atrás en una reseña periodística, Julio Miranda quería leer en el auge del poema breve —y añadiría en el más generalizado de la poética de la brevedad— la “búsqueda de una poética de la fundamentación, (el) invento de una renovada poética que, tras la etapa de los amplios cantos totalizadores, vuelve a ganar terreno poco a poco en forma de anotaciones” (Miranda 1985); poemas en prosa, anotaciones como las del libro anónimo de Cadenas, versos estrechísimos y puntuales compitiéndole el blanco a la página, formulaciones que con frecuencia se aproximaban al decir del ensayismo, cuajaban como registros que pretendían responder a la especie de las ‘miradas’ transversales, de las ‘revelaciones’, y que, en todo caso, ponían en cuestión la relación de la palabra abismada ante la crisis de las definiciones del yo o ante un mundo inconsútil en su vacuidad o su condición hostil, vuelto fábula inasible, a veces en busca de otro tipo de verdades (poéticas) más delimitadas, fiables o perdurables.

Nombres como los de Reinaldo Pérez So, Elí Galindo, Hanni Ossot o Alejandro Oliveros entre los que empiezan a pu-

blicar en los 70 o los anteriores del Rafael Cadenas de **Memorial** (1977) e **Intemperie** (1977) y de Luis Alberto Crespo desde **Costumbre de sequía** (1977), a los que se suman trabajos de otras índoles estilísticas, como los de Alfredo Silva Estrada y de Eugenio Montejo, así como la consolidación del prestigio de Juan Sanches Peláez, o el reconocimiento de José Antonio Ramos Sucre y Vicente Gerbasi, como fundadores de la poesía moderna venezolana, se instalarían como centros visibles y principales de esa actuación. Los trabajos de Juan Calzadilla o Gustavo Pereira, pero sobre todo de Víctor Valera Mora le daban una precaria y minoritaria continuidad a los arrestos sesentistas.

Justamente bajo la advocación y aliento de la poética de Valera Mora, se publica en 1978, **Mas si yo fuese poeta, un buen poeta**, de Willian Osuna, que prepara la irrupción pocos años después del paródico “**Venimos de la noche y hacia la calle vamos**”, consigna que abría el manifiesto del grupo Tráfico, cerca del cual asomaría otro grupo del momento de menor ambición y consistencia grupal: Guaire. Tráfico constituyó, y no la última vanguardia, el aliento irreverente, polémico y alternativo respecto de la idea de poeta y de poesía que entonces predominaba, la voluntad de vincular de alguna manera el trabajo poético con la vida del país y con un lector potencial más amplio que el usual, lo conectaban con la progenie de las irrupciones; pero otros elementos peculiares, ‘postmodernos’: la rápida circulación y difusión en las principales páginas de las publicaciones culturales o el apadrinamiento de algunos escritores consagrados, así como las tempranas disensiones y meaculpas internos, permiten leer ahora esa inicial manifestación más como impulso renovador y de apertura y como abordaje de los precarios espacios culturales públicos que como una ruptura propiamente dicha.

Pero más allá del verdadero calibre y tenor de la irrupción, durante casi toda la década de los ochenta, las proposiciones y el trabajo de estos grupos y sus alrede-

Javier Lasarte

El grupo Tráfico constituyó el aliento irreverente, polémico y alternativo respecto de la idea de poeta y de poesía que entonces predominaba, la voluntad de vincular de alguna manera el trabajo poético con la vida del país y con un lector potencial más amplio que el usual, lo conectaban con la progenie de las irrupciones

dores supuso una importante modificación del tipo de ejercicio poético predominante en la década anterior, una apertura a otras voces líricas, temas, registros y búsquedas formales y estilísticas.

Desde la distancia (no sólo) de los años, Rafael Arráiz Lucca, participante de aquellos grupos —Guaire—, uno de “los muchachos de la ciudad”, caracterizaría del siguiente modo la base de sus proposiciones poéticas y de otros autores próximos: “...se propusieron dejar entrar al poema todas las referencias: desde las más cultas hasta las más domésticas. Quisieron hacer una poesía donde se pudiera reconocer una voz, donde la carnalidad de los cuerpos pudiera tocarse, donde la sentimentalidad proscribida apareciera sin ramplonería. Cansados del juego verbal, de la creencia en el texto como único protagonista, de la asepsia quisieron insuflarle humanidad a sus poemas” (Arráiz Lucca 1990,16).

