

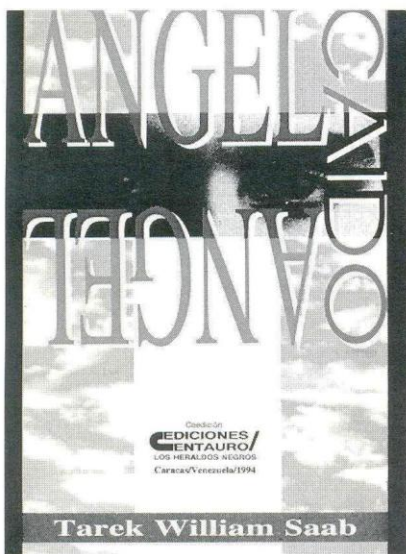


LÁZARO ÁLVAREZ

# DE LA EXALTACIÓN A LA DESILUSIÓN: PERFILES DE LA POESÍA EN VENEZUELA

Vivimos años de reencuentro con la incertidumbre. La fisura de todas las certezas, en las postrimerías de este siglo, nos obliga a repreguntarnos todo para apoyarnos en respuestas siempre provisionales. No hay mejor testimonio de esto que la poesía de hoy. Incluso en países como el nuestro, cuyo acrítico mimetismo intelectual va a la saga de la cultura moderna ya reiteradamente proclamada como una cultura agotada desde hace varias décadas. La actual reflexión sobre la poesía venezolana proyectada sobre un espacio que evidencia su propia ausencia no podría estar libre de lo conjetural y, menos, en estos aires de fin de siglo de una tranquilidad tan inquietante. Esta se hace más esquivada si creemos en la afirmación de Uslar Pietri para quien el poeta venezolano resulta una figura, también, culturalmente mestiza que se resiste a las clasificaciones fáciles, y a un tipo de desarrollo de nuestra literatura negada siempre a un crecimiento orgánico y coherente con el desarrollo histórico-social, según dice Juan Liscano. Realizar apenas una reseña como ésta, tampoco está fuera de dicha incertidumbre, en la cual nuestro interés se ha limitado, más que a

la tan necesitada sistematización y estudio particular de las obras, a la revisión volandera de algunos de los signos estéticos que han sido atribuidos a la poesía venezolana de estos tiempos. En tal forma, estas notas que siguen, por fuerza a veces generalizadoras y otras dejando baches en su apresuramiento, resultan, quizás, un atrevimiento necesario. El panorama de estos últimos veintinueve años, por la misma razón, no puede sino presentarse problemáticamente. Y en todo punto de partida, cuando se intenta hablar de nuestra más reciente poesía, se termina de algún modo por hacer de la llamada generación del sesenta (o también generación del 58) una referencia inevitable. Esta recurrencia puede explicarse porque, con las obras poéticas de este lapso, se inicia de un modo bastante peculiar una nueva fase en la historia de nuestra literatura. La producción poética de esta "década renovadora venezolana", como la denominó Angel Rama, estableció la ruptura más radical de nuestras letras. Con ésta se impone, definitivamente, el proceso de la contemporaneidad en la poesía venezolana, propiciada por los aportes de los poetas de la generación del 18 (Fernando Paz Castillo, Luis Barrios





Cruz, Luis Enrique Mármol, Rodolfo Moleiro, etc.) y los poetas de la generación del cuarenta y cinco (con los grupos *Viernes* y *Contrapunto*), además de la señera influencia de figuras paradigmáticas como la de J.A.Ramos Sucre. Todo ello, en consonancia con la apertura a nuevas expectativas sociales y culturales que se inicia con la caída de la dictadura de Pérez Jiménez en 1958 y la instauración de la Democracia representativa. Esta generación, que toma su lugar con el ímpetu renovador de una fuerza social y cultural largamente reprimida, vendría a ser, entonces, -según la conocida teoría orteguiana- una generación decisiva, es decir, aquella que inaugura una nueva cosmovisión incorporando un nuevo sistema de vigencias en el plano de la literatura, para nuestro caso, y que generalmente parte de un hecho histórico crucial.

