

LOS POETAS DEL DESVARÍO
TENSIONES ENTRE SENTIDO Y ROSTRIDAD EN LA
POESÍA VENEZOLANA DEL SIGLO XX

Santiago Acosta
Universidad Central de Venezuela
santiago.acosta.i@gmail.com

RESUMEN

A lo largo de la poesía venezolana del siglo XX puede rastrearse una serie de poetas y poemarios que desafían las nociones comunes sobre el sentido en la poesía. Los une su preferencia por un lenguaje aparentemente roto, desencajado y fulgurante, cercano al delirio y otros devaneos de la conciencia. La apuesta de estos poetas no es únicamente experimentalista y es mucho más que textualista; se trata, tal vez, de un manejo de la veladura del sentido para disparar la atención (la propia y la del lector) hacia zonas más hondas de la imaginación, la memoria y el lenguaje. La "poética del desvarío" se compone de poetas raros, únicos, cuyos textos se resisten a la interpretación y por ello han sido ignorados por la mayor parte de nuestra crítica especializada, que en muchos casos tiene como propósito principal establecer un *rostro* dominante de la poesía venezolana. Esta revisión inicia en los primeros libros de Salustio González Rincones y llega hasta los desvaríos más recientes de Claudia Sierich y Frank Zicarelli, pasando por algunas muestras de autores como Emira Rodríguez, Rafael José Muñoz y Andrés Boulton, entre otros.

PALABRAS CLAVE: sentido, rostridad, poética del desvarío, poesía venezolana

ABSTRACT

Long the venezuelan poetry of the 20th century a serie of poets and poems who defy the common notions on the sense in the poetry

can be traced. They are joined by his preference to a seemingly torn language, dislocated and shining, near to the delirium and other confusions of the conscience. The bet of these poets is not only experimental and is much more than textual; it is about, maybe, the driving of the coverage of the sense to shoot the attention (the own one and the reader attention) towards deeper zones of the imagination, the memory and the language. The poetics of the delirium consist of rare and singular poets, whose texts resist to the interpretation and for it they have been ignored by most of our specialized critique, who has in many cases as principal intention establish a dominant face of the venezuelan poetry. This review begins with the first books of Salustio González Rincones and it comes up to the recent deliriums of Claudia Sierich and Frank Zicarelli, and some authors' samples like Emira Rodríguez, Rafael José Muñoz y Andrés Boulton, etc.

KEY WORDS: sense, face (the quality of), poetics of the delirium, venezuelan poetry

Los estudios críticos sobre poesía venezolana de la década de los setenta suelen coincidir en que durante esos años comienza a manifestarse en la obras de nuestros poetas cierta búsqueda de austeridad de la palabra, una necesidad de medida en la expresión que respondía, entre otras cosas, al objetivo de desmarcarse de las propuestas poéticas de los años sesenta, caracterizadas por cierto desbordamiento surrealista de la palabra y un preponderante compromiso ideológico. Según dichos estudios, en los inicios de los setenta comienzan a fortalecerse algunas tendencias como la poesía confesional o intimista, la estética de lo urbano y lo cotidiano y la preferencia por el poema breve, de palabra clara y directa. Esto puede apreciarse, por ejemplo, en algunos poemarios de Rafael Cadenas, Luis Alberto Crespo, Alejandro Oliveros, Eugenio Montejo, Márgara Russotto, Miyó Vestri y Enrique Hernández D'Jesús, poetas que tal vez prefiguraron en sus libros las tendencias que prevalecerían durante los años ochenta.

Según apunta Luis Miguel Isava en su ensayo "La desbordante pulsión de la palabra poética", esa voluntad de concisión generó dos fenómenos muy distintos en la poesía de finales de los sesenta y

principios de los setenta: por una parte la palabra se tornaba más hermética y por otra se hacía más sencilla y directa. El primer caso - dice Isava- puede corresponderse con aquellas palabras en las que Mallarmé invitaba a "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu", y el segundo es el resultado de una "necesidad de depurar el discurso de excesos, de *desvaríos* [las cursivas son nuestras], de hipérbolos: en una palabra, de lo que aleja de una palabra más directa, que 'nombre' de manera más inmediata lo que nos rodea, lo que palpamos, lo que vivimos" (2001: 209).

