

ENTRE LA MAGIA Y LA REVOLUCIÓN: LA VANGUARDIA VENEZOLANA EN BUSCA DE NUEVOS DERROTEROS

Carmen Virginia Carrillo

Las neovanguardias venezolanas en la década del sesenta manifestaron un marcado carácter subversivo. Algunos poetas asumieron una postura extrema; se centraron en la temática socio-política y acudieron a procedimientos textuales que enfatizaban la intención transgresora. Otros tomaron como punto de partida la posibilidad de creación de mundos alternos; de marcada influencia surrealista, modificaron los principios perceptivos y de representación de la realidad para ofrecer otra visión del mundo.

Sin pretender entrar en detalles sobre el debate que los teóricos han sostenido en torno a la modernidad y la postmodernidad, queremos hacer algunos señalamientos puntuales sobre la relación que se ha establecido entre las vanguardias de principios de siglo —consideradas por teóricos como Habermas como el punto más álgido de la modernidadⁱ— y las vanguardias de la década del sesenta, las cuales han sido señaladas como el fin de la modernidad y el inicio de la postmodernidad. Alfredo Saldaña señala que la Segunda Guerra Mundial marca la “disolución de la estética moderna” (1997:14) y el nacimiento de las poéticas postmodernas. Para Saldaña, una vez terminada la guerra, las vanguardias históricas pierden su capacidad crítica y revolucionaria, característica primordial de estos movimientos, y pasan a formar parte de un proceso artístico domesticado. En este sentido Saldaña coincide con los planteamientos de Peter Bürger sobre el arte neovanguardista. Bürger considera que la crítica de la vanguardia histórica contra la institución arte deja de ser auténtica cuando ésta alcanza el estatuto de *arte*, por tanto, la protesta de la neovanguardia pierde autenticidad. Ya para la década de los sesenta, la modernidad ha sido plenamente canonizada e institucionalizada en los museos, la academia y el mercado cultural.

Nos encontramos frente a dos paradigmas estéticos —modernidad y postmodernidad— que, en algunos aspectos, se encuentran estrechamente

ⁱ Dice Habermas (1988): “El espíritu y la disciplina de la modernidad estética asumió perfiles definidos en la obra de Baudelaire. Después, la modernidad se desplegó en varios movimientos de vanguardia y, finalmente, alcanzó su clímax en el Café Voltaire de los dadaístas y en el Surrealismo.” “Modernidad *versus* postmodernidad”, en *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 89.

relacionados y, en otros, se distancian considerablemente. Es necesario valorar tanto aquéllos en los que coinciden —la postmodernidad ha heredado ciertas actitudes y prácticas artísticas de la modernidad estética— como aquéllos en los que se contraponen. Saldaña apunta el fragmentarismo y el eclecticismo como “característicos de ciertas prácticas artísticas de la modernidad que la postmodernidad ha heredado.” (1997:130). Cuando se refiere a las diferencias comenta:

Si la modernidad se funda sobre la razón, trata de construir el futuro y emprende aventuras colectivas basadas en la producción, podemos afirmar que la postmodernidad carece de una razón dominante y, agobiada por la perplejidad de un presente que no comprende, fomenta actitudes caracterizadas por un tipo particular de individualismo hedonista (1997:127).

Al igual que las vanguardias históricas, las neovanguardias que surgen a todo lo largo del continente americano a finales de los años cincuenta y durante los sesenta, buscaban romper con la tradición, resquebrajar las reglas y cuestionar la institución del arte, a la vez que asumían una actitud iconoclasta. El afán de libertad en el plano artístico se materializó en la experimentación a nivel formal, en la presencia de la indeterminación de los textos como recurso estético y en la expansión de las fronteras temáticas hacia territorios no contemplados por el arte canónico.

Andreas Huyssen, en dos ensayos recopilados por Joseph Picó en *Modernidad y postmodernidad*, se refiere a la década de sesenta en Norteamérica “como el capítulo final en la tradición del vanguardismo.” (1988:146) En este sentido, Huyssen estima que el postmodernismo de los sesenta no debe ser visto como la ruptura con la modernidad y sus manifestaciones artísticas, sino como un esfuerzo por actualizar la vanguardia europea en América. A su vez, Albrecht Wellmer en su ensayo “La dialéctica de modernidad y postmodernidad”, opina que “el postmodernismo ha sido en buena parte un modernismo estético o que ha estado profundamente enraizado en él.” (1988:132).

