

JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE: LA POÉTICA DE LO VAGO Y LO OSCURO ¹

Francesca Polito
Escuela de Idiomas Modernos,UCV
francescapolitodis@hotmail.com

RESUMEN

La obra de José Antonio Ramos Sucre presenta reflexiones y aforismos dispersos con los cuales se puede armar una condensada concepción de la palabra poética. Nuestro propósito, al reconstruirla e interpretarla, es ver en qué medida pueden establecerse una serie de correspondencias y analogías, en primer lugar, con visiones modernas del arte que se traducen en nueva búsqueda de lo absoluto, o en el aflorar del profundo y místico “río subyacente” (Marcel Raymond) liberado por el Romanticismo, o en la “trascendencia vacua” (Hugo Friedrich); en la palabra pura y esencial; en una Belleza misteriosa, velada, lejana; en la multiplicidad del yo; en lo visionario y alucinatorio más allá de la “rugosa realidad”. En segundo lugar, con algunos de sus textos poéticos como “La merced de la bruma”, “El extranjero”, “Omega” y “Tácita, la musa décima”.

PALABRAS CLAVE: poesía, visión simbólica, música interior.

ABSTRACT:

José Antonio Ramos Sucre's work presents scattered reflections and aphorisms through which a condensed conception of the poetic word can be built. Our purpose, when rebuilding and interpreting it, is to see to what extent a series of correspondences and analogies can be established, in the first place, with modern visions of art that are translated into a new search for the absolute, or into the surfacing of the deep and mystic “underlying river” (Marcel Raymond) that was

¹ Este artículo es la versión ampliada de la ponencia presentada en la UCV con motivo de las X Jornadas de Investigación Humanística y Educativa realizadas entre el 23 y el 27 de noviembre de 2009.

freed by the Romantics, or into the “vacuous transcendence” (Hugo Friedrich); into the pure and essential word; into mysterious, veiled, distant Beauty; into the multiplicity of the self; into the visionary and the hallucinatory that go beyond “rough reality”. Second, with some of his poetic texts such as “The will of the mist”, “The foreigner”, “Omega”, and “Tacit, the tenth muse”.

KEY WORDS: poetry, inner music, symbolic vision.

El tema de la belleza que tanto obsesionaba a Baudelaire ya aparece en “Preludio”, en apertura de *La torre de Timón*. Allí el poeta dice que con la muerte ya no lamentará la “ofendida belleza” (1980: 3). Pero, ¿qué belleza? y ¿por qué es ofendida? Muchos escritores entre el siglo XIX y primeras décadas del XX coinciden en aludir a la herida estética, a la aspereza del mundo sensible y a la intolerable realidad, la “rugosa realidad”², en rehusar la ciencia positiva y el llamado progreso, en separarse de una concepción utilitaria y didáctica del arte. En general, el escritor moderno de derivación romántica y simbolista revisita desde su condición la poesía del pasado, se contempla en ese espejo, rehace algunos de sus mitos, experimentando seducción y melancolía, y al mismo tiempo se mira en el presente buscando en él algo apenas perceptible, escondido y misterioso que sea poético, que trascienda “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”, que sería una mitad del arte, y alcance “lo eterno y lo inmutable”, la otra mitad del arte. Baudelaire daba así en “El pintor de la vida moderna” (1863) una sugerente definición de la poesía moderna.

La obra de Ramos Sucre, como la de tantos escritores contemporáneos y de otras edades que reflexionaron sobre el lenguaje, tanto el común como el poético, presenta consideraciones estéticas y aforismos dispersos con los cuales se puede armar una condensada concepción de la palabra poética. Así el texto “Ideas dispersas sobre Fausto” en *Los aires del presagio* (1980: 409-410) es un examen sobre el arte de la poesía. Sobre aspectos como la intertextualidad, por ejemplo; o la oscuridad del estilo; o la oposición claridad/oscuridad. Ramos Sucre señala que lo importante no es

² La expresión es de Rimbaud en “Adiós” (*Una temporada en el infierno*).

indagar dónde se originó la historia de Fausto, o la cantidad de variantes, el “asunto”, sino la aparición en el horizonte de una versión inusitada:

Supuesto que la humanidad es esencialmente una misma en todas partes, la leyenda nació en cualquier lugar donde hubiera hombres que sintiesen sed de sabiduría, ansia de placeres, nostalgia de juventud.