Si repasamos las cinco definiciones que el Diccionario de la Real Academia Española ofrece de la palabra "desvarío", veremos que todas apuntan a una misma transgresión: el abandono del orden natural de las cosas ya sea por accidente, locura o capricho, provocando la disensión, la disonancia y la monstruosidad en la *expresión* de algo. Isava generaliza e incluye dentro de la poesía "desvariante" la mayor parte de la producción de los años sesenta, pero ésta, antes que monstruosa o disonante, fue más bien surrealista, experimentalista y postvanguardista. Es decir, su *exceso* correspondía a un programa estético definido antes que al accidente, al capricho o al puro disparate del verbo.

Los poetas que repasaremos en este trabajo tienen en común cierta preferencia por un lenguaje aparentemente roto, desencajado y fulgurante, cercano al delirio, la manía y otros devaneos de la conciencia. Su apuesta no es únicamente surrealista o experimentalista y es mucho más que textualista; se trata del manejo de la veladura del sentido para disparar la atención (la propia y la del lector) hacia zonas más hondas de la imaginación, de la memoria y del lenguaje. No se encuentran ligados a ninguna época en particular ni a ningún proyecto estético colectivo; se trata de poetas "raros", únicos, cuyos textos se resisten a la interpretación y tal vez por ello han sido ignorados por la mayor parte de nuestra crítica especializada¹.

¹ Casi ninguna obra de los poetas que revisaremos en este ensayo ha sido abordada en libros fundamentales para el estudio de la literatura venezolana, como: *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela* (1985) de Nelson Osorio T., *Noventa años de literatura venezolana* (1993) de José Ramón Medina, *Panorama de la literatura venezolana actual* (1995) de Juan Liscano, *Literatura y cultura venezolanas* (1996) compilado por François Delprat, *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana* (2003) de Rafael Arráiz Lucca, *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (2003) compilado por Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, y *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano* (2004) compilado por Karl Kohut.

A pesar de esto creemos que es posible ordenarlos dentro de un conjunto dinámico integrado al cuerpo global de la poesía venezolana. Como veremos -e independientemente de los acuerdos que existan entre nuestros críticos- en la producción de finales de los años sesenta y durante los años setenta encontraremos algunas de las muestras más valiosas de esta poética del desbordamiento y del oscurecimiento del sentido.

Los orígenes o primeras manifestaciones de la poética del desvarío pudieran rastrearse en hasta dos manuscritos que Salustio González Rincones escribió en 1907: *Llamaradas blancas* y *Las cascadas asesinas*. Aunque no fueron publicados sino hasta 1977 en una antología preparada por Jesús Sanoja Hernández, estos poemas nos permiten evidenciar que ya en la primera década del siglo XX no solo se componían versos e imágenes claramente vanguardistas en nuestra ciudad capital, sino que se hacía de una manera que arriesgaba el sentido en virtud de una expresividad que prácticamente carecía de antecedentes en la poesía venezolana:

Exacto como una
sagaz fórmula algebraica;
con remota sequedad de Luna
y austeridad escueta de cruces;
la figura
de ese sauce lóbrego oscila rápida....
Sólida
columna que ostenta austeridad móvil de aspa...
Efloresce con tranquilidad de búho, roto
por su misma mirada,
crónica. (1977: 106-107)

A pesar de la contundencia de estos documentos y de otros libros como *La yerba santa* (1929) y *Viejo jazz* (1930), Jesús Sanoja Hernández catalogó a González Rincones como "modernista tardío", y así fue tomado hasta que Julio Miranda, casi tres décadas después, lo reivindicó como vanguardista temprano (2001: 66-68). Es decir, que aunque Sanoja Hernández quiso mantener a González Rincones confinado a la esfera de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Julio

Herrera Reissig², Miranda logró emparentarlo con las muestras más audaces de César Vallejo, Oliverio Girondo y Nicanor Parra. Aún así la poderosa leyenda de *válvula* logró imponerse, y aún se considera que los próceres de la vanguardia literaria en Venezuela fueron los poetas de la llamada generación del 28, gracias a las tibiezas de críticos como Sanoja Hernández y a libros incompletos como *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y documentos* (1985) de Nelson Osorio T., en cuyas páginas no se menciona a González Rincones.