Consideramos que estos planteamientos relativos al arte norteamericano de los sesenta pueden hacerse extensivos a las neovanguardias latinoamericanas, tomando en cuenta —claro está— las variantes que inevitablemente se dieron en cada uno de los contextos nacionales y que modularon la diversidad de las propuestas estéticas surgidas a lo largo de la década en cuestión, orientadas siempre hacia el mismo propósito de cambio y transformación.

Octavio Paz, quien dedicó una buena parte de su obra ensayística a la

reflexión sobre la poesía moderna, en *El arco y la lira* afirma que “la poesía contemporánea se mueve entre dos polos: por una parte, es una profunda afirmación de los valores mágicos; por la otra una vocación revolucionaria.”(1986:36). Consideramos que estas tendencias constituyen dos de los ejes sobre los que se desarrollaron las neovanguardias venezolanas del sesenta.

En el caso de Venezuela, nos encontramos ante un período histórico caracterizado por las confrontaciones socio políticas, la violencia y los cambios drásticos de las estructuras urbanas. Las respuestas culturales que los artistas y escritores ofrecieron ante tal panorama asumieron un marcado carácter subversivo. Algunos escritores produjeron textos en los cuales denunciaban una realidad que rechazaban, a la vez que diseñaron una solución simbólica en un futuro utópico, erigido por la revolución socialista. Los poetas, que fundaron su producción sobre la base ideológica de la revolución, intentaron aliar la ideología a las renovaciones estéticas neovanguardistas y ofrecieron un nuevo modelo con el cual se distanciaron de la tradición, la rechazaron y llegaron incluso a enfrentarla. Estéticamente rechazaron los cánones y las jerarquías impuestos por tradición; socialmente se ubicaron en los márgenes y, políticamente, mostraron su adhesión a la izquierda y su admiración por el proceso revolucionario cubano.

Las transgresiones de las normas poéticas establecidas por la tradición se produjeron a nivel formal. En el plano semántico, en la relación que se establece con el lenguaje y, particularmente, en la intencionalidad de la obra. A su vez, la propensión de las poéticas “transgresivas” a romper con los cánones conlleva una nueva forma de estructuración interna en el texto poético.

La subversión se produce tanto a un nivel ideológico explícito, como a un nivel implícito, siendo la subversión en el plano lingüístico la que permite el surgimiento de un discurso orientado a la fundación de nuevos mundos poéticos.

Entre los procedimientos textuales utilizados en la poética de la subversión se encuentran la ironía, el humor negro, la sátira, el sarcasmo, lo lúdico, el absurdo y la paradoja junto a la construcción de mundos abyectos. La ironía se constituye en visión del mundo, en conciencia crítica que, permanentemente, cuestiona las certezas y desenmascara los artificios del poder y que, como señala Víctor Bravo, se asume en tanto “conciencia emancipadora.” (1997:16).

En el plano elocutivo encontramos la presencia de un lenguaje polémico, exteriorista, prosaico y tremendista, que acude a la oralidad y a lo conversacional. Se llega, incluso, a los extremos de lo antipoético, lo que

produce un efecto de disonancia en estos textos. Muchos de estos poemas señalan referencias puntuales de la actualidad socio política y lo hacen a través de un discurso que pareciera apuntar hacia la inmediatez comunicacional. Otros, utilizan técnicas narrativas y, algunos, incluyen diálogos en los poemas. Algunos de los poetas toman en consideración los valores metapoéticos del texto para reflexionar en torno al oficio desde la obra misma.

En Venezuela, las neovanguardias más radicales estuvieron políticamente asociadas a la izquierda revolucionaria, tal es el caso de los grupos *Tabla redonda*, *El techo de la ballena* y *Trópico uno*. La práctica poética se convirtió en un instrumento de transformación socio-política, en un arma de combate. Escritura irreverente y contestataria que, en algunos casos, llegó incluso al discurso panfletario. Política y revolución entablaron una nueva alianza con la poesía en esta década convulsa. La intención testimonial es parte de una disposición de carácter ético.

El activismo político de algunos de los poetas venezolanos del sesenta los acercó a la guerrilla. La actitud crítica frente al gobierno y el deseo de cambiar el destino del país, les llevó a crear una poesía en la cual la polémica, la protesta y los planteamientos explosivos produjeron un discurso que apunta, por un lado, hacia lo condenatorio y, por otro, hacia lo profético¹.

Es una poesía que busca comprender al hombre en medio de su cotidianidad, de sus conflictos y miserias, de sus fracasos y frustraciones para, a través de la obra, involucrarlo en el proceso de transformación de la sociedad. El poema es entendido como acto, como experiencia.