Debido a esta uniformidad de sentimientos en la raza humana sucede que el genio no crea el asunto de la obra maestra que lo inmortaliza y cuyos personajes son tipos permanentes y cosmopolitas. Más de un libro podría escribirse sobre los precursores de Dante. (...) Esta falta de originalidad muy lejos de disminuir la gloria del genio la aumenta, haciendo notar la distancia que lo separa de la multitud. (p. 409)

No es casual que precisamente la figura de Fausto sea tan recurrente en su obra. Es la demostración de cuán consciente estaba el escritor de su propia poesía hecha de tantas resonancias culturales y de cómo puede funcionar la intertextualidad. Siempre en el mismo texto, Ramos Sucre se refiere al estilo del genio. Y lo define en términos de “oscuridad”, de “enigmas”:

La mayor parte de las obras maestras lo son de oscuridad (...). Es natural que las enseñanzas de los genios sean enigmas; a nadie extraña que el caudal de agua caído desde muy alto sobre la tierra, la hiera profundamente y se envuelva en nieblas evanescentes. (p. 409)

La gran imagen de que se sirve Ramos Sucre para aludir a la facultad poética es parecida a la creada por el personaje Dante cuando trata de explicar de dónde le vienen las visiones de pecados castigados y virtudes premiadas: “Luego llovió dentro de la alta fantasía”³ (Purg. XVII, 25). La inspiración poética que permite generar imágenes es como una lluvia divina, un “caudal de agua caído desde muy alto”, algo que trasciende al poeta. Ramos Sucre también señala: “Con razón ha dicho alguien que lo claro es generalmente vulgar o

³ “Poi piove dentro all’alta fantasia” (la traducción es mía).

que lo bello se presenta ataviado de una oscuridad y misterio⁴ que a unos causa inquietud, a otros respeto” (1980: 409-410).

Caben aquí dos observaciones. Por una parte, no hay que perder de vista la oposición entre el lenguaje común, o práctico, cuya finalidad es la comunicación, y el lenguaje poético orientado hacia el mensaje en sí mismo⁵. Por la otra, si bien es cierto que el lenguaje de la poesía implica una mayor dificultad para descifrarla, también lo es que hay determinados periodos en los cuales de manera programática se busca la oscuridad. Esto ocurrió con la estética romántica y simbolista. La fascinación por el símbolo en Ramos Sucre, como sostiene Ángel Rama en *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre* (1978: 35)⁶, lo hermana con los grandes poetas latinoamericanos y europeos del siglo XIX. La intuición poética lleva a auscultar las analogías misteriosas entre las cosas, a encontrar un equivalente alegórico y totalizador del mundo, a fundar de nuevo posibles sentidos a conciencia de la precariedad humana en un mundo desierto de dioses. Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica moderna* (1974) habla de “idealismo vacuo” (p. 60), “trascendencia vacua” (p. 136) o “sin objeto” (p. 28), aludiendo al rasgo de esta poesía que se empina hacia las alturas, lo celeste, lo inalcanzable, pero que al mismo tiempo tiene que tomar conciencia de sus límites, aun cuando “aquello que fracasa ante la aspiración ontológica, triunfa como poema” (p. 141). Queda, pues, en el arte, la fantasía de recomponer un espacio de lo sagrado, del acto absoluto, la búsqueda de lo trascendente a través del lenguaje, razones estas que explican en buena parte la alta conciencia formal en la poesía moderna. Es decir, la vacuidad del ser y del más allá del ser aparece en contraste con una poesía que vacua no es. Porque nunca antes la lírica se había visto revestida de tanto poder sugerente y evocador.

⁴ Cf. lo que el crítico formalista Víctor Shklovski (2002: 60) llamó efecto de “singularización” de la forma artística: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en *oscurecer la forma*, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (la cursiva es mía).