A lo largo de la poesía venezolana del siglo XX puede rastrearse una serie de poetas y poemarios que se emparentan con esa voz particular de Salustio González Rincones, desafiando así lo que comúnmente se entiende acerca del sentido en la poesía. Uno de ellos es el caraqueño Luis Fernando Álvarez -quizá uno de los menos recordados del grupo *Viernes*- quien, según algunos críticos, inauguró con su libro *Soledad contigo* (1938) la poesía urbana en nuestro país. Los textos de este poemario, además de describir una dimensión urbana angustiada, intensamente vivida y expresada por medio de arriesgadas piruetas vanguardistas muy similares a las de Oliverio Girondo en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), parecen someter a la imagen a un tratamiento que solo puede calificarse de demencial:

Siempre hay el paraguas, el levitón de yerba, el chaleco blando, o el talle hidrópico e histórico de la solterona que habla de música antigua y de familias actuales, y se pone a chirriar como una polea sobre las comisuras de los labios de las antenas, agitando dramática sus cuatro trompas de elefante.
(1938: 36-37)

Pero aunque la obra de Álvarez representa para el estudio de nuestra poesía un terreno prácticamente virgen, y es un autor rico en posibles aristas para el análisis, es en otros territorios aún menos explorados donde conseguiremos las muestras más puras de esta

² Resulta interesante recordar la lectura que Guillermo Sucre hace en *La máscara, la transparencia* (2001)[1975] de la poesía de Julio Herrera y Reissig: «Herrera busca que su poesía sea como un dibujo de su mundo interior: ¿la nitidez del delirio? Todo lo cual, por supuesto, trae consigo un cambio en su técnica poética con respecto a Darío» (p. 43). Tal vez nuestro Sanoja Hernández, sin proponérselo, encontró en la obra de González Rincones el germen de una vanguardia poética.

poética. Nos referimos, por ejemplo, a libros por entero olvidados como *Uni-verso (Poemas pan-vitalistas)* (1942) de Manuel Osorio Calatrava, otro de esos poemarios que, de no haber pasado inadvertido durante tantos años, tal vez ocuparía una posición privilegiada en la lista de obras que contribuyeron a introducir el surrealismo en nuestra poesía:

En mi sangre hay dioses ubicuos
en los millones de glóbulos que se ayuntan con savia
de piedra y semen de chivo.
Tengo ojos pétreos para ver las formas duras,
pupilas de agua para ver las formas blandas.
Mis brazos de madera se abrazan con el viento
que hace mover el fuelle de las grandes montañas.
(1942: 29)

El tono y las imágenes de los poemas contenidos en el libro de Osorio Calatrava tienden un puente que nos lleva a la obra de Andrés Boulton Figueira de Mello, autor de una poesía sacada de quicio, delirante y de pretensiones siderales. Su libro *El orgasmo de Dios* (1969), especie de diario de alucinaciones escrito a lo largo de quince años, es el producto de una verdadera liberación de la escritura, suerte de emancipación psicotizante del verbo. De su poemario *Sérpulas* (1965), firmado con el heterónimo Universo Verdegay, podemos extraer el siguiente fragmento de un texto que, aunque se titula "Delirios", es quizá uno de los más inteligibles del libro:

Soy el hijo de la hija del hermafrodita. Y asimismo
corbetas imposibles y gangrenas en el peristalsis
de una picúa bifurkada. Soy el contrario del delirio o
uros salados. Soy caravanas fritofirias en salsa de
moka. Soy gritos inaudibles. Soy la supersangre del
mañana. [...] Soy señales de tránsito entre
crepúsculos culeados. Soy campanas y jobo. Soy
imposible a digerir. Soy Paulo VI y la ciencia sin
perfumes. Soy el que trata de gaguear lo descrito
en su observatorio invisible. (1965: 14)