Con o sin distancias, lo cierto es que, si bien este grupo de poetas emergentes no hacen suyo del todo los planteamientos públicos expresados inicialmente, y si a la luz de la trayectoria última de mu-

chos de ellos resultaría más ajustado a la realidad hablar de una reformulación de la tradición inmediata que de ruptura, en los años ochenta se introducen cambios de cierta relevancia en la orientación dominante de la poesía venezolana. Cuando menos habría que señalar para esa década la apertura, coexistencia o pluralidad de poéticas, incluyendo tanto la continuidad del trabajo de autores procedentes como el reforzamiento que brindan poetas que comienzan a publicar en esos años.

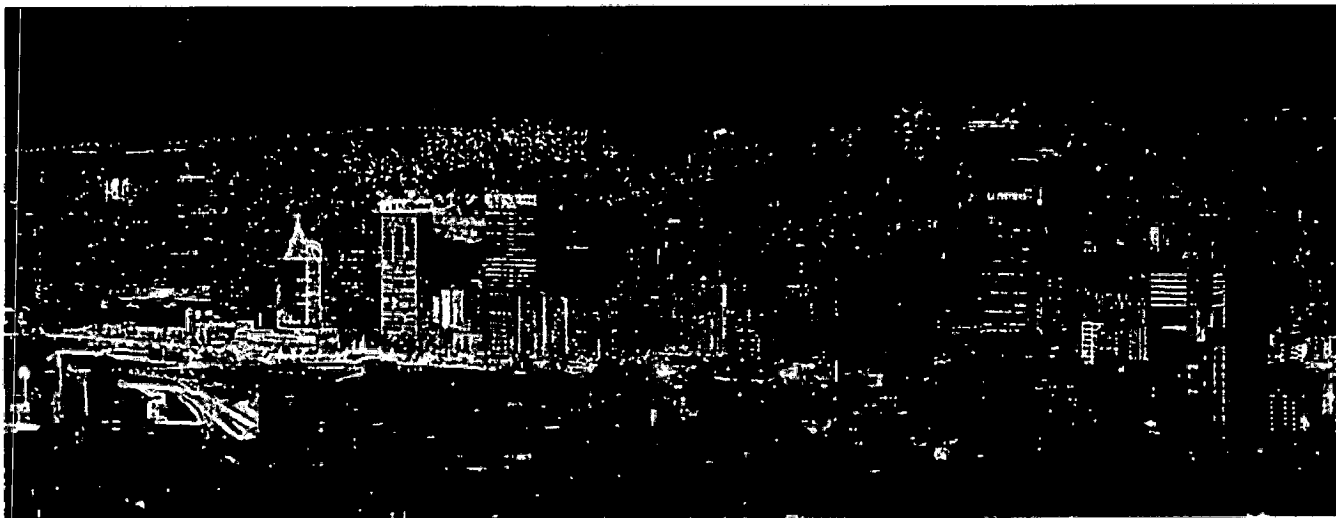
Dicha apertura se haría visible en dos rasgos centrales de las poéticas emergentes. De un lado, hacia o desde fuera del poema, la implícita o manifiesta actitud dialogal, orientada tanto a reforzar la comunicación con el lector —o escucha— potencial o de otros lenguajes culturales —el cine, la canción popular, la prensa—. De otro, la consecuente concepción del poema a partir de una situación inmediata o determinable —con independencia del lugar o tiempo que diseñaran—, el asedio al poema cifrado en una simulación de la experiencia, con frecuencia asumida como cotidianidad. Esta situacionalidad representada en el texto incidirá, por ejemplo, en hechos tan relevantes como la recuperación de la referencialidad, estrechamente unida a menudo a la experiencia urbana —frente a una marcada tendencia al despojamiento o la abstracción situacional de la poesía pre-