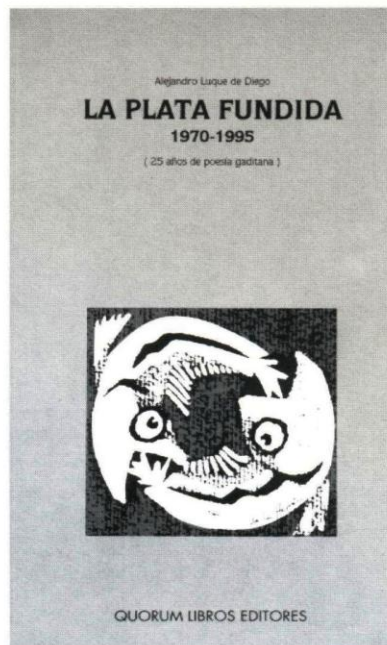
A grandes rasgos, los poetas que se agruparon alrededor de revistas como *Sardio*, *Tabla redonda*, *En haa*, *Trópico uno* o *Rayado sobre el techo*, en la convicción de estar antecedidos por un pasado cultural retraído e insuficiente y, frente a las exigencias del nuevo espacio socio-cultural en que se insertan -expresado en el nuevo mundo urbano de la explosión petrolera-, van a estar marcados por una conciencia alterada y polémica en torno a un intenso debate sobre las relaciones entre lo ideológico y lo estético. Estos poetas van a elevar y ampliar las potencias del lenguaje creador. Se podrían resumir entre sus aportes más notables, por una parte, la búsqueda y consolidación de nuevos lenguajes poéticos, con especial inclinación a la utilización de ciertos elementos del habla cotidiana, el fragmentarismo, la ambigüedad de los géneros, el poema en prosa, la apelación a la ironía, el rigor verbal y la imagen violenta, entre otros elementos que oponían a la retórica que les antecedió. En otro sentido, se abandona la grandilocuencia equilibrada de un "yo" heroico muy definido para pasar a la expresión de un sujeto poético que encarna la "ruptura" y la "anomalía" del nuevo hombre urbano, en una sociedad que inaugura una democracia signada por violentas contradicciones. La suntuosidad, precisión y audaz autonomía en el manejo del lenguaje creador para nombrar a la propia realidad, va a la par del despliegue de una conciencia crítica del hombre como ser arrojado en el tiempo. La exaltación y el espíritu de crítica serán los rasgos

más acusados en el temperamento de esta poesía. En este momento presididos por la obra pionera de Juan Sánchez Peláez y su *Elena y los Elementos* (1959), sobresalen los nombres de poetas como Ramón Palomares, Rafael Cadenas, Alfredo Silva Estrada, Francisco Pérez Perdomo, Guillermo Sucre, Juan Calzadilla, Hesnor Rivera, constituyéndose entre otros, en las figuras centrales de esta renovación. A partir de aquí, los aportes de los poetas de las subsiguientes promociones parecieran limitarse a consolidar, a ensanchar y a

tivos que sirvan de punto de partida a las nuevas poéticas. Esta suerte de continuidad resulta un hecho muy característico, pues, a pesar del despliegue aparente en que se desarrollan las obras de los nuevos poetas, no se puede hacer la determinación exacta de virajes radicales, tal como lo evidencia la ausencia de un debate tan intenso y sostenido como el producido en los años sesenta. El paso a la década del setenta se realiza, como se sabe, bajo la sombra de la derrota de las utopías sociales que vigorizaron las discusiones estéticas en los años anteriores. Este nuevo lapso, según se ha señalado, tiene su arranque con una constelación de figuras que empiezan a publicar a finales de los setenta, quienes vienen a constituir una promoción que podría denominarse como de transición y a partir de los cuales se marcan las corrientes mayoritarias de la poesía venidera.

Con relativo acierto, Lasarte establece el lapso de 1967 a 1974 como el momento de transición en que se publican algunas obras claves, incluyendo allí a Eugenio Montejo (*Elegos*, 1967 y *Muerte y memoria*, 1972), Jorge Nunes (*Imágenes y reflejos*, 1967), Luis Alberto Crespo (*Si el verano es dilatado*, 1968), Enrique Hernández D' Jesús (*Muerto de risa*, 1968), Víctor Valera Mora (*Amanecí de bala*, 1973), José Barroeta (*Todos han muerto*, 1971) y Julio Miranda (*No se hagan ilusiones*, 1972), donde podrían incluirse además a Blas Perozo Naveda (*Caín*, 1969 y *Date por muerto que sois hombre perdido*, 1974), Eleazar León (*Precipicio de pájaro*, 1970) y Teófilo Tortolero (*Demencia precoz*, 1968).