⁵ Cf. la definición de Roman Jakobson (1984: 358) de la función poética del lenguaje: “La orientación (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje”.

⁶ Este texto fue ganador en la mención de ensayo de la IV Bienal Literaria José Antonio Ramos Sucre en 1976 y fue publicado por la UDO. Puede leerse también en Rama (1985: 168-216).

Otro texto fundamental de naturaleza reflexiva es “Filosofía del lenguaje”, en *La torre de Timón* (1980: 82). Aquí Ramos Sucre distingue entre el adjetivo antepuesto al sustantivo (que da “color emocional” a la frase) y el adjetivo pospuesto al mismo (que da “valor impersonal”). En su poesía propende por la segunda opción. Dice Francisco Pérez Perdomo:

Su adjetivación es suntuosa, solemne y muy precisa dentro de la intemporalidad e impersonalidad buscadas (“latitud excéntrica”; “ciencia irreverente”; “bosque entredicho”; “teogonía venerable”; “reino difunto”; “ciudades quiméricas”; “asceta absorto”). (1970: 10)

Añadamos que esta búsqueda extremada de lo intemporal y lo impersonal presenta más de una coincidencia con el propósito mallarmeano de alcanzar la palabra absoluta, vaciada de toda implicación sentimental o de confesión, de todo referente, transportada a la esfera de las puras esencias. Pérez Perdomo también habló del “enfático yo” (p. 13). El “yo” en Ramos Sucre, antes que expresar la individualidad y el sentimiento de manera exacerbada, es un yo desdoblado en busca de la alteridad, en constante metamorfosis. Su tensión a la diversidad (tantos “yo”, tantos personajes-máscaras, tantas tentaculares reminiscencias históricas y literarias, tanta reescritura y refundación de textos canónicos), hace nacer el horror de la propia fragmentación. Hace recordar el “YO es otro” de las *Cartas del vidente* de Rimbaud. Este “enfático yo”, como el “alma romántica”, estudiada por Béguin (1994: 52), tiene, pues, una doble significación y movimiento: “Aspiración hacia la inmensidad y deseo de una vida retirada”, “huida fuera de los límites” y “vértigo que (...) hace volver a esos límites”⁷.

⁷ Mi ensayo intitolado “L'effetto di lontananza: proposta comparativa fra Giacomo Leopardi e José Antonio Ramos Sucre” (1995-1996), con respecto al cosmos del poeta cumanés, concluía así: “Questo «io» persistente ha quindi una duplice valenza: se si allontana verso tante diverse periferie ricorda al poeta nel contempo di ritornare al suo centro, se riesce ad abbracciare la molteplicità dell'universo lo ammonisce a tornare alla sua unicità”. (“Este «yo» persistente tiene, pues, un doble valor: si se aleja hacia tantas periferias distintas, al mismo tiempo le recuerda al poeta regresar a su centro; si logra abarcar la multiplicidad del universo, le advierte que regrese a su unicidad”). (La traducción es mía).

Refirámonos ahora al texto “Sobre la poesía elocuente” en *La torre de Timón* (1980: 86-87), en el cual Ramos Sucre distingue entre la “elocuencia”, “ventaja del contenido, emanada del afecto vehemente o de la convicción sincera”, y la “declamación”, “que es vicio de la expresión, retórica defectuosa” (p. 86). Fue Verlaine quien dijo en su “Arte poética” que había que agarrar la elocuencia y retorcerle el cuello. En el poema de Verlaine “elocuencia” tiene una connotación negativa como “declamación” para Ramos Sucre, es decir, algo oratorio, ligado más a la ampulosidad que a lo genuino poético. Lo interesante es que aquí aparece compendiada una teoría de la imagen poética, acorde con su gusto, predilecciones literarias y afín a los cánones de la nueva poesía simbolista:

La imagen siempre está cerca del símbolo o se confunde con él, y, fuera de ser gráfica, deja por estela cierta vaguedad y santidad que son propias de la poesía más excelente, cercana de la música y lejana de la escultura.

La imagen, expresión de lo particular, conviene especialmente con la poesía, porque el arte es individuante.