La apertura se haría visible en dos rasgos centrales de las poéticas emergentes: de un lado, la implícita o manifiesta actitud dialogal, orientada tanto a reforzar la comunicación con el lector -o escucha- potencial o de otros lenguajes culturales -el cine, la canción popular, la prensa-; de otro, la consecuente concepción del poema a partir de una situación inmediata o determinable, el asedio al poema cifrado en una simulación de la experiencia, con frecuencia asumida como cotidianidad

cedente—, o a la conversión del mismo yo poético no sólo en ‘voz’ del texto sino en personaje. Ambos rasgos mayores serían acompañados por otras aperturas, a saber: la incorporación de la oralidad; de modos narrativos, descriptivos o escénicos; la ampliación de formatos —el recurso al epigrama, el poema narrativo..., la presencia de otros tonos— la ironía, el humor, la irreverencia, distintas formas de emocionalidad —y otros temas— la ciudad, la domesticidad, los viajes, la historia, la experiencia de la mujer, el amor, el deseo, el cuerpo; la reflexión casi siempre paródica respecto de la presente en los setenta, sobre la poesía y el poeta.

DE LA CALLE A LA NOCHE

No obstante, el fin de los años ochenta aportaría una nueva modificación del panorama poético venezolano, que para-



**El fin de los años ochenta
aportaría una nueva modificación
del panorama poético
venezolano. Por lo que afecta a
los escritores, se cumplen y
asientan dos tendencias básicas:
la profundización del vínculo con
el aparato institucional y la
desarticulación militante de la
práctica escritural de cualquier
otra esfera que no sea la cultural,
en su sentido más restringido**

dójicamente supondría un acercamiento a las poéticas de los setenta, denostadas en los primeros tiempos. Una suerte de “vuelta a la noche”, por decirlo de algún modo. Desde entonces se verifica también en el país otra situación, que en su versión más negativa —acaso reduccionista o unilateral— ofrecería un paisaje compuesto por la progresiva acentuación de la crisis económica —vista cada vez más como insalvable—, los estallidos y tensiones sociales, la pérdida de credibilidad y legitimidad del estamento político, la disolución de proyectos políticos alternativos —desde la desaparición de la izquierda convencional hasta el desinflamiento de las expectativas respecto de movimientos nuevos y despartidizados, como los vecinales—, o la entronización de la corrupción, la ‘pobrecía’ y la violencia urbana.

Por lo que afecta a los escritores, se cumplen y asientan dos tendencias básicas: la profundización del vínculo con el aparato institucional —que se iniciara en los setenta—: universidades, editoriales estatales, organismos culturales del gobierno o medios masivos de comunicación; y, tras la vivencia desencantada del país político y la experiencia urbana o de las propias expectativas iniciales, la desarticulación militante de la práctica escritural de cualquier otra esfera que no sea la cultural —en su sentido más restringido—.

Si bien es cierto que estas tendencias eran posibles de ser leídas entre líneas desde los mismos años de la emergencia de Tráfico, Guaire y algunos otros poetas jóvenes, desde finales de los ochenta ganan un terreno indiscutible. A partir de entonces, en discursos del tipo de las entrevistas, las reseñas, artículos o ponencias, son otras las definiciones de la empresa poética. Así, en 1991, Yolanda Pantin, revelaría que desde **La canción fría** empezaría la “historia de querer escribir, voluntariamente, desde la muerte con un lenguaje que fuera expresión de la frialdad, la distancia, la rabia helada de un asesino” (Pantin 1993: 46).

En una entrevista relativamente reciente, Rafael Arráiz Lucca, declararía que su “poesía recoge las voces de la pesadumbre, de la fatalidad” (Rodríguez Núñez 1993: 5), para a continuación afirmar que, en vez de los años sesenta, prefiere “estos tiempos en que la utopía y el neo-romanticismo no prospera. Me gusta mi tiempo escéptico, desnudo”.

Sobre el considerado principal ideólogo del grupo Tráfico, Armando Rojas Guardia, Miguel Márquez, en una revisión de su obra, advierte la derivación de una poética centrada en una experiencia neohumanista, cristiana y solidaria —añado: contagiada de alguna manera por la idea del ‘hombre nuevo’, el acercamiento a los desheredados y el comunitarismo horizontal de la teología de la liberación—, expresada en versos que no rehuyen el trabajo sobre ritmos y medidas de resonancia tradicional, presente en **Yo que supe de la vieja herida** (1985) o, sobre todo, en **Poemas de Quebrada de la Virgen** (1985), hacia la elaboración poética de la “experiencia” del “abandono sistemático”, “el grado cero de la conciencia”; “experiencia límite y autodestructiva”, agónica, de la que sobresalen “voces del exilio y cuerpos de la intemperie, y desde las cuales las palabras se asilencian en esa catedral, en este hueco” (Márquez 1993), en **Hacia la noche viva** (1989) —y luego en **La nada vigilante** (1994)—.