Las figuras que más van a influir sobre los jóvenes en esta nueva época van a ser Reynaldo Pérez Só (*Para morirnos de otro sueño*, 1972) con su lenguaje parco, hecho de silencio y primitivos retazos de sentido arrancados a la palabra como una necesidad urgente de sentidos puros. Y los ya nombrados Eugenio Montejo, con su intensa y mesurada palabra surgida de la memoria y la fugacidad; Luis Alberto Crespo, con sus breves y agudas imágenes de un lenguaje áspero y lúcido, y Víctor Valera Mora, con su palabra desmedida e inmediateista, fresca e irreverente; todos con estéticas muy diferentes entre sí pero poseedoras de un acento muy propio que les hará valer tal privilegio. La singular diversidad que con ellos se establece va a sostenerse, además, en una mul-



desarrollar las pautas estéticas establecidas por los poetas del sesenta. Javier Lasarte, en uno de los escasos trabajos de reflexión sobre nuestra poesía actual, que ha titulado como *Los reinos de la pérdida*, ha observado que "los poetas que publican a partir de los años setenta lo hacen en un país en que se ha consolidado el proyecto social y político del 58, y se ha instalado la derrota de proyectos sociales o culturales críticos y alternativos.

En este contexto, las obras que se publican desde 1968 van a corroborar un panorama poético bastante diverso pero sin momentos de ruptura claros y defini-



tipicidad muy rica de nombres y obras publicadas como las de Hanni Ossott, Eduardo Sifontes, Elí Galindo, Douglas Gutiérrez Ludovic, Alejandro Oliveros, Ramón Ordaz, William Osuna, Salvador Tenreiro, Enrique Mujica, Simón Darío Ramírez, Antonio Urdaneta, Naudy Lucena, Gabriel Jiménez Emán, María Clara Salas, Mágara Rusotto, entre tantos otros. La abrumadora complejidad a que esta diversidad nos remite, como a un abigarrado archipiélago de individualidades desagrupadas, rebasa los marcos de este breve trabajo para dar cuenta exacta de obras y autores de este periodo.

En este sentido, se ha señalado a la década de los setenta como un lapso en el cual los poetas ya mencionados, producen la impresión de un cultivo muy notorio de ciertas tendencias como el "culto del textualismo francés, el prosaísmo creador anglosajón, los aullidos `beats`, el coloquialismo intimista, el esencialismo esteticizante", según apunta Juan Liscano. Al lado de esta poesía que estuvo en gran parte seducida por la denominada estética del silencio, se hace necesario consignar, también, el auge de una modalidad de acercamiento y ejercicio de la poesía caracterizada por la ausencia de grupos o movimientos beligerantes; los talleres de poesía, consecutivamente señalados como receptáculos de una visión muchas veces uniformadora bajo las formas preferidas de las proposiciones esteticista y trascendentalistas.

Así, pues, el poema breve, que ya era una tradición en la poesía venezolana, va a convertirse en una forma privilegiada sustentada en los presupuestos de esta retórica del silencio, cuyos principales paradigmas van a ser las importantes obras de los ya mencionados Pérez Só y Crespo. Esta práctica poética constituye la más notable línea de desarrollo de los años setenta y, con distintas variables estilísticas e indudables logros, se va a extender hasta los años ochenta e, incluso, hasta la actualidad. En la revisión que hace Lasarte de estos dos primeros lapsos, encuentra que, en dicha poesía, se busca:

"...reducir el poema a su mínima expresión, el verso a la palabra que se quiere desnuda y esencial, el decir a lo inexpressable, al silencio -uno de los mayores y enojosos mitos de los discursos líricos y ensayísticos de estos tiempos-, se une temáticamente a una reflexión que se pregunta por el carácter de diversas parejas

semánticamente hermanadas: sueño/realidad, yo/ otro, presencia/ausencia, palabra/mundo, vida/muerte. La frecuencia de términos de distinto orden, cercanos a la idea de noche, herida, muerte, desencuentro, ajenidad, imposibilidad..., orientan la lectura de los poemas hacia un campo que tiene por común denominador las nociones de brevedad, de autoexilio de la palabra y el yo frente al mundo".

