

**EL
UNIVERSO
SIMBOLICO
DE
JOSE ANTONIO
RAMOS SUCRE**

Angel Rama

EL
UNIVERSO
SIMBOLICO
DE
JOSE ANTONIO
RAMOS SUCRE



Angel Rama

A Vilma y Rafael Di Prisco

ADVERTENCIA

El presente estudio procura examinar la vida y obra de José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) a partir de un campo circunscrito de su producción, representado por el volumen *La Torre del Timón* (1925).

Aunque el estudio implica las restantes obras del autor, posteriores a la mencionada, *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego* (ambas de 1929) e inquiera sobre la poética de Ramos Sucre, sobre su pensamiento crítico y sobre su ideología, ha elegido el sector más apropiado al enfoque que procura; en él se vinculan estrechamente pensamiento, imagen, preceptiva literaria.

Aparte de la bibliografía que se menciona en el trabajo, de especial utilidad fueron los textos inéditos de Ramos Sucre que pude consultar en el Archivo propiedad de la Sra. Isabel Ramos González para cuya gentileza quiero dejar agradecimiento expreso en esta Advertencia. Las cartas privadas del escritor resultaron ricas de informaciones que corroboraban las tesis aquí expuestas.

Caracas, setiembre 1976.

INTRODUCCION

Entre los escritores venezolanos, ha sido Ramos Sucre el hijo dilecto de los equívocos.

Fueron inicialmente los de la incomprensión. Al parecer sus escritos produjeron, entre la audiencia culta venezolana de su tiempo, perplejidad y desconcierto, si nos atenemos a los argumentos con que amigos y colegas procuraron defenderlo.¹

Fueron luego los que ya definió Rilke en conocida frase: la suma de equívocos que trae la fama. En la medida en que las nuevas generaciones literarias que emergieron hacia los años cincuenta en Venezuela lo “redescubrieron” y utilizaron como abanderado, le confirieron automáticamente la incómoda categoría de “precursor”: para eso debieron tomar de él aquella parte de su obra que los corroboraba a ellos. La excelente introducción de Francisco Pérez Perdomo a la *Antología poética* de José Ramos Sucre (1969) es un ejemplo de esta apropiación parcial del autor. Pero el equilibrio todavía demostrado por su planteo programático, resulta abolido cuando llegamos a la *Antología de la poesía surrealista latinoameri-*

cana (1974) de Stefan Baciu. En ella Ramos Sucre pasó a la todavía más equívoca categoría de precursor del surrealismo.

A lo largo de este período en que, como ha observado Juan Liscano,² se revirtieron las jerarquías del parnaso poético venezolano, se fue fijando una versión coincidente que por referirse a un aspecto de su obra (el más "literario" por cierto) puede definirse como incompleto y deformante. "Una geografía y una historia universal de la fuga imaginativa, polarizada por supuesto hacia lo mitológico, pintoresco o mágico", ha dicho Félix Armando Núñez presentando la única edición conjunta de sus libros³ y fijando esa pauta según la cual Ramos Sucre es el poeta de la evasión, el añorante del pasado, el solitario estetizante, el escritor pulcro y refinado, etc.

La obra de Ramos Sucre no se inicia con *La Torre de Timón*, como se ha dicho más de una vez, sino que culmina con ese libro, que abre el quinquenio último de su actividad literaria. Dos obras anteriores había publicado, aparte de las colaboraciones en periódicos recogidas póstumamente. A los 31 años de edad, en 1921, editó *Trizas de papel* y en 1932 un breve folleto, *Sobre las huellas de Humboldt*⁴ que sigue de cerca su lectura interpretativa del *Viaje a las regiones equinocciales*. Ambos textos fueron enteramente absorbidos en *La Torre de Timón* que Ramos Sucre publicó en 1925, cuando por lo tanto había llegado a los 35 años: *in mezzo del camin*, debe haberse dicho este atento lector de Dante. Ambos libros primeros no fueron simplemente adosados a nuevos textos sino que el autor operó una cuidadosa reorganización de los materiales, lo que indica en él una voluntad estructural nítida, una concepción del libro como un orden significativo. No obstante este manejo estructurante de las diversas piezas, puede sospecharse que respetó un leve y no rígido orden cronológico, visto que explícitamente data el primer texto, "Plática profana", en 1922, y que a lo largo del volumen es perceptible un desplazamiento de los materiales que permite acumular hacia el fin un conjunto de piezas que son de la misma índole de las que reunirá en sus dos pequeños volúmenes posteriores, ambos de 1929: *El cielo de esmalte* y *Las formas de fuego*.⁵

De hecho *La Torre de Timón* puede dividirse en dos partes casi iguales divididas por un texto donde plantea su estética: "Sobre la poesía elocuente". La primera parte incorpora en diverso orden todas las páginas que compusieron *Trizas de papel* y *Sobre las*

huellas de Humboldt, introduciéndoles correcciones que acentúan la tendencia abstracta e impersonal y alternándolas con otras páginas nuevas que configuran los primeros modelos de ese original "cuento" o "poema en prosa" que define la escritura de Ramos Sucre. La segunda parte es ya de la misma naturaleza que *El cielo de esmalte* o *Las formas del fuego*, aunque entre los textos de *La Torre de Timón* Ramos Sucre intercala a veces páginas casi ensayísticas que se desvanecerán en su posterior producción.

Con respecto a sus dos últimos volúmenes, *La Torre de Timón* no es sólo más extensa, sino que se ofrece como una "summa" de poesía y pensamiento, conformando un libro en apariencia heteróclito. Si no fuera la cuidadosa ordenación que opera el autor, si no fuera que conocemos textos anteriores a 1925 que no fueron recogidos en el volumen, hubiérase pensando que se trataba de una mera recopilación de cuanto había escrito Ramos Sucre entre 1912 y 1925, pudiéndose incluso pensar que algunas páginas ("El solterón", "El crimen de la esfinge") pudieran ser anteriores a la primera de ambas fechas. Pero no es así. Visiblemente Ramos Sucre está en ese período del creador cuando forja simultáneamente una obra de arte y un pensamiento que le confiere vertebración, cuando debe manejar obligadamente ambos órdenes para tejer con ellos la trama de su cosmovisión.

De ahí que *La Torre de Timón* resulte un libro menos literario pero más singular y más desconcertante que las dos breves colecciones posteriores; por lo mismo un libro más representativo y más ajustado a los propósitos del escritor. Es ahí donde está su poética, su manifiesto literario, su concepción del mundo, no sólo bajo las especies de estructuras literarias imaginarias como las que ocupan sus libros posteriores, sino también bajo las especies del discurso teórico, de la visión histórica, de la marginalia del escoliasta.

Como ya anotamos, se ha tendido a leer este libro atendiendo exclusivamente a los "poemas en prosa" e ignorando la existencia del resto de los materiales sobre los cuales se ha brincado, limitándose a consignar su existencia: es decir, se ha visto *La Torre de Timón*, desde la perspectiva de *El cielo de esmalte* y *Las formas de fuego*, con lo cual se ha traicionado el espíritu que animó al autor al concebirlo. Ramos Sucre pudo no haber recogido las publicaciones anteriores, si ésa hubiera sido su voluntad; pudo no haber incorporado numerosos discursos y páginas históricas y ofreci-

do una simple selección de los llamados “poemas en prosa”. Si así no lo hizo fue porque no lo quiso, porque su propósito, perfectamente meditado, fue ofrecernos el volumen tal como lo conocemos. Si me atreviera a avanzar un improbable paso diría que quiso ofrecer un testamento, que quiso explicarse y ejemplificarse, pensarse e inventarse.

La singular naturaleza de este libro fue percibida, con su habitual precisión y objetividad, por Mariano Picón Salas, quien aproximó su composición dual a los comportamientos de otros escritores de su tiempo, como Luis Correa o Ramón Hurtado (el de *Cofias, nieblas y molinos*) por su alternancia de imaginación exotista y fiero nacionalismo, pues eso es lo que confiere su tónica particular al libro de Ramos Sucre.

“El malogrado humanista Ramos Sucre que escribía en una prosa de tan concisa y exigente estética como la de Baudelaire, coloca junto a aquellas fantasías y retratos imaginarios —como los de Walter Pater que pueblan sus libros “El cielo de esmalte”, “La Torre de Tímón”, “Las formas de fuego”— el rostro de esos tremendos varones de la epopeya venezolana; lanceros de nuestras llanuras, generales que iban por todo el continente, del Orinoco al Alto Perú, buscando repúblicas que mandar”.⁶

Picón Salas destaca dos hemisferios en el libro: “fantasías y retratos imaginarios” por una parte; por la otra retratos de personajes reales, realzados por la leyenda, pertenecientes a la epopeya venezolana. Esta división dicotómica me resulta insuficiente: Si tiene la virtud de reconocer que hay en el volumen series de distinta naturaleza y aun de distinta escritura, podría agregarse que la división no es tan simple ni rígida. Entre uno y otro grupo queda un tercero, tan rico como los dos restantes, consagrado a temas de estética y de filosofía general. Ellos constituyen la poética y la teoría del arte pero también la cosmovisión filosófica de José Antonio Ramos Sucre y funcionan como el nexo que liga los dos hemisferios definidos por Picón Salas, a los cuales penetra para servirles de fundamento y de los cuales extraer corroboraciones o ejemplificaciones persuasivas.