Tal vez una de las obras más interesantes y reconocidas de este grupo sea el descomunal *El círculo de los 3 soles* (1969), de Rafael

José Muñoz, un libro compuesto por más de quinientas páginas de auténtico delirio del verbo y hasta de la cifra, pues el poeta se vale libremente de expresiones y fórmulas matemáticas (también desvariantes) para la construcción de sus textos poéticos. En el epílogo a la primera edición del libro, Juan Liscano se refiere a la obra de Muñoz como un acto de liberación a través del absurdo y la imitación delirante de algunos discursos como la ciencia ficción, los textos bíblicos, la astronomía, las descripciones zoológicas y botánicas "e innumerables otras formas de alienación literaria y mental, propias de una civilización en quiebra como la nuestra" (p. 467). Podemos asomarnos a la inventiva desquiciada de Muñoz a través de un breve fragmento de su poema "Bolches en el desfiladero":

Veo en el desfiladero
 13 bolches que pasan coqueando,
 que pasan con sus números dígitos
 masticando una piedra de caballo, son 14.
 Y ellos integran la sunaja mix,
 pero siempre vestidos de rombos túmulo. (1969: 123)

Rafael Cadenas también demuestra estar contagiado por la poética del desvario en la prosa arrebatada de *Los cuadernos del destierro* (1960), pero sobre todo en un poema que aparece únicamente en las dos primeras ediciones del libro y es eliminado por el autor en las siguientes³. Dicho texto comienza con la deslumbrante oración: "Atormentado en mis élitros sobre un naipe que fue cadáver me desbando silenciosamente" (1960: 37). Lo mismo ocurre en algunas poetas aún inéditas en libro. Nos referimos a Lucienne Silberg, venezolana de ascendencia francesa, cuyos textos fueron recogidos y traducidos del francés por Juan Liscano en 1976: "mi venus de talidomida sobre zócalo de muñones, tengo un hueco de memoria y mi hábito venéreo rosado chillón pega como cuerpo a la piel" (Liscano 1985: 368); y a la boliviana Rita Valdivia, quien produjo lo más sustancial de su obra poética mientras perteneció en Barcelona y Puerto La Cruz al grupo literario *Trópico Uno*: "bajo la sombra que me cobija (es decir, el omoplato de un elefante) florecen los dedos y el ansia por echar humo y madurar más que la levadura fermentada" (1965: s. n. pp.).

³ Debemos el conocimiento de este detalle al estudio *El estilo como asilo poético: lectura deleuziana y taxonómica de Los cuadernos del destierro de Rafael Cadenas* (2007) de Willy McKey.

Como ya lo sugerimos, en la producción de los años setenta hallamos algunas de las muestras más interesantes del conjunto, de nuevo en autores que no han sido debidamente atendidos por la crítica literaria de nuestro país. El poemario *Malencuentro, pero tenía otros nombres* (1975) de Emira Rodríguez es tal vez una de las cumbres en esta región extraña de la poesía. En su escritura notamos algo similar a una "técnica del éxtasis" (Eliade, 2003), como instauración deliberada, a través de la palabra poética, de un estado comunicativo con aquello que sobrepasa (o que no alcanza) el umbral de la razón. Su lenguaje alucinado solo puede comprenderse desde el abandono de la idea de lo que comúnmente entendemos por *comprensión*: el sentido parece diluirse o transformarse en una sustancia distinta, en algo que rezuma entre los versos del poema, como una hormona:

Ya me voy lejos de estos soles opacos
que parece que no estuvieras en ninguna parte
y ese silencio espeso
en la laguna de unare retozan las mojarritas
ya me voy malencuentro
yo no sabía que todo esto iba a durar tanto tiempo
me eché a dormir de puro miedo
como una proyección como una cama blanda.
(1975: 29)