La poética de la subversión fue la dominante en los años sesenta en Venezuela. Entre los poetas que asumieron la postura más extrema de esta poética —y que centraron parte de su obra en la temática socio-política— se encuentran Caupolicán Ovalles, Edmundo Aray, Gustavo Pereira, Víctor Valera Mora. Una poética orientada hacia el arte social, con una marcada tendencia hacia el discurso antipoético, que no deja de lado ciertos procedimientos discursivos característicos del surrealismo.

Ovalles, Aray, Pereira y Valera Mora mostraron su inclinación por las ideologías insurreccionales y por la literatura comprometida. Por otro

¹ Juan Calzadilla, apuntaba respecto a la poesía política en la Venezuela de los años sesenta: “Los temas políticos no son raros en la poesía de mi generación. Incluso hay libros en su totalidad, con una clara urgencia de expresarse políticamente. Tal es *Duerme usted señor presidente* de Caupolicán Ovalles. En otros casos, como en *Dictado por la jauría*, lo político está como implícito en una situación más bien anárquica del lenguaje. Subordinado, por así decirlo, a lo social, en un sentido más general.” Luis Alberto Angulo. 2002. “Entrevista A Juan Calzadilla”, en *Poesía* 133:28.

lado, encontramos que sus propuestas poéticas tienen una marcada influencia del simbolismo y de la literatura Beat. El cruce de influencias se complementa con el surgimiento, en la década del sesenta, de los grandes poetas políticos del continente, como Ernesto Cardenal y Pablo Neruda. Todo ello permite que esta poesía adquiera una particular dimensión. Distanciada de la literatura realista y social más convencional, transgrede la tradición literaria dominante y construye un discurso poético inédito que marcará un nuevo rumbo en la poesía venezolana del siglo XX.

En los trabajos de Ovalles, Aray, Pereira y Valera Mora encontramos reiterados una serie de procedimientos textuales que enfatizan la intención transgresora y subversiva de los autores, entre ellos, cabe mencionar la ironía y sus variantes del humor, la sátira, la parodia.

Ovalles y Valera Mora insisten en la temática autobiográfica poniendo énfasis en la ficcionalización de sí mismos en tanto poetas. En sus textos, los autores se autodenominan y se convierten en personajes de su propia representación. En Ovalles, el pasado de la infancia será el tiempo privilegiado de la memoria, mientras que Valera Mora se desenvuelve entre el presente, o el pasado inmediato, y en la premonición del futuro utópico de la revolución. Esta tendencia hacia lo autobiográfico va a condicionar el principio de construcción de los textos, ya que entre el yo lírico y el yo autobiográfico se genera una tensión. La historia individual y las experiencias vividas se convierten en el reservorio al que recurre el autor para construir su autoimagen pública.

En estos autores percibimos una retoricidad que apunta hacia la construcción de una imagen de poeta que, aparentemente, se despoja de la aureola de superioridad que en épocas anteriores se le había otorgado. El pequeño dios o el mago se convierte ahora en el ciudadano común. Sin embargo, considero que esta auto-representación no deja de ser una mistificación más, ya que desde ese lugar periférico —en el cual se ubica el poeta— habla a los otros con la autoridad que le otorga su oficio, erigiéndose en la voz que denuncia desde la palabra poética y en el guía de la nueva realidad que propone desde sus versos.

La temática de la muerte está presente en muchos de los poemas. La encontramos planteada desde perspectivas diversas: en los poemas en los cuales la tónica es la denuncia, se nos muestra una muerte cruel e injusta, así nos la presentan los poemas de Pereira y Aray; en los poemas más políticos —y un tanto panfletarios— como los de Víctor Valera Mora y Edmundo Aray, se nos ofrece la imagen de una muerte heroica; es el sacrificio por la causa revolucionaria que ha de ser glorificado; en los poemas de Ovalles sobre la muerte del padre, ésta aparece en su dimensión absurda e inexplicable.

La poesía de orientación social y política, en la Venezuela de los sesenta —al igual que en el resto de América Latina— está condicionada por la lucha revolucionaria cuyo modelo es la triunfante revolución cubana. Esta poesía constituye una fracción importante de la dominante de una década en la cual la meta es la subversión. Subversión estética y política, necesidad de ruptura, búsqueda de cambio de escenarios y protagonismos. En todo este panorama, las convicciones ideológicas juegan un papel preponderante. Como bien ha explicado Beatriz Sarlo:

La ideología construye una matriz de escritura, define claramente un lugar de enunciación y un interlocutor, asegura un público, reduce la indeterminación sobre la función del poeta, inculca la convicción de que se escribe a favor de grandes movimientos transformadores (1988:176).