La triple repartición del volumen permite encarar una lectura que no siempre resulta tan auspiciosa en las obras latinoamericanas: aquella que no se limita a apreciar estéticamente los textos, registrando la emoción artística de ciertas imágenes ni valorarlos por el grado de acercamiento o lejanía respecto a nuestra estética vigente, sino que procura —además— aproximarse a sus significados, desentrañar el pensamiento que los anima, revisar el “ideograma” que les sirve de base. Se trata de intentar, a sabiendas de los riesgos que ello implica, una lectura artística y a la vez ideológica del poeta, desde dentro de sus propios textos, tratando de remitirnos lo menos que sea posible (y deseable) al contexto político o filosófico en que el autor se movió. Las imágenes artísticas, así como las ideologías, funcionan en capas psíquicas que no derivan forzosamente a racionalizaciones explícitas, a discursos coordinados sobre el arte y el universo, y han sido definidas frecuentemente por sus conexiones con una zona inconsciente del hombre, lo cual no impide (como en el psicoanálisis o en las investigaciones de la teoría de las ideologías) que sea posible rastrear sus características, buscar su génesis, desentrañar su significación dentro de la sociedad.

Tal como en su momento deberemos ver, esta actitud implica un claro alejamiento de la estética romántica y postromántica que pretendió eliminar la “idea” del orbe de la palabra poética e implica reconocer la modificación que operaron los simbolistas europeos de fines de siglo y sus seguidores del modernismo hispanamericano, quienes fueron maestros inmediatos de Ramos Sucre. Cuando Rubén Darío afirma, en el prólogo de *El canto errante* (1907) “*Más si alguien dijera: ‘son cosas de ideólogos’ o ‘son cosas de poetas’, decir que no ‘somos otra cosa’*”, reconoce la interpenetración en que operan ambos campos y la imposibilidad de separarlos artificialmente, así sea a los efectos de presuntos análisis artísticos o de la liberación de una imaginación que de hecho estaría afectada simplemente de confusionismo.

Dentro del mismo pensamiento se construyó el volumen de Galvano Della Volpe, *Crítica del gusto*, del cual puede recogerse esta primera proposición guía:

“E si badi che questo primo criterio scelto —della immediata portata— por il gusto —dei significati concettuali implicati

dalle “imagini” in questione— non e afatto arbitrario, dapoiiché si fonda sul primo carattere permanente, reale obiettivo, posseduto dalle “immagini”: cioe ch’esse sono inseparabili da quei loro veicoli di concetti: le *parole*; ed e pur la questione della veracità poetica e della natura di tale veracità (se extra-intellettuale o no) che sommamente ci interessa qui”.⁷

Reencontrar en textos teóricos de Ramos Sucre este pensamiento, aunque matizado, con una visión más amplia y menos sistemática, servirá para corroborar la función “ideologizante” de cualquier propuesta poética y concretamente la que adelanta el propio Ramos Sucre.

A pesar de nuestro propósito de evadir las directas y frecuentemente superficiales conexiones de la poesía con la circunstancia política del país, es inevitable partir de un marco histórico que corresponde a la coerción que sobre la vida intelectual implicó el período gomecista. Sobre este tema los críticos de Ramos Sucre son unánimes: desde Carlos Augusto León, que además de recordar veladas alusiones de Ramos Sucre al régimen político imperante consagra un capítulo de su libro (“La polémica del mundo”) a rastrear las poquísimas referencias de los textos del poeta que podrían mostrarlo implicado en la problemática social y política de su tiempo, hasta Guillermo Sucre que afirma: “gran parte de su obra es una suerte de *teoría de males* y hasta sería válido preguntarse si no constituye la transposición de la patología social de su tiempo”.⁸

La contextura intelectual del período de las dictaduras (Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez) dista todavía de haberse diseñado con equilibrio y documentación: la beligerancia crítica (sobradamente justificada) de la llamada generación del 28 oscureció el funcionamiento intelectual de las dos primeras décadas del siglo en que se asistió a uno de los oficialismos más educados que haya conocido América Hispana. No todo fue en ese tiempo oposición encubierta o apetencia de renovación artística (como postuló la llamada generación del 18 que también contó con aplicados memorialistas e historidores) sino que se presenció el desarrollo de un pensamiento interpretativo del país, de la sociedad venezolana y de su cultura, del que participaron, entre otros, Laureano Valleni-

lla Lanz, José Gil Fortoul, Pedro Manuel Arcaya, César Zumeta, Manuel Díaz Rodríguez, es decir, lo mejor que había producido el modernismo y el positivismo venezolanos. Los dos libros de Vallenilla Lanz, *El cesarismo democrático* y *Críticas de sinceridad y exactitud* fueron acontecimientos intelectuales de primer orden: "su estilo directo y polémico, sus conclusiones acerca de la guerra de Independencia, los partidos políticos, el caudillismo y la psicología de la masa popular, provocaron reacciones y discusiones en todos los círculos del país".⁹

Una buena síntesis, desde el ángulo crítico que fue propio de la llamada generación del 18, es la que firma su principal crítico, Mariano Picón Salas:

"En los 36 años de las dos dictaduras los escritores y artistas reaccionaron de dos maneras: plegándose al conformismo oficial y rebelándose contra él en la soledad, el exilio y la desesperación. Optimismo ciego y bien pagado y enconada amargura y corrosiva tristeza, fueron así, las notas dominantes del trabajo literario venezolano en aquel período (. . .) Periódicos oficiales acogen lo que pudiera llamarse una literatura epicena, sin pasión y sin opinión. El discurso frondoso, los versos galantes, la historia heroica, detenida siempre en un como narcisismo del pasado, fueron formas específicas de esa expresión intelectual. A los escritores que entonces figuraban en los cuadros del Gobierno no era necesario pedirles ideas porque se le reclamaban metáforas".¹⁰

Ese panorama dicotómico es también excesivamente rígido: conviene no olvidar que el período que parte del centenario de la independencia estuvo dominado por una preocupación nacional (y aun nacionalista) muy intensa, por una eclosión de investigaciones históricas que construyeron el fondo problemático de la época. Si por un lado eso propició la acartonada figura del héroe propia de las conmemoraciones oficiales (y es sabido que Laureano Vallenilla Lanz teorizó sobre su significación e importancia para el establecimiento de ese caudillo necesario que propugnó) por otro lado avivó la conciencia de la heroicidad, tema de especial importancia para Ramos Sucre, tanto por lo que nos dicen sus páginas históricas como por su reconocida y admirativa lectura de Carlyle.

Este ensayo se propone revisar *La Torre de Timón* siguiendo sucesivamente cada una de sus tres zonas, en un orden que permitiría llevarnos gradualmente a los significados de algunos de sus "poemas en prosa". Pasaríamos así del cuerpo de sus ideas sobre la nacionalidad y sobre la historia al conjunto de sus ideas sobre el arte y el pensamiento, para trasladarnos por último, mediante los "vasos comunicantes" que proporcionan las imágenes-símbolos, a su literatura propiamente dicha.

No se ha dejado de subrayar el carácter oscuro, incomprensible, hermético, de estas composiciones. Uno de sus contemporáneos, Luis Correa, las propuso a los investigadores como un verdadero acertijo: "De un simbolismo recóndito, los eruditos encontrarán en ellos una vena inagotable cuando busquen por sus páginas la huella de sangre de Shakespeare o la encendida y tétrica de Dante".¹¹ Otro contemporáneo, que ha sido puntal memorialista de la generación del 18, Fernando Paz Castillo, ha vinculado expresamente la poesía de Ramos Sucre (y de Enrique Planchart) con las aportaciones de la poesía simbolista europea, "cuando se comenzaron a abrir nuevos caminos para el verso en el misterio de los símbolos hieráticos".¹²

Mariano Picón Salas ha hablado de "Una obra, breve de páginas, hermética de significado"¹³ y por su parte José Ramón Medina ha propuesto explícitamente la necesidad de fijar claves para su lectura:

"Aquel hombre ensimismado, concentrado en un esfuerzo intelectual que rebasaba la tarea corriente de la poesía, escribió en un lenguaje simbólico que requeriría una clave para su interpretación".¹⁴

Se trata, pues, de utilizar su discurso racional y más explícito sobre temas de su realidad inmediata, como fueron el país, la sociedad, la historia, el temple de sus hombres —tal como se presentaron a la conciencia de Ramos Sucre—, antecediéndolo con el análisis de los mecanismos de reconversión literaria de su pensamiento, para por último ver cómo funciona en algunas composiciones tipos. A lo largo de este camino debemos revisar, aunque sea sumariamente, algunas concepciones teóricas, tanto en el campo de la ideología como en el de la poesía.