Cualquiera de las declaraciones anteriores son suficientemente ilustrativas del apreciable giro que le imprimen a las búsquedas iniciales, apuntaladas por y confiadas en la idea de que el trabajo poético pudiera afincar sus banderas en la irreverencia, el humor, la voluntad de dialogar con el lector y la posibilidad de una reflexión —aunque crítica— amorosa

desde y sobre la ciudad y el país. Por supuesto, este acercamiento desencantado a las estribaciones del mundo de la nocturnidad, la crueldad o la intemperie, puede verificarse también, de diversa manera, en los propios textos poéticos. La desilusión ante el país político, la experiencia urbana y la propia expectativa inicial, queda registrado incluso en autores representativos de las poéticas emergentes de los ochenta, que no se ajustan del todo a esta nueva derivación.

Mucho más sistemático es este tipo de desencanto de lo político y la experiencia urbana en la poesía de Rafael Arráiz Lucca desde **Almacén** (1988) hasta **Batallas** (1895), pasando por **Litoral** y **Pesadumbre en Bridgetown** (1992). La ciudad es vista ahora como espacio ganado por la rapacería, el ejercicio brutal de los poderes, lo anodido de lo cotidiano, las ilusiones perdidas; como callejón de soledad y sin salida en el que sólo “se sienten cómodos/los que en el sitio del alma/han sembrado un cerdo,/satisfecho” (Arráiz Lucca 1995: 15), y ante el que sólo quedan las respuestas posibles de la huida del viaje, el silencio interior, la contemplación y el registro de la decadencia, o la sobrevivencia individual ante el sórdido apocalipsis. Ya en uno de los textos iniciales de **Almacén**, “Tercer milenio”, de resonancias rodonianas y cavafricanas, se postula abierta y agresivamente un rescate de posiciones conservadoras, otra vivencia de este fin de siglo.

El diálogo negado con la alternativa política y la experiencia urbana encuentra otro tipo de resolución en Igor Barreto, exintegrante de Tráfico y uno de los poetas más importantes de esta promoción. En **Crónicas llanas** (1989) y **Tierranegra** (1993), el traslado del escenario poético de la ciudad al llano apureño —otra forma de huida—, señala también el tránsito del humor irreverente, el desparpajo crítico de **Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad**, a una escritura poética de aliento narrativo, de verso despojado y extraño. El libro de 1989 marca la celebración del viaje postmoderno al lugar excéntrico del llano —celebración tam-

De los años de la emergencia permanece la vocación por concebir el poema como simulacro de situacionalidad, como historia o relación, aunque ahora distanciada y enmascarada; la irreverencia, la disposición al diálogo con el lector y a la parodia de la tradición poética, han derivado hacia la forma del homenaje, de una ironía centrada en el extrañamiento o de la formulación reflexiva. Del opuesto inicial, los antecesores, lo que marca la vuelta del pródigo, puede reconocerse el aprendizaje en el ejercicio depurado del lenguaje, aunque sin llegar a sacralizar la poesía o la figura del poeta

bién de sus habitantes (humanos o no); elogio de vida y muerte vistas como geminadas—, por medio de un curioso humor, distanciada y borgiano. El de 1993 es, en cambio, la visión del mismo escenario preñado ya de espera inútil, intemperie y muerte, en el que asoma la aspiración ascético-mística como posibilidad, pero en el que predomina la respuesta desolada: “Las puertas son iguales cuando se cierran”, reza lacónicamente el único verso de “Conclusión”, cierre del libro.