La imagen es un medio de expresión concreta y simpática, apta para poner de relieve las ideas sublimes e independientes de la metafísica y las nociones contingentes de la experiencia, y comunica instantáneamente los afectos. Pero nunca deja de ser un medio de expresión, y quien la use como fin viene a parar en retórico vicioso, en declamador. (pp. 86-87)

Recuérdese que el “Arte poética” de Verlaine empieza reivindicando precisamente la música (“Música antes que todo”)⁸. Y la “estela” dejada por la imagen, su “vaguedad”, su “santidad” se dan la mano con la estrofa en que Verlaine se refiere al “matiz”: “Porque queremos más el Matiz, / no el Color, ¡nada más que el matiz! / ¡Oh! El matiz une / el sueño con el sueño y la flauta con el cuerno!”⁹.

⁸ “De la musique avant toute chose” (la traducción es mía).

⁹ “Car nous voulons la Nuance encor, / pas la Couleur, rien que la nuance! / Oh! La nuance seule fiance / le rêve au rêve et la flûte au cor!” (la traducción es mía).

A la música y al símbolo Ramos Sucre vuelve en “La resipiscencia de Fausto”, también en *La torre de Timón* (1980: 92-93). Un Fausto atormentado, arrepentido, atraviesa parajes extraños e inhóspitos, huye de peligros, tormentas y precipicios hasta encontrar un lugar insospechado y mítico:

Pero llega finalmente a un país elisio donde los mirtos y los laureles, criados bajo un cielo primaveral, tremolan al paso del aire melodioso y montan guardia al lado y en torno de los mármoles ejemplares y de las ruinas sempiternas. Descansa en una ciudad quimérica, de lagunas y palacios, visitada por las aves; y deja entonces la investigación desconsolada. Crédulo en la mayor veracidad de los símbolos del arte, espera dar con una explicación musical y sintética del universo. (pp. 92-93)

¿Qué puede significar “dar con una explicación musical y sintética del universo” como no sea descubrir oscuramente lazos esenciales y fantásticos entre las cosas de la naturaleza, correspondencias y analogías en lo que Dante llamó “el gran mar del ser”¹⁰?

Finalmente, en “Granizada”, incluida en *Los aires del presagio* (1980: 423-427), se encuentran algunos aforismos aparecidos entre 1925 y 1929, sobre todo en la revista *Élite*, sobre los cuales vale la pena detenerse. En uno de ellos afirma Ramos Sucre: “El derecho y el arte son una enmienda del hombre a la realidad” (p. 424). Como si en su inmediatez cotidiana, la “realidad” sola fuera inconcebible ya que necesita la ley social, el freno que en toda comunidad humana se impone para la convivencia. Pero el “arte” sería una “enmienda” por razones opuestas. Es otro orden-desorden —recuérdese el “desarreglo de todos los sentidos” propugnado por Rimbaud— para superar esa realidad de las apariencias sensibles y descubrir o crear otra desconocida y misteriosa. La poesía de Ramos Sucre llama a la visión de lo lejano y brumoso para emprender así la aventura onírica y fantástica, e intuir por la vía de la analogía la unidad oculta en la multiplicidad del universo. “El hombre —dice también Ramos Sucre— ha inventado el símbolo porque no puede asir directamente la realidad” (p. 426). Todo esto revela en el poeta la inconformidad con el mundo sometido a la observación y causalidad de los fenómenos naturales, al quedar relegadas partes de nuestra psique, de nuestra espiritualidad, para las que tampoco la fe religiosa puede ya

¹⁰ «Lo gran mar dell'essere» (*Paraíso*, I, 113). (La traducción es mía).

proporcionar una salida. Para el poeta: “La incertidumbre es la ley del universo” (p. 427). Negación a su manera heroica y titánica de la visión científicista del mundo. Y, además, experimentar “incertidumbre” no significa que desaparezca la necesidad de trascender. Nunca como antes esto se intentará en la creación artística, en la religión del arte, en una profesión ascética de la forma. Al estudiar la poesía moderna, Marcel Raymond en *De Baudelaire al surrealismo* (2002: 21), se sirve de la imagen de un “río subyacente”, subterráneo: “Conjunto de creencias, sueños y aspiraciones insatisfechas, que el romanticismo liberó y que corre en nosotros, más profundo que nuestros pensamientos y sentimientos, y al que tantos poemas de hoy, sin saberlo siempre, van a buscar sangre y alimento”.