EL DISCURSO INTELECTUAL

1. *El sentido oculto*

Meditando sobre Poe, teórico y practicante de un arte intelectual, observó Stephane Mallarmé, en una de sus prosas diversas:

Je révere l'opinion de Poe, nul vestige d'une philosophie, l'étiqne ou la métaphysique ne transparaîtra; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente. Éviter quelque réalité d'échafaudage demeuré autour de cette architecture spontanée et magique, n'y implique pas le manque de puissants calculs et subtils, mais on les ignore, eux-mêmes se font, mystérieux expres.¹

Se trata de una idea central de la poética mallarmeana, sobre la que volvió muchas veces, y que permite colocarlo en el centro de la estética simbolista de fines del XIX. En la serie de "Variations sur un sujet" había igualmente reiterado la necesidad de un misterio vivo dentro de la literatura, un algo oculto que funcionaba como un alimentador secreto y que, como en el texto transcripto, corresponde al universo de las ideas.

Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun. . .²

Una convicción similar rigió la obra de Ramos Sucre aunque no alcanzó la exposición teórica amplia y variada del maestro de *Igitur*. Del mismo modo que percibió que la tarea literaria pertenecía a las más exigentes de la vida intelectual, consideró que en ella se producía una comunicación secreta de un pensamiento. Aun en los temas nimios, en los meros detalles de la realidad, pareció alentar para él la eventualidad de un pensamiento magnificante. Refiriéndose al trabajo intelectual de Humboldt, observó que era representativo de toda la cultura alemana, por ese modo de unir lo concreto y pequeño con lo grande y significativo.

El pensamiento germánico sube constantemente del pormenor a la idea universal, de la observación pequeña al concepto grandioso, a la empresa alentada y quimérica.³

Tanto por su formación intelectual como por su trato con las manifestaciones de un arte construido merced a un espeso tejido simbólico, Ramos Sucre creyó que el campo del artista no estaba exclusivamente en una expresión "bella" sino también en una expresión "sabia". Parte del hermetismo que caracteriza sus textos de allí nace, y la red de símbolos puede y debe analizarse directamente sobre esos textos aparencialmente oscuros.

La relación entre ese símbolo y la oscuridad del texto le parecieron evidentes y aun se atrevió a pensar que la grandeza de algunas obras estaba directamente vinculada a esos conceptos. "El hombre ha inventado el símbolo porque no puede asir directamente la realidad" escribió⁴ reconociendo esa tarea intermediadora y a la vez reveladora que cumple el símbolo con respecto a una totalidad que nos rehuye o escapa a nuestra capacidad abarcadora. Tal funcionamiento del símbolo es paralelo a la misma oscuridad. Refiriéndose a Gothe, afirmó que su lectura comprendía "alusiones no comprendidas, escenas indescifrables", las que "comunicábanle el misterio que prestigia los templos famosos, las religiones, las filosofías antiguas".⁵

Pero en ese mismo texto sobre el *Fausto* extiende sus comprobaciones a las grandes obras de arte de la humanidad:

La mayor parte de las obras maestras lo son de oscuridad y su lectura ordinariamente no aumenta la noción que de oídas habíamos adquirido acerca de ellas. 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. Con razón ha dicho alguien que lo claro es generalmente vulgar o que lo bello se presenta ataviado de una oscuridad y misterio que a unos causa inquietud, a otros respeto.⁶

De este modo el pensamiento, la filosofía, la interpretación intelectual de lo real, son obligadas conexiones del arte pero dentro de él funcionan secretamente, de manera escondida: sólo el símbolo puede traducirlos. Aunque, como examinaremos más adelante, esta concepción se inscribe en la descendencia del movimiento simbolista que tuvo sus mejores exponentes en la Europa de fines del XIX, especialmente en el citado Mallarmé, ella también pertenece a un linaje más vasto que es aquel que aproxima el arte de la filosofía y encuentra que hay bruscos momentos en que se superponen y se integran en una sola percepción. George Santayana, como introducción a su examen de Lucrecio, Dante y Goethe (y estos dos últimos fueron lectura constante y lúcida de Ramos Sucre) observa de qué manera se produce esa conjunción. Su texto es preciso y honesto:

En la filosofía misma los razonamientos y las investigaciones no son sino partes preparatorias y subordinadas, medios para alcanzar un fin. Culminan en la intuición o en lo que, en el más noble sentido de la palabra, puede llamarse teoría, es decir, una firme contemplación de todas las cosas según su orden y valor. Tal contemplación es de tipo imaginativo. No puede alcanzarla nadie que no haya ensanchado su espíritu y amansado su corazón. El filósofo que llega a ella es, por el momento, un poeta. Y el poeta que dirige su apasionada imaginación hacia el orden de todas las cosas o hacia algo que se refiere al conjunto es, por el momento, un filósofo.⁷

Esa contemplación del orden es la estructura misma de un poema. Pero en la obra de Ramos Sucre no fueron sólo textos de esa naturaleza los que escribió. La parte que Santayana llama de “los razonamientos y las investigaciones” no estuvo ausente de su producción, y ella se presenta como un campo en el cual debe ahondarse, a la búsqueda de algunas pistas sobre la problemática de su arte.

2. *La investigación del pasado*

Existe una obra intelectual de Ramos Sucre que aunque correspondiente sobre todo a sus años juveniles (aparentemente es propia de la década que iría de 1912 a 1923 aproximadamente) fue estimada lo suficiente por el autor como para recogerla en su primer gran libro, *La Torre de Timón*, entretrejiéndola con sus “cuentos” o “poemas en prosa”. Tal como si ella ocupara lo que en el citado texto de Mallarmé sobre Poe, se definía como “*l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier, significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers*”. En vez de dejar ese espacio blanco entre sus textos, como hará en los dos últimos libros, *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*, todavía parecería sentirse obligado, como por una secreta agorafobia o una exigencia de demostración probatoria, a rellenar ese espacio con algunos materiales que adoptarían el aire del “échafaudage” cuya inclusión tanto Poe como Mallarmé reprueban.

Tratándose de un poeta que buscó paisajes exóticos, revivió historias mitológicas, se trasladó a culturas distantes, explicándose en el “preludio” de su libro como un hombre lastimado por su realidad que por lo tanto procuraba rehuirla (“Porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras”) la primera curiosidad de estos textos es su referencia muy concreta y pormenorizada a su país, a Venezuela. Cuando en 1923 escribe, para “La Lectura”, su ensayo sobre el libro de Humboldt *Viaje a las regiones equinocciales*, agrega una nota (que luego desaparecerá al incluir el ensayo en *La Torre de Timón*) diciendo: “estas breves líneas componen la primera parte de un ensayo en mientes; pero bastan para ilustrar la situación alcanzada por la América Española en la víspera de la independencia”. Tal preocupación por su tierra, por su historia y por la más vasta de la América Hispánica, puede parecer contradictoria con la imagen recibida de Ramos Sucre, más aún cuando

aclara allí que es parte, sólo parte, de un ensayo, que sin embargo nunca llegó a publicar, y, al parecer, tampoco a escribir.

Ese ensayo no pretende exponer meramente la situación del continente en la víspera de la independencia, sino más bien rastrear, en las observaciones del impenitente curioso Humboldt, los rasgos característicos con que ingresó a la historia el pueblo venezolano. Lo que le importa de sus observaciones sobre la geografía y la flora tropical, es el pensamiento que ellas “determinan la filosofía del paisaje y enderezan de modo correspondiente el alma de los moradores” donde se lograría la aplicación de un criterio positivista sobre la influencia determinante del medio, al cual sin embargo se refirió críticamente en otro momento: recoge con interés otra observación sobre la formación de un tipo humano distinto del europeo en el criollo venezolano, cuya progresiva emergencia del patrón hispano ve así, siguiendo a Humboldt:

También observa que el colono español aturdido por la naturaleza americana, asombrado con las circunstancias de la nueva morada, concibe un alma nueva, olvida el suelo nativo, suelta las amarras que lo atan a la playa distante de la metrópoli; y este fenómeno denuncia de una sola vez las pasiones y los sentimientos del criollo descontentadizo, censor de la patria de sus mayores, dócil a la sugestión de extranjeros adelantos.⁸

Esta última observación puede complementarla la apetencia con que recoge un sutil distingo de Humboldt entre el comportamiento intelectual de los hombres pertenecientes a zonas interiores de América y la población que vive en las regiones costeras, —“litoral y novelera” dice— indicando expresamente que Caracas y La Habana son “capitales de vecindario marítimo, francas a la novedad extranjera”.⁹ Y también debe rescatarse su interés por las críticas de Humboldt a algunos grandes y despectivos lugares comunes europeos sobre el continente americano, como ser la “pereza mental” o a las “razas humildes y precitas” o la fatal “enervación del hombre por el solo efecto del clima temporal”. Las críticas de Humboldt, que son prueba de su capacidad de observación, de su independencia de juicio y hasta de su cordial simpatía por los pueblos americanos, son recogidas por Ramos Sucre como bases

para reconocer la naturaleza creadora del pueblo hispanoamericano e indígena y por ende, en particular, del pueblo venezolano.