En estos autores la palabra poética se compromete políticamente, desenmascara, denuncia y acusa. Es la escritura de la subversión que desacraliza la poesía y la contamina de otros discursos, que rompe con la tradición literaria, transgrede los códigos y propone una nueva poética irreverente, directa y antipoética.

En el otro polo de una poesía que toma como punto de partida la posibilidad de creación de mundos alternos, encontramos a los poetas que —herederos de la concepción surrealista que identifica la poesía con la magia— modificaron los principios perceptivos y de representación de la realidad para ofrecer otra visión del mundo.

La propuesta estético-ideológica del surrealismo concibe la realidad como la conciliación de los contrarios: sueño-vigilia, inconsciencia-conciencia, maravilloso-cotidiano, imaginación-razón, caos-orden, muerte-vida, en un absoluto en el que todo se puede armonizar sin contradicción. Los surrealistas adjudican un poder superior a la palabra y a su capacidad de revelación. El valor simbólico y metafórico de la poesía surrealista está localizado más allá de toda posibilidad racional y relega a un segundo plano el valor referencial intensificando, de esta manera, la ambigüedad semántica de los textos. Entre las principales características que Octavio Paz adjudica a la poesía surrealista se encuentran las “rupturas y reacomodaciones de nuestra visión de lo real” (1974:33); a su juicio, ello se logra a través de las imágenes oníricas, de los ensueños diurnos y de la locura.

Para Paul W. Borgeson la contribución del surrealismo a la poesía venezolana de la década del sesenta es “más notable que en otros países”; según el crítico, ello se percibe en “el manejo de la imagen, los modos de estructurar el texto, y las mismas finalidades de la poesía sobre todo en su

relación con lo real extrapoético.” (1994:515). Por su parte, Rafael Arráiz Lucca en *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*, considera que el surrealismo de Juan Sánchez Peláez, Hesnor Rivera y José Lira Sosa “tiene su eje en la concepción del arte como un fenómeno que pervierte la mirada convencional. La creación está en la perversión del sentido, en la asunción de otra realidad a partir de la convocatoria de las imágenes que anidan en zonas profundas de la psique” (2003:270). Estos derroteros serán transitados en la década del sesenta por los integrantes de *El techo de la ballena* —particularmente Juan Calzadilla y Francisco Pérez Perdomo— quienes comienzan a incursionar en los territorios de la analogía, el inconsciente y lo onírico y orientan sus textos hacia una expresión de rasgos surrealistas. A esta poética se adscriben también Argenis Daza Guevara —quien desarrolló una poesía mítica que se reconoce en épocas ancestrales y va en busca de la devastación— Efraín Hurtado, más cercano a Pérez Perdomo, cuyo hablante enfrenta sus monstruos en medio de atmósferas nocturnas; Juan Pintó, en su interés por la temática de la alienación del hombre en la ciudad; Víctor Salazar y su insistencia en la alienación y la autodestrucción y Enrique Hernández D’Jesús quien nos ofrece un mundo absurdo y cruel con un discurso cargado de ironía.

Estos poetas buscaban establecer vínculos entre las manifestaciones literarias y las actividades ético-políticas; se proponían transformar la sociedad a través de la palabra poética, intencionalidad acorde con las aspiraciones revolucionarias de los escritores y artistas latinoamericanos de los sesenta.

Ludovico Silva, en su artículo “Notas sobre la generación poética de 1958” —escrito entre los años 1974 y 1975 y publicado en *La torre de los ángeles* (1991)— intenta explicar la presencia del surrealismo en la Venezuela de los años sesenta en función de unas circunstancias históricas que propiciaron el resurgimiento de este movimiento como respuesta a la violencia socio-política que vivía el país. Dice Silva:

Del movimiento surrealista siempre quedará viva su capacidad de violencia estética, y este elemento es el que espontáneamente buscó la poesía venezolana para responder a la violencia social” (1991:184).

Además de la ya mencionada orientación surrealista que asume la escritura de poetas como éstos, las neovanguardias mantienen vigente ciertas estrategias de la modernidad estética, entre ellas cabe destacar la

noción de disonancia², la fragmentación del ser y la disolución de la subjetividad. El resquebrajamiento de la identidad y la percepción de la vida como discontinuidad son tópicos recurrentes en estas poéticas. En este sentido, la ironía juega un papel fundamental ya que a través de este procedimiento textual se devela la dualidad de una serie de conceptos que antes eran percibidos como una unidad, a saber: el ser, el tiempo, el espacio.