Otro poeta clave de los años setenta para entender esta poética es el mirandino Andrés Athilano, cuya producción supera los veinte poemarios publicados entre 1940 y 1983. En 1957 fundó el llamado "onirodismo" y en 1976, luego de publicar *Lírica del vacío* (1976) y *10 epojés y sus variaciones* (1976), creó la "Escuela de Poesía de Caracas", un taller de poesía experimental que funcionó durante algunos años en la Universidad Católica Andrés Bello. Aunque en aquellos libros se altera considerablemente la disposición tradicional de los versos sobre la página -por lo que adquiere una gran importancia la dimensión visual del poema-, es en sus imágenes y en el abordaje particular de la palabra donde reside su verdadera sustancia poética, su naturaleza enloquecida y liberadora del lenguaje. Tomamos como ejemplo el siguiente fragmento de un texto de *Ilusa X. Sonetos Espaciales de Caracas* (1978):

solo puede incluirse cabalmente dentro de los terrenos de la poética del desvarío:

El lento allí
de tu inasible criatura onírica
úvula de espacio engulle vírgenes
Copiosas ermitas de enigma
Arrodilló la voz ante tu córnea
Ante la pausa profunda de tu índice a tientas.
(1988: 12)

En el panorama actual de la poesía venezolana debemos referir las obras de Frank Ziccarelli, autor de *Raíces cruzadas* (2005), *Garabatos* (2006) y *Skirlas* (2009); y de Claudia Sierich, autora de *Imposible de lugar* (2008). La apuesta poética de Ziccarelli, aunque menos sólida que la de Sierich, es capaz de lograr en algunos textos ese fulgor verbal e imaginal que creíamos reservado únicamente a poetas como Andrés Boulton o Manuel Osorio Calatrava. De nuevo el diseño de lo sideral y lo alucinado, el lenguaje roto, los neologismos, la sonoridad dislocada: el poema desencajado, despojado del balance que espera el lector acostumbrado a la solidez y coherencia del texto poético:

una chifla de bigote rebelde
es señal de que
yo no fui albacea
de Tutankamón
Verdolaga imposible
nadie daría una rebanada
de mamut
por semejante cuerno. (2009: 43)

La poesía de Claudia Sierich parece estar pronunciada desde el afuera del idioma, o más bien desde su frontera con otros idiomas. Quizá el prolongado y profundo contacto de la autora con la lengua alemana tenga alguna relación con la manera particular en que la voz de sus poemas se articula. No nos referimos a la fusión semántica o morfosintáctica entre un idioma y otro, sino a un tratamiento de la lengua que parece tener como propósito el hacerla extraña dentro de su misma comarca, desdibujando sus bordes, acercándola quizá al error o a una gramática proscrita, para extraer de ella un sonido propio, un estilo personal:

A la vez el pozo ofrece su boca negra
y cuando quiere fauces caminar a mi lado
ruge rayo adentro ábrete Sésamo
tan crispa corozo el abismo
bostezando otro espanto. (2008: 7)

Para poner fin a este repaso debemos mencionar la obra de dos poetas que recientemente comienzan a publicar en revistas y antologías. Nos referimos a la joven María Alejandra Rojas, compilada en la antología *Amanecieron de bala* (2007): "Déjeme por aquí / indiferente ante los muslos / venimos en par genital" (2007: 229); y a Melba Marrero: "desde el Olimpo / desde la mirada de un zamuro / soy la saliva soy el paladar" (En *El Salmón* N°6, 2009: 59). No sabemos si estas autoras darán continuidad a sus propuestas poéticas pero, basándonos en lo poco que han publicado, pensamos que pueden integrarse efectivamente al corpus que se estudia en este trabajo. No podemos, por ahora, detenernos aquí a comentar en profundidad estas obras, como tampoco algunas de otros poetas como Régulo Villegas (*Paraíso de los condenados*, 1957), Ida Gramcko (*Poemas de una psicótica*, 1965; *Salto Ángel*, 1985), Teófilo Tortolero (*Demencia precoz*, 1968; *Las drogas silvestres*, 1972), Adelis León Guevara (*Siempre en el mismo adverbio*, 1971), Ludovico Silva (*In vino veritas*, 1977; *Crucifixión del vino*, 1996) o Teódulo López Meléndez (*Alienación itinerante*, 1974; *Los folios del engaño*, 1979; *Mestas*, 1986), autores y libros que merecen ser estudiados como algo más que anomalías triviales de nuestro panorama literario.