La atención que Ramos Sucre dispensa al pensamiento de Humboldt transparenta su preocupación acerca del hombre venezolano, sobre su capacidad para construir una obra superior, sobre la eventualidad de asemejarse, sin perder sus rasgos propios, a las potencialidades de los hombres europeos. De ahí el disfrute con que recoge las referencias de Humboldt a los indios, a su belleza, a su fuerza física, a su capacidad intelectual.

Para aquilatar mejor lo que está viendo en este texto, puede transcribirse una frase:

Nota, para enseñanza de viajeros y de filósofos de la historia y respecto del indígena americano, que el carácter y las costumbres de un pueblo confiesan mejor su pasado que su presente.¹⁰

La anotación importa porque es el puente para establecer una relación entre presente y pasado, para reconocer una posible hilación, al tiempo de convenir en que es en el pasado donde esplenden mejor las características de un pueblo. Quizás esto explique por qué, en una serie de ensayos breves, Ramos Sucre se consagró a evocar los héroes de la patria, a los legendarios personajes de la épica revolucionaria, desde el Ezequiel Zamora al que rinde tributo en un recinto educativo cuando sólo tenía 22 años hasta el entusiasmo que en él despierta la figura de su compatriota José Francisco Bermúdez a quien ve a la distancia como un nuevo Cid Campeador, y cuyas virtudes reencuentra en sus descendientes.

Todos estos textos¹¹ se unifican por la actitud histórica que los preside y por el culto que proclama en alta y sostenida voz a las virtudes heroicas. Aparentemente inesperado en Ramos Sucre y por eso mismo más digno de atención. En su artículo "La aristocracia de los humanistas" atribuye a estos la invención de la historia "como pasatiempo estético" realzando que en ninguna otra época como en el Renacimiento la historia fue asimilada a la época y tratada con la misma atención estética y moralizante que la literatura, lo que correspondía a una visión "caballescra" y antiplebeya del arte:

Jamás se ha tratado la historia, como entonces, con tan fina curia, como para público de artistas. Los personajes son héroes y hablan extraordinario lenguaje sobre un tablado trágico.¹²

El texto de Ramos Sucre es objetivo y oscuramente crítico. Asoma en él un matiz de sociología del arte (también imprevisible en quien detestó la sociología) al reparar que esa historia es el producto de una actitud feudal, vista como beneficiosa para la creación literaria aunque depara una tendencia a los productos “raros y artificiosos”. Es categórico en realzar que “los letrados se alejan hoscos e inhumanos de la plebe” y que sus obras correspondían a “estilos y temperamentos cortesanos y heroicos”.

Esa percepción de las épocas de la historia y de la manera en que sellan los productos artísticos pertinentes, se reitera en su artículo “Sturm und Drang”¹³ donde más explícitamente enfrenta la concepción universalista y abstracta propia del pensamiento del XVIII que llevaba a “abstenerse del patriotismo, por mezquino” y sostiene el descontento de dos poetas, Schiller y Shelley: “Intrépidos heraldos, videntes irritados, bajo el cielo tormentoso y enigmático sostienen y vibran en la diestra un haz de rayos”.

Pero es en los textos sueltos publicados en revistas donde habló con mayor desvío de la historia. Si leemos sus apuntes, muchas veces paradójales, encontraremos que ese rechazo envuelto en un aura poética se dirige muy expresamente al detritus que sigue transportando la historia, al peso muerto que ella implica sobre los hombres, más que a la eventualidad que ofrece de transportarnos a las fuentes nutricias, a los orígenes. Dice allí:

Hay que desechar la historia, usar con ella el gesto de la criada que, al amanecer de cualquier día, despide con la escoba el cadáver de un murciélago, sabandija negra, sucia y mal agorera.¹⁴

Pero en otros apuntes, donde desdeña visiblemente una “historia convenida y ortodoxa”, sitúa en otra perspectiva valorativa a la historia misma. Cosa comprensible en un intelectual que tan viviente trato con el pasado cultural tuvo, que supo percibir que las épocas dejan su marca en las obras del tiempo, pero que a la vez percibió la inalterabilidad de ciertos valores y emociones, de ciertos

símbolos profundos, que le permitieron compartir, en un país hispanoamericano del primer tercio del XX, el pensamiento y el arte de hombres de siglos remotos.

Esta recurrencia a la historia, que puede reencontrarse también en la actitud exotista de sus poemas en prosa y sobre todo en su modo de crear sobre las márgenes del libro extranjero y antiguo que leía, es el conducto que lo lleva al pasado patrio, a la época de la revolución de Independencia. No es por mero historicismo que se aproxima a ella, sino desprendiéndose de la concepción estetizante y aristocratizante de la historia que habían desarrollado los humanistas, para ser capaz de ver en acción a los héroes espontáneos, nacidos del seno de la plebe, convocados por la conflagración espiritual de la revolución de independencia a una estatura individual más alta, a la posibilidad de hazañas casi sobrehumanas.

3. *Heroísmo: el militar y el poeta*

Un fervor heroico recorre estas páginas. El heroísmo es elogiado con ardor. Puede recordarse que fue una nota característica de la época; llenó la oratoria bolivariana del período gomecista y fue utilizada por Vallenilla Lanz para edificar la carismática figura del César democrático, extrapolado de la galería de héroes de la Independencia. Por momentos, parece percibirse en los textos de Ramos Sucre la imantación de ese momento histórico, especialmente en sus referencias al “cuartel civilizado” (“Plástica profana”) a ese cuartel venezolano de indudable progenie gomecista, “que dejó de ser casa de francachela y de suplicio para convertirse en lo que es hoy, lugar de austeridad y de recogimiento”* (“Epicedio” en la muerte del capitán Lucena Borges) y en sus alusiones elogiosas a “la paz que ha sellado tantas guerras civiles”. La alusión fervorosa al heroísmo podía ostentar doble significación en la época:

* La aseveración no sólo se opone a lo que podríamos llamar idealismo antigomecista, sino a una convicción ampliamente desarrollada en el pensamiento de los intelectuales latinoamericanos de ese tiempo, quienes fueron vigorosamente antimilitaristas. Un ejemplo paradigmático lo da este juicio de Manuel González Prada de 1904: “El cuartel no ha sido ni será una escuela de civilización: es un pedazo de selva primitiva incrustado en el seno de los ciudadanos modernos” (artículo “El sable” en *Anarquía*, Santiago de Chile, Ercilla, 1940), p. 51).

equipararse al ensalzamiento oficial de la historia o afirmarse como una condición constante del hombre, necesaria para enfrentar tiempos adversos y conservar afiladas las espadas para utilizarlas en beneficio de una deseada libertad.