El fragmentarismo es otra de las características de la lírica moderna del siglo XX, señaladas por Hugo Friedrich. En tanto que el poeta toma fragmentos del mundo y los reelabora en forma arbitraria, la imagen de lo real se distorsiona y se resaltan las incongruencias.

El yo lírico, esa persona desde la que habla el autor, generalmente, es en la poesía un yo subjetivo que muestra sus sentimientos o expone ideas; este yo, a partir de la modernidad tiende a objetivarse y a distanciarse de lo meramente emocional. La poesía contemporánea problematiza el sujeto enunciativo como construcción imaginaria. La multiplicidad de perspectivas líricas va desde el yo subjetivo al impersonal u objetivo y, este último, hace desaparecer al poeta en un yo concreto y universal, un yo que se pone en el lugar del otro para borrar su propia emoción. La posición más extrema es aquella que nos impide localizar al sujeto de la enunciación ya que desaparecen los parámetros espacio-temporales; es la total fragmentación y ruptura del yo. Para Beatriz Sarlo, la ausencia del yo permite una nueva forma de percepción: “Si no hay yo, la literatura puede liberarse de varias servidumbres: del sentimentalismo, del recuerdo, de la nostalgia, del pasado, de la tradición, de la historia.” (1998:63).

Según Mignolo en la vanguardia, la imagen del poeta “se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que paulatinamente se evapora, para dejar en su lugar la presencia de una voz.” (1982:134). Entre los procedimientos a los cuales recurren los escritores vanguardistas para la construcción de la figura del poeta, Mignolo señala los siguientes: “1) las referencias al cuerpo y a su situación en el espacio; 2) la disonancia en las categorías de la persona y 3) la fusión del polo del sujeto y del polo del objeto” (1982:137). Para este autor, estos procedimientos dan primacía al lenguaje por encima del ser humano (1982:148).

Para Ángel Abuín González, en las vanguardias “el poeta desaparece

² H. Friedrich nos habla de la “tensión disonante”, como una de las características de la lírica moderna. Para él, “la poesía moderna posee un dramatismo agresivo que impera en la relación entre los temas o motivos, más bien contrapuestos que yuxtapuestos, como domina también en la relación entre éstos y un estilo inquieto, que trata de dislocar cuanto sea posible la correspondencia entre los signos y lo designado.” La tensión que se genera — aunada a la oscuridad del contenido— desconcierta al lector. Hugo Friedrich. 1974. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix-Barral. 21 y 24.

detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que se le dé a esa voz —inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación— es siempre la voz de la otredad” (1998:116). Considera Abuín que la presencia del sujeto lírico bajo distintas formas del yo es una expresión de la ironía. En el “desglosamiento del yo... El *sujeto lírico* se diluye en un proceso de atomización y de delegación sucesiva de la voz: el eco y la máscara.”(1998:112). Nos encontramos, así, frente a un procedimiento de despersonalización del discurso.

Como bien señala Jesús Maestro, una de las temáticas recurrentes en la poesía del siglo XX es la figura del doble. “Recurso literario y formal vinculado en principio al problema de la identidad.” (1998:293). Ya desde el romanticismo encontramos la presencia del “otro” como proyección negativa de “yo”, la cual se convertirá en una constante de la literatura fantástica de Occidente. Esta forma de representar la fragmentación del ser será una constante de la escritura signada por el desconcierto de un sujeto en crisis que asume nuevos modos de representación de sí mismo.

La literatura posibilita la construcción imaginaria de identidades ficcionales y, en este sentido, es el ámbito idóneo para la representación de la alteridad³. Octavio Paz considera que "la experiencia de la literatura es, esencialmente, la experiencia del otro: la experiencia del otro que somos, la experiencia del otro que son los otros y la experiencia suprema: la otra, la mujer. Pero en todas esas experiencias late, escondida, la *otra* experiencia: la de la muerte, el sabernos mortales." (1985:221). Poner en escena la otredad implica entablar un diálogo con la diferencia, distanciarse de las formas de representación de la identidad para desenmascarar una realidad que aparenta una falsa coherencia.