El corpus que hemos revisado se conforma mayormente de poetas "raros", marginales, difíciles de clasificar, que han sido desatendidos por casi todos nuestros críticos, investigadores y editores. Podemos decir, además, que son en su mayoría autores independientes, que no persiguen postulados estéticos preestablecidos y han alcanzado un estilo propio gracias al trabajo solitario con el lenguaje y las imágenes. Aunque unos pocos pertenecieron a agrupaciones literarias no fueron precisamente quienes alcanzaron más notoriedad, por lo que han quedado ante los ojos de la crítica como simples naufragos a la zaga de los colectivos que integraron.

No debemos establecer precipitadamente la relación entre las propiedades lingüísticas de esta poesía y las del discurso del esquizofrénico, caracterizado por cierta agramaticalidad, una sintaxis distorsionada, la creación de neolexemas, abundantes

resemantizaciones y un aparente fracaso de la referencialidad (Moya, 1990). Es cierto que esos devenires psicotizados de la lengua se asemejan a lo que hemos visto en las obras de estos poetas, por lo que pueden iluminar hasta cierto punto la lectura de esta poesía. Pero no sería prudente ni pertinente adjudicar los rasgos de esta poética a las circunstancias biográficas o a las condiciones psíquicas de sus autores, aunque existan evidencias de que algunos de ellos pasaron en algún momento de sus vidas por graves crisis psicológicas. Gracias a los múltiples relatos biográficos que han sido registrados por el periodismo literario, sabemos de muchos otros poetas que han atravesado equivalentes conflictos psíquicos en algún momento de sus vidas, y sin embargo no han producido obras que puedan considerarse dentro de la poética del desvarío. Esto ocurre, por ejemplo, con José Antonio Ramos Sucre, Gloria Stolk, Juan Liscano, Armando Rojas Guardia, Hanni Ossott, Miyó Vestri y Martha Kornblith, por citar solo algunos de los casos más conocidos.

Digamos que esta región de la poesía venezolana está constituida como una red abierta, en el sentido de un "sistema alejado continuamente del equilibrio" que permite el libre flujo entre cada uno de sus nodos (géneros, libros, poetas, obras) y el exterior (la no-poesía, el no-lenguaje, el no-arte) (Fernández Mallo, 2009: 150-151). A su vez, esta red puede funcionar como lo que la física ha denominado un "atractor caótico", es decir, una trayectoria o "estructura hacia la que tiende un proceso aparentemente caótico" (Albaigès i Olivart, 2000). Cualquier poeta puede formar parte de ella con un libro, un poema e incluso con una imagen. Además, creemos que no se limita únicamente a la poesía venezolana, y ni siquiera al género poético, puesto que también podemos hallar características expresivas similares, por ejemplo, en la obra arquitectónica de Antoni Gaudí, en los filmes del cineasta estadounidense Harmony Korine⁴, en las piezas coreográficas del sueco Mats Ek⁵, y en las pinturas de algunos artistas plásticos como el danés Asger Jorn⁶, el alemán Franz Ackermann⁷ o nuestro Bárbaro Rivas. Toda incursión en el desvarío puede integrarse como una fibra más de este cuerpo sin órganos.

⁴ Trailer del film *Trash Humpers* (2009): <http://www.youtube.com/watch?v=JQYSRXT3CiU>

⁵ Video de la pieza «Mujer húmeda»: <http://www.youtube.com/watch?v=Xr-4GWBSDM0>

⁶ Puede consultarse su obra plástica en <http://www.notbored.org/jorn.html>

⁷ Más información y algunas obras en http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/franz_ackermann.htm

Precisemos finalmente algunas de las características esenciales de la poética del desvarío.