Escritura que va de la introspección, a partir de un presente, a la rememoración de lo perdido, para testimoniar como el tópico más privilegiado el señalamiento de una ausencia fundamental en el decir poético de estos años. Poesía que se somete a un proceso de desnudamiento, de despojamiento casi traumático cuando se instala, paralizándose, en el límite mismo de la para-

JOSÉ MANUEL GARCÍA GIL  
VERDADES A MEDIAS



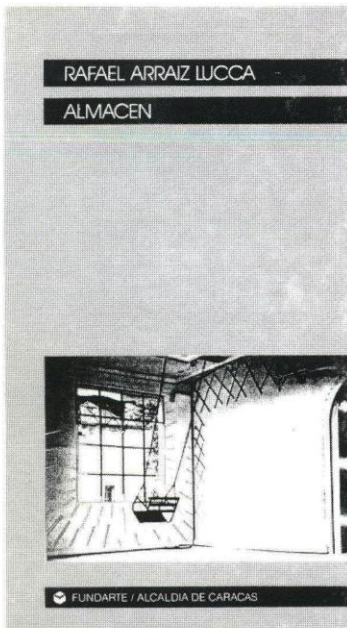
LIBROS DE BOLSILLO DE LA DEPUTACION DE CÁDIZ

doja poética de decir lo inenunciable. Un balance menos negativo de los años setenta debe reconocer que, además de la convencionalización de los recursos formales del poema breve y de la llamada estética del silencio, se propició una exigencia de economía verbal y la incorporación de ciertos elementos temáticos sobre la realidad ordinaria e inmediata, para el advenimiento de la "poética de la cotidianidad" en los años ochenta. El agotado énfasis de búsquedas ontológicas que proliferó en los años anteriores hizo urgente y necesario el deseo de configuración

poética de una realidad más palpable, lo cual también en sus extremos terminó, después, rozando el puro circunstancialismo de muy poca intensidad poética.

El gran número de poetas que en estas dos décadas (setenta y ochenta) rozan o centralizan esta modalidad de la que hablamos, puede ser un signo nada desdeñable, sin consideraciones sobre su calidad por el momento, del interés creciente que pareciera tener entonces la poesía en Venezuela. Entre ellos, podemos mencionar, sin que esto califique con exactitud la totalidad de sus trabajos, a diferentes nombres de distintas edades que en algún momento pasan por ella, permanecen o tienen su punto de partida en las implicaciones de esta práctica poética, tales como: Manuel Hernández, Edda Armas, Gelindo Casasola, Santos López, Tito Núñez, Douglas Bohorquez, José Antonio Yépes Azparren, Alejandro Salas, Jacqueline Goldberg, Stephen Marsh, Harry Almela, Sonia González, Adhely Rivero, Carlos Osorio, Patricia Guzmán, Carlos Ochoa, Isaías Medina López, sólo por nombrar algunos. Al lado de éstos, se continúa con la menos concurrida poesía de lenguaje directo y desenfadado de la violencia y de los nuevos modos de vida de la Venezuela urbana, cuyos temas fundamentales unen drásticamente lo social y lo amoroso. Se podría decir que es iniciada por Edmundo Aray, Caupolicán Ovalles, Víctor Valera Mora y Gustavo Pereira, y continuada después, en cierto modo, por Blas Perozo Naveda, William Osuna, Álvaro Montero, Douglas Gutiérrez, Lyda Franco, Jesús Salazar, entre otros, y quizás más recientemente, por Miguel James y Tarek William Saab. En todos ellos, la inminencia de la cruda realidad y de sus contradicciones, se impone sobre cualquier otra consideración estética. Es, quizás, con las posturas de esta corriente poética con las cuales pudieran entroncarse los dos grupos poéticos que en sus inicios invocan la única y fugaz discusión de importancia producida en el país en los últimos 29 años. Ésta se produce en el momento más estable de la poesía dominante, la del "repliegue subjetivista" y del "reflujo apolítico" casi absoluto (Liscano) del sujeto poético en Venezuela. El grupo *Tráfico* integrado por Yolanda Pantin, Rafael Castillo Zapata, Miguel Márquez, Igor Barreto, Alberto Márquez y Armando Rojas Guardia, intentó remover todo un cuerpo de convenciones entronizadas sobre nuestra poesía, principalmente, a través de