Dos cosas deben destacarse en este canto al heroísmo. Una es la equiparación entre el poeta y el héroe militar, que permite trasladar al primero algunas de las altísimas virtudes que le son conferidas al militar. A imagen de Cervantes, Ramos Sucre, en sus textos, parece preferir las armas a las letras. En su artículo "En la muerte de un héroe", que es su amigo Manuel Bermúdez, asegura:

Hasta en la opinión de graves y aprobados autores eclesiásticos, la guerra es plantel de virtudes y gimnasio de caracteres. Descubre y remunera el valor, que es un caso de la abnegación, que es un despecho de los hombres altos, inconformes con la realidad menguada".¹⁵

La otra es el reconocimiento positivo de la crueldad, al menos tal como se ejercita en la guerra por parte de los héroes, que también podrá asociarse con textos referidos al poeta. Dice de los conquistadores, después de reconocer que entre ellos había delincuentes salidos de los presidios para venir a América:

No fue la que ellos ostentaron en las guerras crueldad de mercader deliberada y sistemática, sino crueldad marcial y bravía, la misma de nuestras guerras civiles, la crueldad del buitres que no humilla a su víctima inmolándola en el suelo, sino que de un solo arranque de sus alas la eleva muy alto, hasta sobre una cumbre, y sobre ella la sacrifica, extraño sacerdote, como sobre un altar".¹⁶

Este texto puede vincularse con uno de sus cuentos desconcertantes, el titulado "La vida del maldito", donde el narrador, que se define como el "yo" que habla (y que con alguna cautela no deberíamos equiparar imprudentemente al poeta"), dice:

Yo adolezco de una degeneración ilustre; amo el dolor, la belleza y la crueldad, sobre todo esta última, que sirve para

destruir un mundo abandonado al mal. Imagino constantemente la sensación del padecimiento físico, de la lesión orgánica.¹⁷

Esa aproximación rauda e inesperada entre la crueldad de la guerra, presentada como alta empresa de la virtud, y la crueldad del hombre consagrado a la belleza y al dolor, rememora una actitud moderna respecto al arte que quedó definida desde 1857 en el título del libro de Baudelaire: *Las flores del mal*. Desde que el mal pudo florecer y ofrecernos belleza, la relación íntima del bien y de lo bello que predicaron los griegos inicialmente, fue subvertida. El mal estuvo en las fuentes del arte como antes había estado obligadamente el bien. De esta subversión, de consecuencias tan complejas y dramáticas para el arte de la modernidad, fue consciente Ramos Sucre. Explícitamente dijo:

El mal es un autor de 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.¹⁸

No puede afirmarse sin embargo que haya un "sistema" en Ramos Sucre. Fácilmente se perciben contradicciones, aun entre sus escasos textos teóricos. En relación al reconocimiento del mal puede evocarse, como contraposición, una observación de 1925 donde en cambio se asocian bien y belleza, aunque ellos conducen, como el mal y la belleza, a un resultado idéntico y forzoso: la soledad. Dice:

los cultores de la belleza y del bien, los consagrados por la desdicha, se acojan al mudo asilo de la soledad, único refugio acaso de los que parecen de otra época, desconcertados con el progreso.¹⁹

Si fuera posible hilvanar estas notas de sus escritos, podrían asociarse diversas nociones: el pasado por directa elusión del presente hostil (al que se refiere en el preludio de *La Torre de Timón*); el heroísmo como potenciación casi extrahumana; el dolor, la crueldad, la belleza como elementos constitutivos de la corona de la soledad.

Estos valores, que conforman un haz, surgieron de la meditación personal, ascética y fervorosa, sobre la propia patria. Es difícil

determinar en qué grado han sido marcados por los acontecimientos de su tiempo. Mientras no dispongamos de testimonios documentales probatorios será preferible limitarse a esta descripción, sin adelantar interpretación conclusiva. Si consultamos la visión que la época dio de los caudillos, a través del pensamiento de los intelectuales positivistas que integraron el elenco oficial²⁰ es posible que tendríamos a incorporar a Ramos Sucre a esas posiciones en lo que tiene que ver con el culto al hombre individual heroico. Pero a la vez, en los “espacios blancos” que rodean sus textos secos y objetivos, hay un pensamiento discordante. Más exactamente, puede sospecharse que con él se quiebra la línea del pensamiento positivo porque se opera un distanciamiento respecto a sus tendencias centrales. Si atendemos a la caracterización de los presupuestos filosóficos del positivismo venezolano que ha hecho Alicia de Nuño, es obligatorio ver a Ramos Sucre como quien, partiendo y conviniendo la misma problemática, se distancia de las soluciones a que llegaron sus antecesores de la generación modernista:

en todos ellos las categorías filosóficas más firmes son el *evolucionismo* y el *determinismo*, ya que en base al primero explicarán los orígenes del pueblo venezolano, las herencias individual y colectiva, los atavismos psicológicos, fundamento del alma nacional, e intentarán hacer del proceso histórico no un hecho aislado, sino la culminación de un proceso que hunde profundamente sus raíces en el pasado.²¹

Pero si fueron distintas sus propias soluciones, desconfiando del determinismo aunque reconociéndolo a veces, yendo hacia el pasado por elusión de un excesivamente cándido evolucionismo, pero testimoniando sin embargo que el presente permite dar probanza del pasado, es a partir de una meditación sobre la patria que Ramos Sucre constituye, no diríamos un “pensamiento”, sino una “disposición” ante la realidad, que habrá de reconvertirse a imágenes y símbolos en sus breves textos artísticos.

La relación de Ramos Sucre con el medio en que vivió, se plantea aquí en términos intelectuales, procurando atisbar la continuidad y a la vez el rompimiento que en su hora se produce respecto al legado filosófico de la generación de escritores anterior a él. Es posible establecer otra comunicación con su medio, ya no intelectual sino social y política. En varios textos (Carlos Augusto

León, Guillermo Sucre) se ha hecho caudal de su actitud de retracción, de tácita oposición al gomecismo, de las escasas recompensas que le otorgó el sistema, a pesar de que al final de su vida fue designado para un cargo diplomático. Quizás la mejor definición de su conducta política sea la que ha dado recientemente Cósimo Mandrillo:

Comete el pecado, por demás común, de la no participación. Y es que Ramos Sucre debe ser definido dentro de esa categoría de hombres que llamamos apolíticos, con toda la connotación de irrealidades que esta categoría conlleva.²²

En la medida en que la categoría del "apolítico" es una definición política, correspondería otorgarle al poeta un puesto dentro del abanico de posiciones que asumieron los intelectuales respecto al gomecismo, según sus posiciones ideológicas y según los grupos y épocas a los cuales pertenecieron, pues si en la generación modernista, a Manuel Díaz Rodríguez o Laureano Vallenilla Lanz que apoyaron al régimen, se opone Rufino Blanco Fombona, también en las generaciones posteriores se ofrece cada vez en forma más variada un abanico que lleva del franco apoyo al régimen (cosa cada vez más rehusada por los intelectuales) hasta las posiciones de claro enfrentamiento (los jóvenes del 28) pasando por actitudes neutrales o escasamente comprometidas con el momento histórico, pero por lo mismo marcadas por él, como es el caso de Arturo Uslar Pietri o Ramos Sucre. No es casualidad que en ambos presenciemos una recuperación del pasado heroico, que permite distanciarse de las urgencias del presente y a la vez restablecer valores humanos superiores que resultan compensatorios de las insuficiencias a que la situación política constriñe a la sociedad venezolana. Es una operación equilibradora en la cual queda fijada una posición política intermedia. Más importante que ella es su fundamento intelectual, la ideología que anima estas construcciones artísticas.

Lo que parece específico es la mezcla de corrientes, el abandono de tendencias positivistas sustituidas por el idealismo renaciente a comienzos del siglo XX y al mismo tiempo la conservación tenaz de otras. Así, es evidente que Ramos Sucre defiende la concepción "democrática" de la sociedad contra la concepción "dictatorial" o represiva que llegó a convalidar el positivismo en vista

de la patología social que descubría entre los miembros de la comunidad. Pero esta defensa de la democracia recoge la visión que había desarrollado José Enrique Rodó repitiendo a su vez el mensaje de Renan, quienes consideraron a la democracia una forma más justa de la retribución social pero sólo equilibrable mediante el reconocimiento de una nueva aristocracia, la de los valores.

En su ataque a Leopoldo Lugones²³ golpea también sobre los presupuestos positivistas de su pensamiento, para luego hacer la defensa de la democracia en términos que hubieran satisfecho a Rodó:

Desconoce que la democracia se dirige a suprimir la desigualdad artificial, y que es el único régimen capaz de provocar el advenimiento de la aristocracia individual, como término de la competencia llana y franca.

La aristocracia fue uno de los temas de Ramos Sucre. Descreyó de ella en cuanto superioridad de la sangre o incluso de la familia (su visión de lo familiar se define con la palabra "antropofagia") pero respetó la jerarquía de valor personal, de grandeza y de superioridad intelectual que podía también definirla.

En su artículo "La resipiscencia de Fausto" se nos cuenta la ventura de Fausto como una investigación incesante a lo largo de un viaje difícil, que concluye con estas palabras:

Crédulo en la mayor veracidad de los símbolos del arte, espera dar con una explicación musical y sintética del universo.²⁴

Es también la actitud de Ramos Sucre: aunque se le escape la explicación, conserva la confianza en esa "mayor veracidad de los símbolos" como Rilke conservaba la expectante confianza en que los temas oscuros debían ser respetados en su plena oscuridad y enigma. En los símbolos se alcanza la síntesis que reúne en un punto focal al universo todo, y ello ocurre dentro de una expresión "musical".

INTERMEDIACIONES

1. *Lo sensorial y lo intelectual*

La corona que rodea a Ramos Sucre insiste en su soledad altiva, en su plural conocimiento de lenguas extranjeras, en su amplia y variada lectura que hizo de él uno de los hombres cultos bien equipados intelectualmente.