Otro aspecto importante de señalar es que, en una sociedad utilitaria y materialista que rebaja el arte a mercancía, la problemática del mal se despoja en buena parte de sus connotaciones religiosas y políticas, como en otras épocas, y es expresada sobre todo en términos estéticos, con todas sus implicaciones antirracionalistas y antipositivistas, con clara voluntad de provocar y escandalizar a los espíritus conformistas. La carga corrosiva e irreverente del título, *Las flores del mal*, con lo cual quedaría fundada la poesía moderna, es la misma del siguiente aforismo ramosucreano: “El mal es un autor de la belleza. La tragedia, memoria del infortunio, es el arte superior. El mal introduce la sorpresa, la innovación en este mundo rutinario. Sin el mal, llegaríamos a la uniformidad, sucumbiríamos en la idiotez” (p. 426).

Ramos Sucre, además, rechaza toda actitud purista ante la lengua, todo formalismo en la escogencia de términos de la lengua, siendo su criterio estrictamente en función de la riqueza del sentido, lo que Baudelaire llamó “la magia evocadora de la palabra”. Dice nuestro poeta cumánés: “Las palabras se dividen en expresivas e inexpressivas. No hay palabras castizas”. Por otra parte, cuando afirma: “Un idioma es el universo traducido a ese idioma” (p. 424), demuestra tener una conciencia lingüística moderna, porque las lenguas no son nomenclaturas o repertorios de vocablos¹¹.

¹¹ Recuérdense la afirmación de André Martinet (1972): “Esta noción de la lengua repertorio se funda en la idea simplista de que el mundo en su totalidad se clasifica, con anterioridad a la visión que de él tienen los hombres, en categorías de objetos perfectamente distintos, cada uno de los cuales recibe necesariamente una designación en cada lengua” (p. 17). Y esta otra: “De hecho, corresponde a cada lengua una organización particular de los datos de la experiencia. Aprender otra lengua no es poner nuevos rótulos a objetos conocidos, sino acostumbrarse a analizar de otro modo aquello que constituye el objeto de comunicaciones lingüísticas” (p. 19).

Intentemos ahora establecer correspondencias entre algunos de los principios estéticos a que hemos aludido y resultados poéticos concretos.

1. “LA MERCED DE LA BRUMA”

Yo vivo a los pies de la dama cortés, atisbando su benigna sonrisa de numen.

El cierzo invade la sala friolenta y cautiva en su torbellino las quimeras y los fantasmas del hastío. Repite el monólogo del pino desventurado y humedece ¡oh lágrimas invisibles! la faz de los espejos y de las consolas de un dorado triste.

Yo diviso a través de la ventana el desmán de un oso y el sobresalto de unas aves lentas, de sueño precoz. La tarde engalana el bosque de luces taciturnas.

El discurso de la mujer insinuante no consigue mitigar la pesadumbre del exilio. Yo padezco el sortilegio de su voluntad repentina y declaro en frases indirectas el pensamiento del retorno al mediodía jovial. Mis palabras vuelan ateridas, enfermas de la congoja del cielo.

La dama cortés adivina en lontananza un mensaje benévolo. Recibe de manos de un jinete menudo y suspicaz el secreto de la belleza inmortal, el iris de los polos, una flor ignorada. (En *El cielo de esmalte*. 1980: 214)