1) *Devenir residuo de la lengua*: Pudimos notar que estos poetas crean un estilo propio por medio de lo que Deleuze y Guattari llamaron "un tratamiento menor de la lengua standard, un devenir menor de la lengua mayor" (2006: 107), al cual se accede espantando a la lengua mayor, enrareciéndola para hacer surgir en el poema una voz particular: una lengua dentro (o a partir) de otra, que nos deslumbra porque la desconocíamos. En esa impureza, en esa aparente torpeza que ya hemos llamado lenguaje roto o sacado de quicio, radica gran parte de la potencia y el atractivo de estos poetas. El ritmo desencajado del poema, su fluir desbordado e inaudito, la abundancia de neologismos y arcaísmos, el empleo de una ortografía heterodoxa con particular preferencia por la letra *k*; todos estos fenómenos no son sino las líneas de fuga que impelen la lengua del poeta hacia su desterritorialización, contribuyendo en gran parte a disparar su devenir bastardo, de esquirla: de residuo.

2. *Liberación de contenidos del inconsciente*: Una constante en las obras de estos poetas es la presencia de cierto imaginario alucinado, confuso, como el que se manifiesta cuando se atenúa el control que la razón y el yo ejercen sobre el lenguaje y el comportamiento humano: dolor, paranoia, desbordamiento de la sexualidad, exposición impúdica de todo desgarramiento interior. En estos poemas la memoria, el tiempo, el cuerpo y el mundo aparecen con frecuencia fragmentados, desarreglados, aunque también encontremos en ellos abundantes referencias a la totalidad de lo cósmico y lo sideral. Escritura automática, creación de imágenes insólitas: de allí su única cercanía con la poesía surrealista.

3. *Hermetismo*: Como puede adivinarse, esta poesía se resiste a la interpretación tradicional. Los poetas del desvarío no persiguen las "exactitudes aterradoras" (Rafael Cadenas) y asumen la veladura del sentido como vía natural para la poesía. "Dice verdad quien dice sombra", escribió Paul Celan en *De umbral en umbral* (1955), señalando la veracidad que existe en lo aparentemente desollado de sentido, en esa oscuridad que representa una suerte de reto para el lector porque le exige un ejercicio de lectura distinto, un compromiso más cercano y arriesgado con el texto poético. El verso de Celan es tal vez el único axioma que puede relacionarse de manera definitiva con la poética del desvarío.

Que una obra sea única en su apuesta poética no significa que sea *la única* con esas características en la literatura de una nación: la singularidad, la anomalía, no involucran necesariamente un aislamiento. A fuerza de ignorar o de calificar como rarezas y casos aislados la secuencia de poetas y poemarios que hemos presentado, la crítica excluye una ruta de libros que comparten entre sí muchas de sus singularidades. Sabemos que la crítica define y ordena la producción literaria venezolana dentro de períodos con características singulares, en un esfuerzo por dar sentido y *rostro* a una dimensión de la cultura nacional que de otra forma solo sería un corpus confuso y enorme de libros publicados. Esa es, en general, la labor de toda crítica literaria: descubrir el entramado de las obras, describir el fluir de una coherencia. Por ello Octavio Paz aseguró que: "La crítica es lo que constituye eso que llamamos una literatura y que no es tanto la suma de las obras como el sistema de sus relaciones" (1990: 40). La crítica brinda contención, establece un sistema de poderes y jerarquías, cumpliendo así el papel de lo que Deleuze y Guattari llamaron una *máquina de rostrificación*, la cual proporciona determinada organización de poder -de acuerdo a un régimen despótico o pasional- a un grupo de significaciones, con la finalidad de integrarlas en un rostro -producir un paisaje- basado en un orden de razones, y que termina por ser un sistema absoluto y una semiótica dominante: un rostro (2006: 174-186). Así como la arquitectura genera paisajes y la cartografía produce mapas, la crítica determina épocas, estilos y movimientos literarios.