No hay ostentación de esa vasta lectura en sus escritos, aunque muchos de ellos nacieron como escolios en las márgenes de otros libros a la manera que frecuentará y teorizará Borges. Pero, como en el caso de éste y a diferencia de otros poetas del siglo XX hispanoamericano, las calidades artísticas de Ramos Sucre han estado estrechamente asociadas a disposiciones intelectuales, algunas de tipo abstracto, quizás más habituales en el pensador que en el lírico. Fernando Paz Castillo, a cuyos testimonios siempre es forzoso apelar, luego de un examen de su literatura llega a estas conclusiones: "Por lo que resulta su obra, como su vida, un esfuerzo intelectual, una verdadera abstracción".¹ Es sabido que esa devoción la pagó con soledad y sufrimiento. Entre las cartas previas al suicidio lo dice en una dirigida a Luis Yépez el 25 de febrero

de 1930: "Yo poseo el hábito del sufrimiento, pero estoy fatigado de la vida interior del asceta, del enfermo, del anormal".²

El componente intelectual de su personalidad se registrará de modo notorio en su creación artística: ésta no quedará situada exclusivamente en el plano sensorial, o en el registro de ritmos y músicas o en la connotación de las vivencias individuales, sino que imbricará también significados generales y procurará traducir un complejo intelectual de validez universal. Más aún: la percepción de que el comportamiento artístico es dual, tanto sensorial como intelectual, será una de las claves de su meditación sobre el arte y un sostén de su poética.

En el texto de *La Torre de Timón* (que no había publicado en *Trizas de papel* y que por lo tanto puede datarse entre 1921 y 1925) titulado "*Sobre la poesía elocuente*", aborda dos puntos capitales: la noción de elocuencia y la noción de imagen. En ambos casos las definirá como instrumentos, sobre todo —y más explícitamente— al referirse a la elocuencia, combatiendo la concepción peyorativa de la palabra retórica.

Según Ramos Sucre, en ambos casos estamos en presencia de instrumentos adecuados a la intermediación que necesita el arte. Por lo mismo quedan al margen de la crítica, a la que corresponde ejercerse sobre los resultados concretos y particulares derivados de las operaciones en que esos instrumentos participan. Pero ellos, en tanto mecanismos, son no sólo lícitos sino también neutrales. Tanto la elocuencia como la imagen, son instrumentos que autorizan determinadas operaciones: el modo de alimentarlos y de manejarlos puede deparar resultados criticables, pero en ese caso el responsable es simplemente el autor. Paz Castillo ha hablado de una "alquimia de la retórica" en Ramos Sucre, apoyándose en una frase que éste le habría dicho: "Pues yo soy retórico y estoy bien acompañado". Se trata de una lección aprendida en la estética del modernismo, como fue preconizada desde las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* donde Rubén Darío se refiere a la necesidad de conocer los procedimientos internos del arte que los nuevos poetas ejercen, idea que respalda muchos de sus artículos del período argentino; pero se trata también de una muy atenta y devota lectura de las proposiciones lingüísticas de Rafael Baralt,

cuya prosa castigada y castiza fue vista por Ramos Sucre como un símbolo de escritura, una sana asepsia de la prosa, tal como escribió a Lorenzo Ramos en una carta aún inédita:

“Sobre todo leer muy bien a Baralt, como si fuera un libro de oraciones. Con esos autores aprenderás a manejar castellano”.³

De la retórica pudo decir lo mismo que dijo de la imagen: “nunca deja de ser un medio de expresión y quien la use como fin viene a parar en retórico vicioso, en declamador”.⁴ Esta concepción de “medio” expresivo le permitió a Ramos Sucre evitar la denegación romántica de la retórica, reanudar la gran tradición de la retórica clásica que se había interrumpido con la irrupción romántica pero que ya a fines del siglo XIX volvía a retomar, desde un nuevo ángulo, Mallarmé, la cual adquiriría una extensa consideración en la obra de Paul Valéry y florecería en la segunda mitad del siglo XX dentro del pensamiento estructural. No es seguro que Ramos Sucre haya llegado al respeto por los mecanismos creadores de la escritura mediante un trato con la línea Mallarmé-Valéry, sino más bien por su asiduo conocimiento de la tradición “escolar” de la retórica que cultivó desde adolescente en el ámbito religioso circundante, y por su acuciosa tarea de escritor.

2. *Imagen-símbolo triádicos*

Pero aún más eficaz es su concepción de la imagen. Lo que de ella aprecia, en el texto citado, es su capacidad de convergencia que le permite asociar íntimamente energías dispares y orientaciones muy diferentes del ser humano. Primordialmente se le ofrece como un punto focal donde el pensamiento y la emoción se suman: “puede enunciar la filosofía más ardua y comunica eléctricamente la emoción”. Esta capacidad es la que destaca su posición de intermediadora porque siendo “expresión de lo particular” y todavía más, siendo una portadora eficiente de “la experiencia” (tanto vale decir de lo que Breton llamara “le vecu”) es al mismo tiempo capaz de comunicar “la filosofía más ardua”. La relación de lo sensorial y lo intelectual se logra mediante la imagen y Ramos Sucre se adelanta a hacer su defensa frente a aquellos filósofos que, por

Desarrollando su pensamiento, Ramos Sucre reconoce a la imagen una naturaleza triple y no meramente doble: trasmite “ideas sublimes e independientes de la metafísica” con lo cual asegura su poder sobre los universales y su capacidad para revelar el pensamiento tal como podría hacerlo el discurso intelectual lato; en segundo término apresa “las nociones contingentes de la experiencia” lo que implica asociar a su construcción al individuo, haciéndolo partícipe de esas ideas pero reconociendo en ellas la presencia de lo “vivido” particular que establece entonces una tensa asociación entre los universales y los particulares, entre lo colectivo y lo individual, entre las abstracciones y las concreciones; por último, reconoce que la imagen “comunica instantáneamente los efectos” donde queda dibujado el vasto campo sensorial y emocional de la imagen, su estrecha comunicación con los sentidos, pues ella emana, como dice en otra parte, “de la aguda organización de los sentidos corporales”.

Un pensamiento universal abstracto, un yo concreto existencial, una emotividad sensorial, sostienen la tríada llamada “imagen” por Ramos Sucre. Nada más lejos, como puede apreciarse, de la concepción de la “imagen” que teorizó Breton en el *Primer manifiesto*, siguiendo a Reverdy, y, por lo mismo, nada más cerca de la concepción que hizo suya el simbolismo europeo y persiguió el pensamiento artístico de Mallarmé. Las coincidencias con Mallarmé son muchas, como ya sugiriera Ludovico Silva, aunque no conozco prueba de que lo hubiera leído. De ahí esta última definición que proporciona Ramos Sucre y que merece análisis.

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 escritura.⁵

La asociación, que llega a superposición, entre imagen y símbolo, remite en primera instancia a la estética de los “decadentes” franceses de fines del XIX. Probablemente Ramos Sucre hubiera podido suscribir este manifiesto de Jean Moreas (publicado en 1886 en el *Supplément Littéraire du Figaro*):

“Pour la traduction exacte de sa synthese, il faut au symbolisme un style archétype et complexe; d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trop hardi et multi-forme”...⁶

Conviene realzar la curiosa asociación de lo moderno y de lo antiguo que presidió la estética del simbolismo, tal como quedó testimoniado en la poesía, en las artes plásticas y aun en las fuentes reconocidas por los teorizadores. Los simbolistas ingleses y franceses recuperaron nuevamente la Edad Media (en lo que simplemente continuaban a los románticos) subrayando los valores arquetípicos del medievalismo con mayor sagacidad, desviándose del mero color local. Es así que se reconstruye la concepción de la alegoría y se exalta la utilización del símbolo que había sido clave del funcionamiento intelectual de la Edad Media cristiana. La importancia que vuelve a cobrar Dante en esta época implica reconocer en sus criaturas (Beatriz) la carga simbólica que adecuadamente correspondía a la concepción medieval y también reconocer la eventualidad de lectura múltiple de los textos literarios y artísticos que había propuesto Dante en su famosa Carta al Can Grande sobre las cuatro interpretaciones posibles de su obra: histórica, moral, mística y anagógica.

La importancia que en la obra poética de Ramos Sucre tiene Dante (como en las artes plásticas lo manifestó Cristóbal Rojas con su famoso cuadro representando el encuentro con Beatriz) está asociada a este renacimiento que inspiraron los simbolistas y a esa plural lectura simbólica que permitió su obra, así como al alto nivel de espiritualización a que fue sometido el universo sensorial (“sentimental, sensible, sensitivo”) permitiendo las transposiciones simbólicas de las experiencias reales.