En este texto Ramos Sucre traslada la antigua imagen refinada, pero ahora algo convencional, de la “dama cortés” y del poeta vasallo a una atmósfera extraña y entumecida. Un recinto encantado e invadido por el viento que congrega “quimeras” y “fantasmas”, producto de un sentimiento de cansancio (“hastío”). Unos objetos indefinidos aunque humanizados: hay un árbol, el “pino desventurado”; unos espejos y unas consolas, “de un dorado triste”; unos animales, “un oso” y “unas aves lentas”; un bosque adornado por la tarde; efectos sinestésicos en “luces taciturnas”. El yo poético aparece en actitud de contemplación ferviente de la mujer. Alude, por una parte, a su condición de exiliado (no sabemos si de él solo o también de ella) y su deseo “del retorno al mediodía jovial”, y, por la otra, a una

expectación. Sin embargo, y aquí reside la disonancia y contradicción, las palabras con las cuales se quisiera decir algo son “indirectas”, no claras, quisieran elevarse, y no pueden hacerlo con vuelo desplegado y majestuoso, están “ateridas”, “enfermas”. El cielo las ha vuelto así, porque sufre de “congoja”. Al final no queda más que la “lontananza”. Desde allí llega el portador del ansiado “mensaje”, un haz de símbolos arcanos y alusivos a lo poético: “el secreto de la belleza inmortal, el iris de los polos, una flor ignorada”. Brumas y lejanías interceden para rasgar apenas el velo y vislumbrar la poesía.

2. “EL EXTRANJERO”

Había resuelto esconderse para el sufrimiento. Se holgaba en una vivienda sepulcral, asilo del musgo decadente y del hongo senil. Una lámpara inútil significaba la desidia.

Había renunciado los escrúpulos de la civilización y la consideraba un trasunto de la molicie. Descansaba audazmente al raso, en medio de una hierba prehensil.

Insinuaba la imagen de un ser primario, intento o desvarío de la vida en una época diluvial. El cabello y la barba de limo parecían alterados con el sedimento de un refugio lacustre.

Se vestía de flores y de hojas para festejar las vicisitudes del cielo, efemérides culminantes en el calendario del rústico.

Se recreaba con el pensamiento de volver al seno de la tierra y perderse en su oscuridad. Se prevenía para la desnudez en la fosa indistinta arrojándose a los azares de la naturaleza, recibiendo en su persona la lluvia fugaz del verano. Dejó de ser en un día de noviembre, el mes de las siluetas. (En *El cielo de esmalte*. 1980: 229)

Ya en el título de este texto se puede advertir la condición de quien no tiene patria. La causa sería, aparte del “sufrimiento”, la sensación de ser de los últimos, del que asiste al fin de una época y se retira de la “languidez”, de la “decadencia”, para usar palabras de Verlaine. Retorna aquí el arraigado mito romántico del estado natural en

oposición a la sociedad corrompida, la “civilización” entregada a la “molice”. Se busca entonces, en la añoranza de los albores, retrotraer al ser a una condición y espacio primigenios, a una pureza pretérita. Al mismo tiempo, el texto sugiere que no se trata de una naturaleza estilizada o completamente incontaminada, ya que ese centro en donde se refugia este novel eremita presenta una connotación de muerte con la imagen de la “vivienda sepulcral”, el “musgo decadente” y el “hongo senil”. Es, pues, un espacio de preparación para la muerte, donde le es concedido solo un contacto transitorio con los elementos naturales y, por ello, puros: “hierba”, “limo”, “flores”, “hojas”, “lluvia”. Porque el sueño imposible de ir hacia atrás en la línea del tiempo, a “la vida en una época diluvial”, se ve interrumpido, inevitablemente y aun en esta parcela remota, con la irrupción de la cultura (la cual ya se había insinuado con la alusión a “Una lámpara inútil”) que instituye y nombra “las vicisitudes del cielo” para indicar todo acontecer desde la vida hasta la hora de la muerte: “Dejó de ser en un día de noviembre, el mes de las siluetas”.

3. “OMEGA”

Cuando la muerte acuda finalmente a mi ruego y sus avisos me hayan habilitado para el viaje solitario, yo invocaré un ser primaveral, con el fin de solicitar la asistencia de la armonía de origen supremo, y un solaz infinito reposará mi semblante.

Mis reliquias, ocultas en el seno de la oscuridad y animadas de una vida informe, responderán desde su destierro al magnetismo de una voz inquieta, proferida en un litoral desnudo.