El imaginario de los autores que forman parte de esta orientación de la vanguardia emergente, cercana al surrealismo, está configurado por escenarios del contexto urbano⁴. La riqueza simbólica de la ciudad propicia múltiples interpretaciones; y, a partir de la modernidad, ésta es percibida como espacio problematizado de encuentros y desencuentros. La vida en la urbe conduce a la duplicación y a la fragmentación de la conciencia; la velocidad, el anonimato y la fugacidad de las experiencias se convierten en las características más resaltantes; de modo que todo ello proporciona una imagen desintegrada y caótica de la urbe, que es considerada como lugar de

³ En la entrevista citada, Juan Calzadilla declara que “el poeta inventa al otro y, descubre en éste el espejo en el cual puede llegar a verse a sí mismo, pero de otra manera: reflejado en los dobles que el otro le va proponiendo”. 31.

⁴ Éste es un fenómeno coincidente con la modernización urbanística de las grandes ciudades latinoamericanas, entre ellas Caracas.

contradicciones y conflictos. En oportunidades, se convierte en un espacio habitado por seres fantasmagóricos de origen onírico; habitantes de mundos alternos que —por a momentos— invaden la realidad del hablante. Lo grotesco, lo abyecto y lo escatológico forman parte de una presencia siniestra que atormenta al hablante. En oportunidades, estas manifestaciones del mal representan una forma de la alteridad; en otras, la imagen del espejo —al igual que el ámbito del sueño— se convierte en recurso para la duplicación alterada del “yo”.

Según Lucía Guerra, la urbe puede ser leída como un texto, una “matriz de signos en interdependencia con aquellos que la habitan.” (2003:288). En oportunidades, la valoración negativa que se tiene de la ciudad moderna deriva de la experiencia de la misma, vivida como espacio desmesurado y alienante que condiciona la vida del hombre y coarta su libertad. La actitud de rechazo y fascinación —que tiene su antecedente a mediados del siglo XIX, en Baudelaire— ha constituido una de las matrices semánticas característica de la lírica moderna. La intensidad y la disonancia que poseen las imágenes de la gran ciudad en la obra del poeta francés, y que reencontramos en T. S. Elliot, se proyectan en poetas urbanos de la década del sesenta en el continente Americano. Esta relación conflictiva del hombre con la urbe ha sido representada de formas diversas a nivel artístico y literario llegando a configurar toda una estética de lo urbano. La ciudad se convierte en un espacio semiótico con un alto valor simbólico.

En el plano simbólico, en los años sesenta se construye un espacio urbano cuyas características más resaltantes son la inseguridad, la incomunicación y el desarraigo. Este nuevo modo de representación se fija en las construcciones deshumanizadas que intentan hablar de la enajenación del hombre en la ciudad, con el objeto de realizar una crítica del orden social.

Los poetas que se interesan por los ejes temáticos de lo urbano y la presencia de un yo desdoblado —fragmentado— que busca su identidad, temática y estilísticamente pueden ser considerados herederos del surrealismo. La representación de la ciudad como el espacio de la alienación y del yo como un ser fragmentado a causa de los procesos de enajenación, forma parte de la actitud crítica que los surrealistas asumieron frente a la urbe⁵. La angustia del ciudadano acosado por un entorno hostil, es representada en imágenes que intentan describir el estupor y la extrañeza que produce una sociedad enferma. En cuanto a los aspectos estilísticos, en estos autores prima la utilización de metáforas basadas en los procesos analógicos y la recurrencia en procesos textuales de la ironía. Poesía

⁵ A propósito de la posición de los poetas surrealistas frente a la ciudad, consultar Bellver, C. G. 1983. “La poesía surrealista”, en *Hispania*. Los Ángeles. Vol. 66, 4. 542-551.

alógica que en el sueño encuentra la cantera para la construcción de mundos irreales.

En los autores mencionados, la puesta en escena de lo fantástico puede considerarse una vía de cuestionamiento de la realidad y, por ende, del poder. En *Lo mudo y lo callado*, Fernando Yurman dice a propósito de lo fantástico:

Es una literatura que por vocación esencial postula otra realidad sobre la dada. Entre otras cosas, esta postulación la incorpora indirectamente en un cuestionamiento ideológico y político de los discursos dominantes, que suelen ser cómplices de una versión oficiosa de la realidad. (2000:13).

En la poesía venezolana, la temática urbana se inicia con el poeta del grupo *Viernes* (1938-1941), Luis Fernando Álvarez (1901-1952). Años más tarde, entrada ya la década del sesenta, la ciudad se convertirá en un eje temático de la literatura venezolana y Juan Calzadilla será considerado el poeta de la ciudad por excelencia. Para Lubio Cardozo, la reflexión sobre el perfil sicótico de la ciudad de Caracas lo hicieron, desde la estética, los artistas e intelectuales que plasmaron “la imagen espiritual dramática del país sesentero” (1994:236). Dos décadas más tarde, los grupos *Tráfico* y *Guaira* retomarán la temática urbana. Rafael Arráiz Lucca describe que estos grupos “comulgaban con la idea de lo urbano como escenario privilegiado para la palabra poética de unos hijos de la ciudad.” (2003:338).