Ese rostro que la crítica propone es, evidentemente, un ideal, una desterritorialización. Un rostro, tal como un mapa, no puede ni debe contenerlo todo; ello desmoronaría su función cartográfica. La poética del desvarío es una suerte de célula anómala que deshace al rostro: un gesto equívoco, una fuerza de *desrostrificación* que debe ser sometida para conservar la supuesta unidad de un valor cultural nacional. Así, la subversión del sentido -ese otro orden despótico- que efectúan estos poetas también responde, tal vez, a una búsqueda más honda: se transgreden los límites para poner en tensión la finalidad comunicativa del lenguaje, desafiando además el valor cultural que normalmente se le confiere a la poesía en una nación. Por estas razones, estudiar más detalladamente los rasgos de esta poética, así como las peculiaridades expresivas e imaginales de cada una de las obras que la conforman, es una tarea necesaria que, no obstante, queda para una investigación posterior. Un estudio de esas

características, además de aportar nuevos conocimientos puntuales sobre algunos poetas y poemarios, favorecería una visión más comprensiva y exacta de la poesía venezolana del siglo XX.

REFERENCIAS

- Albaigès i Olivart, J.M. (2000). El hombre, atractor ¿extraño? Extraído el 3 de junio de 2010 desde <http://www.albaiges.com/articulosvarios/hombreatractorextraño.htm>
- Álvarez, L. F. (1938). *Soledad contigo*. Caracas: Publicaciones del grupo Viernes.
- Arráiz Lucca, R. (2003). *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Eclepsidra.
- Athilano, A. (1978). *Ilusa X. Sonetos Espaciales de Caracas*. Caracas: Amón.
- Barrera Linares, L., González Stephan, B., y Pacheco, C. (Comps.) (2003). *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Banesco-El Nacional-Fundación Bigott.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.
- Delprat, F. (1996). *Literatura y cultura venezolanas*. Caracas: La Casa de Bello.
- Eliade, M.(2003). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. (2da ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía*. Barcelona-España: Anagrama.
- González Rincones, S. (1977). *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila.
- Isava, L. M. (2000). La desbordante pulsión de la palabra poética. *Iberoamericana*, 2/3 (78/79), pp. 206-223.
- Joviqui (José Vidal Quiles) (1978). *Oscurana*. Caracas: Senda Ávila.
- Kohut, K. (Comp.) (2004). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Liscano, J.(1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil.
- Marrero, M. (Septiembre-Diciembre, 2009). 5 de junio de 1921. *El Salmón – Revista de Poesía*, 6. pp. 58-59.
- McKey, W. (2007). *El estilo como asilo poético. Lectura deleuziana y taxonómica de Los cuadernos del destierro de Rafael Cadenas*. Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Letras, Escuela de Letras, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela.

- Medina, J. R. (1993). *Noventa años de literatura venezolana (1900-1990)*. Caracas: Monte Ávila.
- Moya, J. (1990). Análisis formal del discurso esquizofrénico: Problemas metodológicos [Versión digital]. *Anuario de Psicología*, 47. pp. 117-144.
- Muñoz, R. J. (1969). *El círculo de los 3 soles*. Caracas: Zona Franca.
- Navas, D. (1988). *Tallos de sed*. Caracas: Venegráfica.
- Osorio Calatrava, M. (1942). *Uni-verso (poemas pan-vitalistas)*. Caracas: Talleres E.T.C.A.
- Osorio T., N. (1985). *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y documentos*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Paz, O. (1990). *Corriente alterna*. (19a ed.). México: Siglo XXI.
- Rodríguez, E. (1975). *Malencuentro, pero tenía otros nombres*. Caracas: Monte Ávila.
- Sierich, C.(2008). *Imposible de lugar*. Caracas: Monte Ávila.
- Sucre, G. (2001). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valdivia, R. (1965, Febrero-Marzo). Poemas de Rita Valdivia. *Trópico Uno*, 3. s. n. pp.
- Verdegay, U. (Andrés Boulton Figueira de Mello) (1965). *Sérpulas*. México: Prometeo Libre.
- VV AA (2007). *Amanecieron de bala. Panorama actual de la joven poesía venezolana*. Caracas: El Perro y la Rana.
- Zicarelli, F. (2009). *Skirlas*. Caracas: Agni y Soma.