El recuerdo elocuente, a semejanza de una luna exigua sobre la vista de un ave sonámbula, estorbará mi sueño impersonal hasta la hora de sumirse, con mi nombre, en el olvido solemne. (En *El cielo de esmalte*. 1980: 265)

“Omega” es el título del último texto de *El cielo de esmalte* y es también el nombre de la última letra del alfabeto griego. Comienza con una fuerte indicación temporal introducida por la conjunción “Cuando” seguida por el sujeto, “la muerte”, que consiente a los ruegos del poeta y le avisa de su cercanía, para que así se prepare a

emprender el último viaje. Como en el imaginario de muchas culturas, la muerte es “el viaje solitario”, pero que, precisamente para evitar su desolación, se desea hacer en compañía, bajo la guía de “un ser primaveral”. Las palabras “armonía” y “solaz” aluden a la fantasía de alcanzar un estado de plenitud, libre de inquietudes. La individualidad se ve reducida a “reliquias” ocultas en “la oscuridad”. Y, si bien, la imagen de las reliquias sugiere algo más material, de ellas se dice que están “animadas de una vida informe”. Como si con la muerte se perdiera la forma, o el cuerpo, mas no la sustancia, o el alma según la concepción cristiana. De allí la imagen muy difundida de las sombras evanescentes que vagan en el Más Allá y la idea de que la muerte es el “destierro” del mundo de los vivos. Las “reliquias”, correlato objetivo del alma, responde al llamado “de una voz inquieta, proferida en un litoral desnudo”. Esta voz y esta playa ¿no pueden ser acaso una recreación condensada del *lito deserto* que rodea la montaña del Purgatorio, a donde llegan Dante y Virgilio y son sorprendidos por la voz indagadora de Catón de Útica, el guardián de este reino? Y los recuerdos, racimos de imágenes y sensaciones continuas o intermitentes, y que confieren sentido al tiempo y al ser, pierden su nitidez, empequeñecen (“luna exigua”), son como murciélagos (“aves sonámbulas”), y, al igual que la *Espérance* baudelairiana, condenados a estrellarse. La muerte, o el fin de la vida, es privación (“vida informe”, “sueño impersonal”), la nada, la nihilización de la memoria, letargo infinito.

4. “TÁCITA, LA MUSA DÉCIMA”

La hermosa hablaba de la incertidumbre de su porvenir. Había llegado a la edad de marchitarse y sentía la amenaza del tiempo y de la soledad. Los hombres no se habían ocupado de sus méritos y temían su inteligencia alerta.

El discurso de la mujer hería y agotaba mi sensibilidad. Su suerte me inspiraba ideas desesperadas acerca de la vida. Aquel ser sufría de su misma perfección.

Yo la he separado cruelmente de mi presencia. Podía interrumpir mi fuga clandestina, a través de la orgía del mundo, hacia el abrazo letárgico de la muerte. Yo divisaba una lontanaza más sedante al imaginar la anulación de mis reliquias en el seno del planeta

cegado por la nieve, desde el momento de extinguirse la energía milenaria del sol, conforme el pronóstico de un vidente de la astronomía.

Mis días desabridos anticipan el sueño indiferente de la eternidad.

La autora de mi inquietud se acerca afectuosamente al féretro en donde yazgo antes de morir. Su lámpara de ónix, depositada en el suelo, arroja un suave resplandor y su abnegación se pinta en el acto de sellar con el índice los labios herméticos, para mandamiento del silencio. (En *Las formas del fuego*. 1980: 405)