Este fue uno de los problemas centrales del movimiento simbolista y es posible reencontrarlo en Ramos Sucre. Dada la doble naturaleza del símbolo (sensorial e intelectual) se le puede componer partiendo de cualquiera de esos polos, lo que da productos bastante diferentes. Anna Balakian dice, sintetizando el pensamiento de uno de los maestros del simbolismo que mayor influencia tuvo en tierras hispanoamericanas.

Maeterlinck puso agudamente de manifiesto la diferencia entre símbolo afectivo y artificial. Sin limitar su observación a su época, dijo que veía dos clases de símbolos: el símbolo *a priori* que empieza con una abstracción e intenta darle un aspecto humano, y así se aproxima a la alegoría, y el otro tipo de símbolo, que tiene un carácter mucho más inconsciente, se presenta sin que el poeta se dé cuenta y, en lugar de representar su pensamiento, lo trasciende, lo sobrevive y suministra pensamiento a los tiempos venideros; el grado de genio que cada escritor posee determina la cantidad de símbolos de esta clase, que es capaz de crear".⁷

De ahí que, oscilando entre la mecanicidad que acechaba a sus alegorías y la oscuridad y aun el sinsentido de los símbolos que nacían de incitaciones inconscientes, los poetas simbolistas (y también Ramos Sucre que se asocia a ellos por este rasgo de la escritura) procuraron una solución equilibrada e intermedia que la misma Balakian razona: "La más lograda forma de símbolo fue la creada por la fusión de la realidad concreta o física con el estado de ánimo interior o abstracto".⁸

El último elemento a considerar en esta apreciación "simbolista" de la definición de "imagen" dada por Ramos Sucre es su referencia a la música por oposición a la escultura opción que no cultivó en su propia obra dado que desdeñó los elementos aparentemente musicales (medida del verso, ritmo, rimas, melodías, aliteraciones, etc) prefiriendo una escritura prosística que se rehusó a la intromisión de los recursos tradicionales de la poesía. Mientras que un contemporáneo, como el colombiano José Eustasio Rivera, se ve obligado, al pasar de una edición a otra de *La Vorágine*, a descabezar alejandrinos (según la recomendación de Rafael Maya) para reconstruir un ritmo honestamente prosístico, Ramos Sucre jamás cae en tal trampa, construye una prosa impecable aunque no deja de utilizar allí elementos específicos de la poesía (como son las "imágenes") y las nuevas posibilidades que ofrecía una poética modernizada. Pero no hay aquí una recuperación de la "musicalidad" por oposición al estatismo estatuario del parnasianismo, a no ser que se entienda "música" en una acepción bastante alejada de la que singularizó a los simbolistas europeos, embebidos en la lección de Wagner primero y en la de Debussy después. Esa nueva

concepción la había defendido el poeta Juan José Tablada en Caracas, cuando comentara la aparición del libro de Enrique Planchart, *Primeros poemas* (1919) en la revista *Actualidades*⁹ y correspondía a la estética en curso de los vanguardistas de entre ambas guerras.

Pero en una perspectiva más amplia, se abre una colusión que resulta propiciada por la naturaleza bifronte del símbolo tal como la han destacado los analistas y los semióticos: la relación de simbolizante y simbolizado hecha a imagen de la conformación saussuriana del signo pero dentro de un régimen de motivación por analogía, hace del símbolo uno de los más eficaces puntos de convergencia del psiquismo, donde se suman los elementos a que hacía referencia Ramos Sucre para definir la naturaleza triple de la imagen pero donde también se establece la comunicación de los distintos niveles del psiquismo y se conjuga la vida personal con las formas establecidas de la cultura dentro de las cuales se desarrolla el individuo.

El símbolo reúne las funciones de sobredeterminación, múltiple representación, desplazamiento, que Freud atribuyó a la elaboración onírica, así como las distintas maneras de representar las ideas latentes cuando se debe pasar de un campo intelectual a otro plástico, “gráfico”, como dice Ramos Sucre en su definición de la imagen. Estos elementos, que Jacques Lacan supo asociar con los tropos de la literatura (metáfora y metonimia, especialmente) se integran a un orbe mayor, el que Lacan designó como “el orden simbólico”, donde la simbólica, el imaginario y el real se articulan en una escritura. Abriendo su famoso seminario sobre “La carta robada, de Poe, decía Lacan:

“C’est, on le sait, dans l’expérience inaugurée par la psychanalyse qu’on peut saisir par quels biais de l’imaginaire vient à s’exercer, jusqu’au plus intime de l’organisme humain, cette prise du symbolique”.¹⁰

No se trata meramente de un conjunto de símbolos, sino de una cadena simbólica, de un “orden simbólico” que es el que constituye al sujeto pero simultáneamente “rend possible l’existence même de la fiction”.

Aplicado a la obra de Ramos Sucre, nos debería llevar a establecer la cadena simbólica a través de la constitución de una “red de

imágenes” como las que persigue Jean-Pierre Richard, ese nivel donde “l’image est en train naître”¹¹ o mediante “l’exploration imaginaire de certaines figures où l’être se révèle et où chaque existence s’accomplit”.¹²

3. *Poema o cuento. Las operaciones lingüísticas*

Pero antes de acceder a ese nivel que elabora las imágenes, los temas recurrentes, los enlaces entre reiterados símbolos herméticos, puede ingresarse a otro, en apariencia más abstracto y obviamente retórico, pero más significativo por cuanto apunta a las estructuras peculiares de la escritura de Ramos Sucre.

El citado Paz Castillo fue el primero en llamar la atención sobre el hecho de que “en ninguno de sus poemas aparece la palabra *que*”¹³ lo que motivó una breve defensa por parte de Carlos Augusto León. Aparte de que no es estrictamente cierto porque hay muchos textos, entre ellos muchos poemas de su primera época, que utilizan el *que* cuya ausencia lamenta Paz Castillo, el problema es más amplio y tiene que ver con tendencias estilísticas profundas y aun podría decirse, con obsesiones de la escritura artística de Ramos Sucre.

Es conocida la aspereza con que Rafael Baralt, en su *Diccionario de galicismos* (o sea de las voces, locuciones y frases de la lengua francesa que se han introducido en el habla castellana moderna, con el juicio crítico de las que deben adoptarse y la equivalencia castiza de las que no se hablen en este caso) del año 1855, condenó el uso del *que* galicado. A pesar de su drástica admonición, el *que* galicado se incorporó a la lengua española por intermedio de la adaptación modernista. Ramos Sucre, que fue atento lector y discípulo de Baralt, demuestra su animadversión por esa forma en una de sus cartas aún inéditas a Lorenzo Ramos a quien amonesta diciéndole:

“No digas nunca “así fue que” sino “así fue como”; “allí fue que” sino “allí fue donde”; “entonces fue que” sino “entonces fue cuando”; “por esto es que” sino “por esto es por lo que”; “tan es así” sino “tanto es así”. Escribir es cosa de mucha paciencia y no debe omitirse un día. Se escribe todos

los días, sin excepción. Para escribir bien es necesario saber de memoria el mayor número de palabras y de frases castizas. Te repito que debes escoger un escritor como maestro, yo te recomiendo a Baralt y a Ricardo León. Más el primero".¹⁴

Este texto, como otros de las mismas cartas a ese discípulo en que se le había convertido Lorenzo Ramos Sucre, dan prueba del rigor casticista del poeta, de su paciente lectura de aquellos autores representativos de la literatura española (Ricardo León, doña Emilia Pardo Bazán, Mariana, desde luego Cervantes) y de su acuciosa defensa de una tradición hispánica de la lengua (más que de la poesía) capaz de remontarse hasta las fuentes latinas del castellano. Dan prueba de un espíritu de ascesis que acostumbramos a vincular con la actitud academicista pero que gracias a la revolución modernista (incluyendo a su capitán Rubén Darío) quedó liberado de esta falsa retórica (de esta "declamación" hubiera dicho Ramos Sucre) y permitió restaurar la vinculación viviente de la escritura literaria hispanoamericana con el venero de la lengua castellana, con su riqueza expresiva, con su versatilidad poética. El ascetismo de Ramos Sucre implicó una defensa de la pureza de la lengua, dentro de la tradición fundada en Venezuela por Andrés Bello y Rafael Baralt de quienes es legítimo continuador, junto a una utilización extraordinariamente hábil de sus recursos que, sin vulnerar el *purismo* idiomático, permitió innovaciones audaces. En este renglón es discípulo de los mejores modernistas, no sólo del castizo e innovador José Martí sino también del muy castizo, a pesar de su heterodoxa proclama de "afrancesado", Rubén Darío, y del riguroso Manuel González Prada, a pesar de su antiespañolismo y de su documentado conocimiento de las lenguas literarias francesa y alemana. Como todos ellos, salvó al "español" al evitar la esclerosis en que lo había hecho encallar la literatura retórica y oficialista del XIX y lo hizo mediante un retorno a sus fuentes. En el caso de Ramos Sucre este retorno lo fue también a los preceptistas, dentro de esa sutil línea de "puristas" que, como ha visto Ángel Rosenblat,¹⁵ constituye un rasgo específico del americanismo.