La escisión entre el hombre y el espacio urbano genera un conflicto que se traduce en reiterados desdoblamientos. Juan Calzadilla y Francisco Pérez Perdomo desarrollaron una obra poética fundamentada en la creación de mundos alternos en los cuales las nociones de tiempo y espacio se trastocan, poética que tiene su complemento en la imagen del doble. Ya José Antonio Ramos Sucre, a principios de siglo, y, más contemporáneamente, Juan Sánchez Peláez en su *Animal de costumbre* (1959) habían experimentado con la temática del doble, con sus variantes de la máscara y el espejo.

La temática de la muerte es una presencia constante en los textos de los autores mencionados. También forman parte de esta matriz semántica el crimen, las persecuciones, reclusiones, castigos y torturas. Consideramos que la presencia de estos tópicos y de los escenarios de violencia, a los cuales alude esta poesía, constituyen una respuesta a los conflictos que la ciudad, peligrosa y hostil, permanentemente suscita.

En Calzadilla encontramos una poesía reflexiva que recurre al prosaísmo para su elaboración. En oportunidades, acude a rupturas sorpresivas y metáforas alucinadas para reflejar el absurdo de la vida y

propiciar la evasión hacia mundos alternos, oníricos, fantasmagóricos. En sus poemas, la vida del hombre está sometida al azar, un conjunto de casualidades determinan su rumbo. En algunos textos la discontinuidad del *yo* se convierte en el objeto mismo del sarcasmo. El orden convencional es cuestionado con un humor corrosivo que pone en evidencia el absurdo y la arbitrariedad del mundo frente al cual el *yo* lírico demuestra su inconformismo y su desprecio por las normas sociales.

Tal poética de la paradoja cuestiona las coherencias y construye el sentido del texto a partir de argumentaciones que demuestran la relatividad de las certezas. En oportunidades, la paradoja se presenta como un proceso desmitificador, en otras, es reflejo del sinsentido de la vida, de lo imposible. Es una escritura que surge de dos fuerzas contradictorias, por un lado la necesidad de preservar la vida, la búsqueda de la trascendencia y, por otro, la aceptación de la muerte.

La preocupación sobre el oficio de la escritura es otra constante en la obra de Juan Calzadilla. Palabra, silencio, diálogo y gesto, obsesivamente, intentan develar la farsa de la sociedad, burlarse de las convenciones y desenmascarar el horror de la alienación del poder y del deshumanizado espacio de la ciudad.

Por su parte, el universo poético de Francisco Pérez Perdomo está plagado de símbolos; de palabras que describen el mundo con imágenes y figuras sombrías; de escenarios ambiguos, que develan el desamparo de un hablante desterrado a un submundo asfixiante y opresivo, poblado por animales viscosos y presencias fantasmales. En sus textos, la realidad se representa inestable y el poeta busca mostrar la otra cara de lo real; esa presencia invisible que se oculta tras lo visible, acontecimientos que transcurren en un espacio y en un tiempo virtual. La obra de Pérez Perdomo es heredera de una concepción ancestral de la poesía que adjudicaba a la palabra un poder mágico, capaz de transformar la realidad.

En estos poemarios percibimos una tendencia a la experimentación verbal. En general, los poemas tienden a la narratividad y el prosaísmo. En ellos el autor ha desarrollado un pulcro trabajo de escritura en ese difícil arte de la poesía en prosa y es, precisamente, éste uno de los rasgos que acercan la poesía de Pérez Perdomo a la obra de José Antonio Ramos Sucre: la constante presencia del absurdo y la paradoja como formas de construcción de mundos alternos a través del lenguaje.

Vilma Vargas ha caracterizado la poesía de Pérez Perdomo como “poesía *intelectual*.” (1980:89). Por su parte, Ludovico Silva —en un ensayo sobre *Los venenos fieles*— ha dicho: “Es un libro filosófico (...). Y, en materia de filosofía, pica alto, porque el poeta, obedeciendo a un mandato vital y a una circunstancia histórica concreta, se plantea nada

menos que la concepción dialéctica del mundo y del ser humano, en contraposición con la concepción metafísica, que también podemos llamar eleática.” (1991:146).