## DE LA EXALTACIÓN A LA DESILUSIÓN: PERFILES DE LA POESÍA EN VENEZUELA



un *Manifiesto*, y de algunos artículos firmados en su mayoría por Rojas Guardia. Suscribiendo casi totalmente las mismas concepciones aparece, también, el grupo *Guaire* conformado por Rafael Arráiz Lucca, Alberto Barrera, Armando Coll, Luis Pérez Oramas, Nelson Rivera, Leonardo Padrón y Javier Lasarte. Se trataba, entonces, de la contestación a un precedente literario asfixiante, reiterativo y disperso, y a la imposición de una situación socio-política decadente a cuya economía del derroche se había respondido ya con una estética de la austeridad, pero, que no llegó a ser modulada ni expresada como conciencia literaria en su más patente realidad.

Si bien es en *Si, manifiesto*, publicado a mediados del 1981, donde se condensa dicho disentimiento, es, sin embargo, en algunos artículos de Rojas Guardia donde las ideas de estos grupos obtendrán un desarrollo más lúcido. El afán de diferenciación que los motiva parte de su preocupación por el progresivo anonadamiento de la presencia del poeta en el país, lo cual deja sin carácter propio y con un horizonte demasiado cerrado a la poesía que se continúa escribiendo mayoritariamente. Esta disminución de las perspectivas lleva también a la disgregación y a la disolución de todo nexo y de toda voluntad de reunificación para hacer posible que se mantenga una visión crítica y

totalizante de la dinámica de la poesía en el país.

Tiempo después, Pérez Oramas, uno de los integrantes de *Guaire*, reflexionando sobre los rasgos que enmarcaron a esta época, dice: "Los años ochenta no tienen, pues, un signo específico, ni un espíritu sistemáticos, salvo aquel de haber impuesto la urgencia de rechazar la tentación reduccionista de los signos específicos y de los espíritus sistemáticos". Así como los sesenta fueron años de magnificación de la realidad, años mitológicos, y los setenta los años de la banalización de la realidad o años sin utopías, los ochenta, en el contexto mundial, serán los años de la magnificación de la represen-



tación, década melancólica y de resignación *soft*. En el marco de esta situación, se producen, entonces, las interpelaciones críticas de dicho manifiesto, nacidas como exigencias ante una particular carencia de reflexión estética, sintomática de una "heterogeneidad sin proyecto y sin impulso" (Rojas Guardia), pero también de un fenómeno más interno relacionado con la situación histórica de estas generaciones. Los aspectos más importantes contra los cuales se reacciona van a estar expresados en dos negaciones básicas: la del encierro en que se entrampó el solipsismo y el juego textualista de la poesía más convencional, y la frustración deshistori-

zante del sujeto poético heredadas como categorías básicas de la poesía anterior. Al mismo tiempo, se proponen dos afirmaciones o respuestas positivas a través de las cuales se refrenda la búsqueda de una resonancia social de la palabra poética y la recuperación de la sentimentalidad como recurso que abriría nuevas perspectivas para la creación de un imaginario de lo que realmente somos. Más que estrictamente renovadores, los poetas agrupados alrededor de estas propuestas son reiniciadores de prácticas poéticas ya insinuadas o declaradas en algunos de los poetas anteriores, pero que, sin embargo, refrescaron el ambiente produciendo un reacomodo de las poéticas que habían persistido desde los setenta.

Haciendo un balance de estos años ochenta, Alfredo Chacón resaltaba ciertos rasgos de "situación" y rasgos de "manifestación" para este lapso. Dentro de los rasgos de situación destacaba un alto número de nuevos nombres, la diversidad de opciones estética, la continuidad de los talleres literarios, la aparición de grupos literarios, la proliferación de los concursos y las dificultades habidas para publicar. Y como rasgos de manifestación, un resurgir de consideraciones críticas y autocríticas sobre la poesía más que de obras poéticas, un "breve esfuerzo" de "índole doctrinaria por implantar el lenguaje conversacional" y la insistencia "en la interiorización imaginaria de la experiencia propia y del habla que le corresponde" con mayor nivel de calidad en sus frutos. En realidad, no hubo un verdadero resurgir de consideraciones críticas puesto que, casi inmediatamente después de la discusión promovida por *Tráfico* y *Guaire*, los únicos grupos que despertaron interés y tuvieron difusión en todo el país, se regresó al trabajo solitario. Hizo falta hacer mayor énfasis aquí sobre uno de los rasgos más singulares de nuestra poesía, como lo es la presencia de la poesía escrita por mujeres, lo que, mucho más que un fenómeno de cantidad, constituye, además, una nueva postura literaria que privilegiará una singular experiencia de la realidad. En ellas, los temas de lo erótico, la cotidianidad doméstica y el cuerpo mismo, se constituirán en fuentes reveladoras de las falacias de la identidad social. Se trata, en el caso de la mujer, por fin, de "hablar" en vez de "ser hablada" según la famosa expresión de Marta Traba.