Como para contravenir ciertos tópicos convencionales e inoperantes referidos a la poesía escrita por mujeres, es un grupo de ellas quienes representan acaso con mayor vigor este retorno transfigurado al mundo de la noche y la intemperie, a partir de un trabajo que tendrá por centro la exploración poética en el mundo de la muerte, en la crueldad como el vector resultante de la relación con la existencia. Si bien este último aspecto de la reflexión sobre la crueldad no es nuevo —específicamente en el caso de la poesía escrita por mujeres—, lo cierto es que el signo de ese rasgo se acomoda al viraje que intento describir aquí. Poemarios como *Correo del corazón* de Yolanda Pantin, *Cuerpo y Ca(z)a* de María Auxiliadora Álvarez, o *Hago la muerte y amor constante más allá de la muerte* de Maritza Jiménez, casi todos publicados en los años ochenta, se ajustan en cierta medida a esta estética de la crueldad, pero se trata de textos fuertemente caracterizados por la voz del género y que escenifican la experiencia dolorosa, solitaria y frustrante de la mujer, con frecuencia en el marco de una relación de pareja, mostrada como relación de poder. Si ciertamente pueden leerse en ellos versiones poéticas de la soledad, la intemperie o lo cruel, son también textos que no renuncian manifiesta o implícitamente a la idea de la crítica del otro ‘genérico’; crítica de prácticas que no suponen en última instancia la negación, por ejemplo, del amor como posibilidad. El tipo de crueldad que escenifican las poetisas será ahora de otra índole, no sólo porque la temática amorosa o de la experiencia

de la mujer dejará de ser recurrente, sino porque aludirá a una zona distinta de realidad; la de la crueldad, lo mortal, como condición incita a la existencia. En el espacio del poema, voces, seres, objetos, responderán al común aliento de la crueldad irónica, proveniente de la sistemática e implacable confrontación de las más diversas empresas del deseo —vida, amor, belleza, historia— con su demoleadora experimentación en la realidad, para mostrar siempre al final su fruto precario.

“Cortar una cabeza/es más fácil que cortar una flor”, dice el personaje de “El jardín del verdugo”, poema que da título al libro de Blanca Strepponi de 1992. La máscara del verdugo, construida a partir de una noticia de prensa, o de las víctimas, son presencias recurrentes tanto en ese poemario como en el anterior de 1990, *El Diario de John Robertson*, Strepponi se vale de personajes históricos para escenificar, a menudo bajo la forma de soliloquios dramáticos, una reflexión sobre el mal y la muerte, signos que se imponen sobre cualquier empresa heroica o anhelo trascendente.

Al desencanto político y de la experiencia urbana, al mundo finisecular de las ilusiones perdidas, al mundo ex-céntrico de la Europa nórdica o del llano y su bestiario, al diseño del mal o lo abismático, a la historia o la tragedia

como máscaras agónicas, presentes en los poetas introducidos hasta aquí, habría que sumar las proposiciones capitales de escritura poética de Yolanda Pantin, especialmente en varios textos de *La canción fría* (1989), en el poema-libro *El cielo de París* (1989) y en *Los bajos sentimientos* (1992), pues de alguna manera congrega muchos de los rasgos de esta segunda versión de la noche. Como la propia autora ha reconocido, un poema incluido en su poemario *Correo del corazón*, de 1985, “Las ciudades invisibles”, sintomáticamente reproducido en *La canción fría*, es un texto seminal que prefigura su búsqueda posterior.

Desde luego no está descrita la única tendencia, pasada una década, de los poetas que emergen en los alrededores del 80, pero sí su dominante entre los que han ocupado una mayor presencia pública. Esa tendencia supone de alguna forma la síntesis de dos poéticas que parecieron y fueron opuestas y polémicas inicialmente, y que ahora exhiben la fusión en su doble rostro. De los años de la emergencia permanece la vocación por concebir el poema como simulacro de situacionalidad, como historia o relación, aunque ahora distanciada y enmascarada; la irreverencia, la disposición al diálogo con el lector y a la parodia de la tradición poética, han derivado hacia la forma del homenaje, de una ironía centrada en el extrañamiento o de la formulación reflexiva. Del opuesto inicial, los antecesores, lo que marca la vuelta del pródigo, puede reconocerse el aprendizaje en el ejercicio depurado del lenguaje, aunque sin llegar a sacralizar la poesía o la figura del poeta; la verificación de los límites del canto “ante el mismo centro que nos evade” (Oliveros); la expresión de la intemperie, la disolución, las grietas, lo fragmentario (Cadenas, Crespo, Ossott), elementos y rasgos ahora arropados en los textos por la reflexión sobre la crueldad y la muerte a la hora de nombrar las formas del mundo y sus agencias. □

Javier Lasarte es Doctor en Literatura, profesor en la Universidad Simón Bolívar.