Se trata de una poesía que, además de construir mundos alternos, nos conecta con los mitos universales y se hunde en consideraciones de carácter ontológico. Pérez Perdomo se ocupa también de reflexionar sobre las capacidades creadoras del lenguaje a través de metapoemas. La tradición de teorizar acerca del oficio de la escritura, a partir del mismo acto creador, surge en la modernidad con Baudelaire y Poe. Hugo Friedrich considera que el móvil de dicha práctica obedece “a la convicción moderna de que la tarea poética es una aventura del espíritu operante que al mismo tiempo se observa a sí mismo, aumentando así la alta tensión poética por el hecho de teorizar acerca de su propia tarea.” (1974:190-191). En sus metapoemas, el autor reflexiona sobre el oficio de la escritura en el poema mismo y, a la vez, desarrolla su poética.

Por su parte, la imagen del poeta que construye Juan Calzadilla está relacionada con la del *poeta ciudadano*; en cambio, en Francisco Pérez Perdomo, encontramos una representación del poeta más cercana a la imagen que el surrealismo erigió: el poeta mago, una suerte de alquimista o prestidigitador de la palabra.

Como observación final, advierto que en la poesía venezolana de la década del sesenta, se articularon dos polos de subversión poética: uno en base a la idea de la revolución, sobre la cual se desarrollan los textos, tanto en función de la denuncia o de la exhortación a la acción revolucionaria. El otro puso en escena la alteridad como posibilidad creadora, como estética transgresora que expresa disconformidad con la situación socio-política del país en textos que plasman una realidad alienante a través de procesos textuales de orientación surrealista. La renovación estética mostró dos matrices fundamentales: por un lado la violencia, procesada de forma directa y, por otro, con un desarrollo metafórico más complejo.

*Universidad de los Andes,
Núcleo Universitario Rafael Rangel
Trujillo, Venezuela.
Dirección postal:
Apartado 35, Valera, 3101,
Trujillo, Venezuela.
cvct@hotmail.com*

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN González, Ángel. 1998. “El poeta como *homo duplex*: Ironía romántica y multiplicidad enunciativa”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi. 111- 158.
- ANGULO, Luis Alberto. 2002. “Entrevista a Juan Calzadilla”. *Poesía* 133. 24-34.
- ARRÁIZ Lucca, Rafael. 2003. *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Eclipsidra.
- BORGESON, Paul W. 1994. “Juan Calzadilla y el surrealismo en la poesía venezolana del ’58. *Revista Iberoamericana*. Vol. LX. 166–167. 513 -522.
- BRAVO, Víctor. 1997. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila.
- CARDOZO, Lubio. 1994. “El laberinto y la paradoja en la poesía de Juan Calzadilla”. *Actual* 28. 233 - 260.
- BURGER, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- FRIEDRICH, Hugo. 1974. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix-Barral.
- GUERRA, Lucía. 2003. “Género y cartografías significantes en los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana”, en *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 287-306.
- HABERMAS, Jürgen. 1988. “Modernidad *versus* postmodernidad”, en *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 87-102.
- HUYSEN, Andreas. 1988. “Cartografía del postmodernismo”, en *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 189-248.
- MAESTRO, Jesús G. 1998. “La expresión dialógica como modelo comparatista en el discurso lírico de J. L. Borges y F. Pessoa”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam: Rodopi. 267-323.
- MIGNOLO, Walter. 1982. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, en *Revista Iberoamericana*, N° 118-119. Pittsburg. 131-148.
- PAZ, Octavio. 1986. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 1985. *Pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral.
- 1974. *La búsqueda del comienzo, (escritos sobre el surrealismo)*. Madrid: Fundamentos.

- PICÓ, Joseph (*et.al*). 1988. *Modernidad y posmodernidad*. Madrid: Alianza.
- SALDAÑA, Alfredo. 1997. *Modernidad y posmodernidad, filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia: Episteme.
- SÁNCHEZ Peláez, Juan. 1993. *Poesía*. Caracas: Monte Avila.
- SARLO, Beatriz. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SILVA, Ludovico. 1991. *La torre de los ángeles*. Caracas: Monte Ávila.
- VARGAS, Vilma. 1980. *El devenir de la palabra poética, Venezuela, Siglo XX*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- WELLMER, Albrecht. 1988. “La dialéctica de modernidad y postmodernidad”, en *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza. 103-140.
- YURMAN, Fernando. 2000. *Lo mudo y lo callado*. Valencia: El caimán ilustrado.