Así, oiremos el cuerpo femenino



“hablando” desde su concreción individual y social en los ejemplos extremos de *Cuerpo* (1985) de María Auxiliadora Álvarez, de *Hago la muerte* (1988) de Maritza Jiménez, de *Correo del Corazón* (1985) de Yolanda Pantin-donde el cuerpo es objeto de impregnación de lo social y de la auto-identificación crítica- y *La pasión errante* (1986) de Cecilia Ortiz -donde éste, el cuerpo, es asumido como pasión y objeto de una búsqueda en el otro pero también como el espacio de una lucha-.

La cantidad de nombres no niega, en este caso la calidad sorprendente de sus resultados. Siguen en esta línea Blanca Strepponi, Verónica Jaffe, María Vázquez, Alicia Torres, Patricia Guzmán, Maritza Urdaneta y un notable y largo etcétera. El cuerpo, reunificando un poco los otros temas, se instaura en esta poesía como un signo de mayor poder significativo en la escritura, para oponerse a un tradicional universo simbólico excluyente, y en el lugar desde el cual puede ser posible desarticular el pensamiento llamada falocéntrico o androcéntrico de la cultura en que se inscribe.

Haciendo un balance del desarrollo de las Artes Plásticas en el país durante los años 90, Ruth Auerbach comentaba que “la historia de los procesos en nuestro país se enfrenta cíclicamente a situaciones pendulares que oscilan neuróticamente entre el exceso y la escasez, la abundancia y la carencia, el esplendor y la miseria”. Esto se hace signo en el venezolano actual y sobre todo, y el de las grandes ciudades, de una personalidad movediza y de difícil caracterización como sujeto que se desplaza en la zona imprecisa de un con-



texto tan contradictorio y que Auerbach denomina como cultura de la dilución.

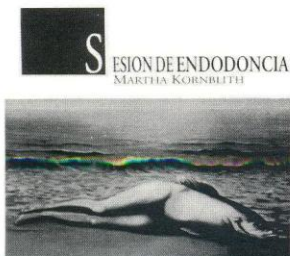
El lapso de los últimos años de este siglo, mencionados como años del desencanto, se reafirma como un proceso lento de incertidumbre, confusión y escepticismo, cuya única base de funcionamiento sigue siendo la explotación acelerada de recursos como el petróleo, sin proyecciones claras hacia el futuro. Desde esta perspectiva, en los primeros años de la década, ha habido reafirmaciones y variaciones muy graduales en el desarrollo de la obra poética de autores que empezaron a publicar desde mediados de los setenta o comienzos de los ochenta. Pero se hace más difuso aún el establecimiento de nuevas corrientes de manera tajante. Las poéticas de la brevedad y de la cotidianidad urbana que fundaron los rasgos de las promociones anteriores, al lado por supuesto de otras más aisladas como el “telurismo mágico” y el textualismo, no sirven ya para caracterizar plenamente las obras que ahora se agregan, perviviendo, sin embargo, junto a éstas.

La poesía escrita por mujeres sigue siendo notable, agregándose más nombres, donde se insiste en los mismos referentes que dan relieve a la condición específica de lo femenino. Pierde relevancia casi por completo la vieja “afirmación yoica de origen romántico” (Liscano). Y la inmediatez de la experiencia más que la elaboración obsesiva de reinos puros de la imagen se afirma, ahora, como el centro irradiante de la materia del poema, evitándose, por lo general, todo énfasis emocional o exceso verbalizante.