Es uno de los textos más alusivos y oscuros de Ramos Sucre. ¿Qué puede sugerir la imagen de esta “hermosa”, cuyo futuro es incierto? ¿Hay acaso alguna relación entre la imagen de esta mujer de belleza otoñal, incomprendida, abnegada, y el escritor que ha llegado al fin de su itinerario vital y artístico? Que la Poesía y la Belleza se encuentran aquejadas de males, del morbo de la indiferencia, de la irrisión de toda actitud franca y crítica, del triunfo de la vulgaridad, de concesiones a la trivialidad del público, Baudelaire lo había expresado en poemas como “La Musa enferma” y “La Musa venal”. Ramos Sucre recrea otra Musa, Tácita, la ninfa muda del Hades. La poesía significa ahora el silencio, apenas “un suave resplandor”. Este texto no es solo un compendio de motivos o imágenes recurrentes en la poesía de Ramos Sucre: la sensibilidad herida y agotada del yo, la desesperación, el dolor, el sentirse impelidos a la huida del mundo real, el hastío de vivir, la ruina de las cosas (el “planeta cegado por la nieve”, la cesación de “la energía milenaria del sol”), la pesadez del tiempo, la muerte que acoge en su regazo para el sueño perpetuo. Pudiéramos decir que es un testamento sobre “la Poesía suprema (...) el objeto eterno de todo poema”¹² (Jankélévitch, 1977: 86). El poeta, improvisador de mundos, procreador y hombre de amor, siente la poesía del silencio, de lo *inefable*, “una muda intuición”, “la oscura luz”¹³. El poeta entrevé “una lontananza más sedante”. En su ensoñación, del misterio puede apenas levantar el velo y expresarlo con antítesis y metáforas, como la mujer de este texto (“La hermosa hablaba...”; “El discurso de la mujer...”), quien le habla al poeta, pero

¹² “la Poésie suprême (...) l’objet éternel de toute poésie” (la traducción es mía).

¹³ “une muette intuition”, “l’obscur lumière” (la traducción es mía).

también sella “con el índice los labios herméticos, para mandamiento del silencio”. La poesía habla y calla.

La voz de los poetas puede decir cosas parecidas y ellos no lo saben. Una poesía tan refinada y visionaria como la de Ramos Sucre se sumerge en profundidades psíquicas y culturales, traspasando el umbral de lo “real” y forjando dimensiones fantásticas en las que la palabra se carga de múltiples sentidos. La visión simbólica de la naturaleza y la cultura “no pertenece propiamente a una época determinada de la historia” (Raymond, 2002: 41), ya que es una facultad del ser humano, pero en los años que preceden y acompañan la escritura de Ramos Sucre esta tendencia aparece agudizada a tal punto que el simbolismo se convierte en movimiento histórico-cultural que agrupa las más diversas expresiones artísticas. Lo común a todas ellas es la intuición y conciencia oscuras, la tensión a alcanzar porque, percibida como más genuina y verdadera aquello que Ramos Sucre llamó “vaguedad y santidad” de la imagen poética, “cercana de la música” está hecha toda de resonancias internas. Con Ramos Sucre, y con otros escritores, estamos ante las que Albert Béguin (1994: 16) llamó “grandes familias espirituales”, con rasgos comunes entre sus integrantes porque brotan de una misma cepa, pero manteniendo cada uno su inconfundible individualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Béguin, A. (1994). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1939).
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral. (Trabajo original publicado en 1956).
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (pp. 347-395). Barcelona: Seix Barral. (Trabajo original publicado en 1963).
- Jankélévitch, V. (1977). *La mort*. París: Flammarion.
- Martinet, A. (1972). *Elementos de lingüística general*. Madrid: Gredos. (Trabajo original publicado en 1960).
- Pérez Perdomo, F. (1970). Introducción. En J. A. Ramos Sucre, *Antología poética* (pp. 7-17). Caracas: Monte Ávila.

- Polito, F. (1995-1996). L'effetto di lontananza: proposta comparativa fra Giacomo Leopardi e José Antonio Ramos Sucre. En *Il Casanostro* (Strenna recanatese), 103, 129-142.
- Rama, Á. (1978). *El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre*. Cumaná: Universidad de Oriente.
- - - (1985). *La crítica de la cultura en América Latina* (Selección y Prólogos de S. Sosnowski y T. E. Martínez). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Ramos Sucre, J. A. (1980). *Obra completa* (Prólogo de J. R. Medina). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Raymond, M. (2002). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1933).
- Shklovski, V. (2002). El arte como artificio. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). (Presentación de T. Todorov). México: Siglo Veintiuno. (Trabajo original publicado en 1917).