Rafael Castillo Zapata, reflexionando sobre las posibles líneas temáticas de los noventa, nombradas por Lasarte como las más frecuentadas de la poesía reciente, -es decir, “amor” y “mundo exterior”- señalaba que, frente a la convencionalización de la retórica neorrealista, pareciera anunciarse una matización de “esta exigencia de precisión realista”. Así, ante el “agotamiento de la reflexión sobre el espacio” se estaba produciendo una extensión en los referentes exterioristas hacia mundos menos inmediatos. Y, ante el tema amoroso, se imponía una “pasión distanciada” y marcada por “cierto tono escatológico o perverso”, lo cual no pudiera ser más que una reacción autocrítica de quienes asumieron la recuperación del sentimentalismo en sus poemas. Sin negar la validez de estas aproximaciones, creo que resul-

ta más notoria la presencia incipiente de una poesía -literaria-, con evidentes referencias culturales o históricas a través de las cuales se recrea la experiencia poética. Esta inclinación de matiz culturalista la encontramos en libros donde abundan dichas referencias en la forma de recreaciones de lugares, personajes o hechos históricos, como en *Toledana* (1992) de Sonia Chacón, *Fatal* (1989) de Alicia Torres, donde el hecho amoroso es asumido como pasión límite a través de personajes femeninos como Penélope, Ifigenia, Helena o Frida Khalo, expresado en un lenguaje mordaz e irónico, a veces paródico pero siempre reflexivo y de elegancia contenida; o la fría expresividad de *El Jardín del Verdugo* (1992), *Los poemas de Jhon Robertson* (1990) o *Las vacas* (1995), de Blanca Strepponi, con un discurso cada vez más fragmentario y cuyo decir -objetivo- se vuelve punzante como palabras incómodas surgidas de una interioridad crispada. Incluiríamos también obras donde la recreación de elementos mitológicos se vuelve estrategia retórica para reactualizar una propia búsqueda ontológica como en *El laurel y la Piedra* (1991) de César Seco; o como *Navíos* (1991), de Luis Delgado Arria, quien, con extrema economía verbal y serena dicción, retoma el tema amoroso como viaje interior a través de las imágenes de Orfeo y Eurídice, entre otros, se rememora un lenguaje, un tono o una estructura clásicos como en *El Sonido y el Sentido* (1997), de Carmelo Chillida, quien a través de la parodia de grandes obras literarias, hace del viaje un pretexto para indagar un posible sentido de la memoria y de la identidad, con un lenguaje llano, equilibrado y de una tensión surgida del contrapunto entre la horizontalidad del tono y la intensidad de las imágenes. También *Oficio de Auriga* (1992), de Lourdes Sifontes, quien realiza una intensa reflexión sobre el oficio creador y sus riesgos, en una mezcla de poema en prosa y verso; y, quizás, *Diario de El Fulmar* (1993), de Néstor Rojas, quien regresa a la imagen del viaje como riesgo interior.

Se podrían agregar otros donde se integran a sus recursos formales y temáticos imágenes y figuras de la cinematografía clásica y de los nuevos mitos urbanos, así, como la incorporación más clara de referencias específicamente literarias, como sucede, en parte, en *De viajes y encuentros* (1995), de José Luis Ochoa, dueño de



un seco y pausado discurso de la memoria desolada y del absurdo cotidiano que contradice un sentido de la experiencia humana; así mismo, en *Aquí también hay Dioses* (1992), de Luis Miguel Isava, cuyo talento culto y reflexivo se recrea en la pérdida de un lugar esencial y en la palabra concebida como elogio ritual. Se extrema también el tono confesional de algunas voces como la de Marta Kornblith, con *Oraciones para un dios ausente* (1995) donde, apoyada en elementos de cierta narratividad y en el señalamiento directo de la realidad, la palabra es asumida como un gesto huérfano, desnudo y sublevado contra el orden de una identidad social cuya crisis se vive dolorosamente. Por otra parte, se intensifica la reflexividad sobre el ejercicio de la escritura misma, como sucede en casi todos los poetas nombrados, pero en particular en libros como *Bromelias* (1993), de Orlando Barreto, autor tardío y de mayor edad, donde la bromelia es símbolo secreto de la trascendencia erótica y, a la vez, pretexto para una intensa indagación sobre los límites y las posibilidades de la escritura misma ejercida como deseo de la palabra en tanto que también constituye deseo de ser a través del otro ausente.

Se hace evidente, visto así, la diversidad y la persistente heterogeneidad de rasgos e inclinaciones que no favorecen proyectos grupales o corrientes dominantes claramente distinguidas. Pero esta aparente riqueza puede ser signo, también de la dispersión y proliferación de estilos los cuales van a la par de una

ausencia notable de reflexión crítica y de discusión, tanto como en las dos décadas pasadas. Las mismas construyen un panorama marcado por la falta de una visión de conjunto y una escasa conciencia del proceso literario en que se inscriben estas obras.

Si bien perviven rasgos de las poéticas iniciadas en los 70 y los 80, lo novedoso de estas otras estaría fundamentalmente en la preponderancia de la poesía asumida ya no tanto como acto de conocimiento, sino como acto de comunicación. Tal vez se relacione con esto el hecho de que, en el progresivo desprestigio de los grandes contenidos estéticos que propicia esta época, a través de la feroz arremetida de imágenes de la publicidad y medios de comunicación apoyadas en nuevas tecnologías, gran parte de estos poetas parecieran replegarse, en el mejor de los casos, hacia estéticas más sobrias y hacia poéticas que consagran lo obvio, lo evidente, lo neutro o lo transparente como nuevos objetos de indagación.

El descenso del énfasis emocional, de las posibilidades de la imaginación pura y del uso metafórico que da paso a la simple imagen alusiva, como características que configuran este prestigio irónico de lo evidente, nos parece están relacionados con el desencanto y el escepticismo que forman parte de la dinámica cultural de un país que inicia, según dicen, la nueva época de una cultura post-petrolera, en el momento mismo de acentuación de una ya muy larga crisis económica y social.

El cansancio de las formas retóricas pertenecientes a la poesía anterior pudieran formar parte, también, del deterioro de los valores sociales y culturales del país, tanto como de la ausencia de nuevos paradigmas sustitutos que no sean ya Ramos Sucre, Sánchez Peláez, Cadenas o Eugenio Montejo, cuyas obras, la de los tres últimos, continúan desarrollándose con sostenida vigencia.

La exaltación y suntuosidad inicial de los sesenta, parecieran desembocar ahora en la desilusión y el escepticismo que dispersa a la mayoría de los proyectos estéticos posibles. Y la diversidad y heterogeneidad de estos mismos, pareciera ser un signo más de la incertidumbre que como un viento de inquietud sopla constante en los últimos años.

## DE LA EXALTACIÓN A LA DESILUSIÓN: PERFILES DE LA POESÍA EN VENEZUELA

### NOTAS

1 Al respecto pudieran servir parcialmente los esfuerzos de: Javier Lasarte, "Los reinos de la pérdida" en *Cuarenta poetas se balancean*, Caracas; Fundarte, 1991; Juan Liscano, *Lecturas de poetas y poesía*, Caracas; Academia Nacional de la Historia, 1985; Rafael Arraiz Lucca, *El avión y la nube*, Caracas; Contraloría General de la República, 1990; y Leonardo Padrón, *Crónicas de la vigilia*, Caracas; Academia Nacional de la Historia, 1990.

2 "La década renovadora venezolana", en: *Papel Literario*, 9 de febrero de 1969, p.1

3 Véase José Luis García Martín, *Las voces y los ecos*, Madrid; Júcar, 1980.

4 En "Los reinos de la pérdida", ob. Cit. p.7

5 Quien ya había publicado *Humano Paraíso* en 1959 pero cuya obra se consolida a partir de 1976 con *Algunas Palabras, Muerte y Memoria y Terredad* (1978).

6 Liscano, ob. Cit. p.29.

7 Lasarte, ob. Cit., p.12

8 En *Zona Franca*, III época, N° 25, julio, agosto 1981, pp. 7-9. Y también "Papel literario" de *El Nacional*, cuerpo E, 31 de mayo de 1985, p. 9.

9 Esto se expresa en una de las pocas e interesantes conversaciones producidas entonces. En: "Angular, las nuevas promociones literarias tienen la palabra" (Mesa redonda), *Zona Franca*, III época N° 23, marzo-abril, 1981.

10 *La década impensable*, Caracas, Museo Jacobo Borges, 1997, p.15

11 Rasgos en la poesía de los ochenta, en *El Universal*, culturales, 16 de diciembre de 1980

12 "La última contemporaneidad: La década del 90 en el venezolano", en: *Estilo*, Año 8, N° 30. Caracas, abril, 1997, p.41

13 "Amor, mundo exterior (Apuntes apresurados para una probable poética de los noventa)". En "Bajo palabra", suplemento de *El Diario de Caracas*, 1992.