La elisión del "que" es sólo índice de otros comportamientos lingüísticos que a su vez traducen concepciones artísticas previas: la lengua se ajusta a una concepción estética. Los que desaparecen progresivamente hasta no dejar rastro en la escritura de Ramos

Sucre son los pronombres relativos. No sólo desaparece el más importante de los pronombres relativos, sino que también se esfuma *cual-cuales, cuyo-cuya-cuyos-cuyas, cuanto-cuanta-cuantos-cuantas* y hasta se percibe el esfuerzo para escamotear *quien-quienes*. Si se recuerda, como indica Martín Alonso,¹⁴ que “el pronombre relativo ejerce dos oficios fundamentales: uno anafórico, con respecto al antecedente, y otro de nexo entre la frase principal y la subordinada” se comprende cuál es el significado de esta tesonera mutilación: evitar el desarrollo de las oraciones complejas entramadas mediante el uso de frases subordinadas a las principales, romper esa malla que permite crecimientos extensos y hasta superfetaciones, retornando ascéticamente y hasta pobremente (podríamos decir que con vocación franciscana) a las frases breves y principales, carentes de consecuentes y de sus diversos aditamentos. Se mantienen las copulativas que permiten ligar tenuemente dos frases independientes, pero en cambio son esquivadas las subordinadas mediante el veto a los pronombres relativos.

También resultan obviados los pronombres relativos en función interrogativa que son los que “preguntan para individualizar al sustantivo” y que en buena medida confieren a la lengua su aire conversacional, su desenvoltura y variedad, puesto que implican una interrogación y una respuesta en torno a un punto desconocido.

El manejo de estos pronombres relativos es propio del relato y son una parte de las sucesivas bisagras con las cuales se articula la narración. Cuando Ramos Sucre los utiliza es justamente cuando compone textos que se asemejan a cuentos y que bien podrían datarse de sus primeros años de escritura literaria. En “El crimen de la esfinge”, por ejemplo, el personaje Don Alvaro cuenta explícitamente una historia: “los muchos años no han logrado apagar la memoria que guardo de mi amigo Julio. La cortesía graciosa, el talante despejado, el cuerpo de príncipe le conciliaban la simpatía de los hombres y el amor de las mujeres. Era su carácter extravagante y arbitrario como de artista”. En “El pupilo de Fabricio” la impostación narrativa implica un manejo lingüístico que no es típico de los llamados “poemas en prosa” de Ramos Sucre: “Las gentes lo comparaban con el tío, hermano de su difunto padre, y lo tenían por segundo ejemplar de aquel hombre, devoto de la teoría y del ensueño, que murió temprano en medio de sus amigos desconsolados”.

Son excepciones dentro de una escritura que se ajusta cada vez más tenazmente a una compartimentación de frases separadas, en lo posible frases independientes, que cortan la fluencia del narrar como si lo congelaran en pequeños trozos autónomos, incomunicados entre sí. Cotéjense los textos antes transcritos con este otro, "Trance", que también pertenece a *La Torre de Timón* y que transcribo en un modo versicular, atendiendo a sus frases independientes:

He soñado con la beldad rubia.

Miro su despejo y siento su voz.

Inicia con razones elegantes una conversación de motivo lisonjero.

Yo estoy prosternado.

Quiero oprimir entre mis manos su diestra delgada y perezosa.

Expone en el lenguaje selecto un suceso de siglos ilustres.

Refiere las cuitas de un trovador desengañado.

Yo espío los rasgos de su faz iluminada.

Añade comentarios de crítica afilada y suspicaz, y yo asiento con mudez inescrutable.

Se ha discutido varias veces sobre el género al que pertenecen los textos de Ramos Sucre. Mariano Picón Salas lo incluyó en su antología *Dos siglos de prosa venezolana* y por lo mismo J.A. Escalona-Escalona lo excluyó de su *Antología general de la poesía venezolana* que compuso simultánea y paralelamente a la de Picón Salas.¹⁷ El punto ha sido dilucidado con la mejor argumentación por Ludovico Silva en su perspicaz ensayo "Ramos Sucre y nosotros" al cual es obligatorio remitirse¹⁸ y ya anteriormente un poeta del linaje de Ramos Sucre, Francisco Pérez Perdomo, había defendido esta característica de su escritura como parte de su condición de adelantado de la poesía moderna:

El acento narrativo que exhibe por fuera la poesía de Ramos Sucre ha llevado, a quienes mantienen una posición ortodoxa respecto a los conceptos de prosa y poesía, hasta negarle su condición de poeta. Pero para aquellos que prescinden de las contingencias exteriores y ornamentales, como el metro y la rima, por ejemplo, y se remontan a los mecanismos peculiares

de la imaginación, ya que los elementos diferenciales entre la prosa de creación y la poesía son más complejos y profundos de lo que parecen ser y no pueden derivarse de circunstancias externas, Ramos Sucre resultaría no sólo un poeta sino uno de los más renovadores que haya producido la poesía latinoamericana.¹⁹

En todo caso es evidente que Ramos Sucre no eligió la forma aparentalmente prosística porque careciera "del dominio de la rima" como se ha pretendido²⁰ sino porque optó a conciencia por una forma que ya tenía historia (desde Baudelaire al menos) y que ni puede definirse como "poema en prosa" ni como "cuento", pues maneja recursos de ambos. Cuando los instrumentos lingüísticos y estilísticos que pone en funcionamiento Ramos Sucre se adecúan mejor al narrar, nos encontramos claramente en la órbita de un "cuento", pero cuando voluntariamente los dificulta, rompe o escamotea, nos aproximamos al "poema en prosa" sin abandonar por eso una cierta hilación narrativa que no es específica del cuento, sino, diríamos del *relato* (del *récit*)²¹ en lo que a éste tiene de expresión indistinta de múltiples géneros, pues está en la poesía, aun en aquella más lírica y concentrada, en la novela, en el teatro, en las series de imágenes que componen un film, en cualquier manifestación secuencial donde los distintos elementos componentes funcionan como eslabones que se articulan lógicamente entre sí para formar una cadena, ya sea de causa a efecto, ya sea meramente de antecedente a consecuente.

La oscilación entre ambas formas parece vincularse también con la ya clásica distinción introducida por Roman Jakobson entre los dos comportamientos lingüísticos (y por ende psíquicos ya que los deriva de su estudio de los efectos de las afasias sobre el lenguaje) que amparan sendas tendencias artísticas: la tendencia a manejar desplazamientos laterales que quedan comprendidos dentro de las metonimias, porque se trata de combinaciones producidas dentro de la cadena sintagmática y la tendencia a las sustituciones verticales que corresponden al manejo del eje paradigmático de la lengua, que depara las metáforas.²² Convendrá hacer un estudio más porme-

norizado del uso de la metonimia y de la metáfora en Ramos Sucre y aquí nos limitamos a algunas puntualizaciones sobre la manera peculiar de funcionar esta última.

La elisión de los pronombres relativos se coloca en la tendencia hacia la transposición del "cuento" a "poema en prosa", pero, a la inversa, Ramos Sucre también procede a eliminar algunos de los recursos que la retórica ha considerado específicos de la poesía, de los cuales el que más notoriamente "brilla por ausencia" es el "como" que sostiene la comparación. Ese "*mar como un vasto cristal azogado*" que aún resuena en Darío, se ha borrado en Ramos Sucre y de un modo tan tenaz y sistemático que debe convenirse que se trata de una voluntaria proposición artística. En muchas ocasiones en que la comparación o el manejo de la metáfora parecen ser las soluciones apropiadas al discurrir del texto, observamos que Ramos Sucre apela a diversos procedimientos que le permiten obviarlas, dándole a la obra un aire narrativo. El procedimiento más reiterado es el que transforma la comparación en una acción, mediante su transposición a un acto narrativo:

"y tus ojos, de mirada atónica y lejana, compendiaban un nostálgico panorama oceánico" (Vestigo)

"las naves padecen sacudidas bruscas, semejando bestias amodorradas y en descanso penoso" ("A orillas del mar eterno")

"En los jardines impenetrables, murados de excelsas paredes, que despiertan la emoción opresiva de un secuestro en humilde calabozo" . . .

"prosperan los árboles verdinegros y piramidales, rezagos de una flora pretérita" ("Entrevisión del peregrino")

"Visitan la selva, donde cortan de raíz los árboles macizos, reproduciendo a cada paso el derrumbe estrepitoso de una torre" ("Fantasía de la estación adversa").

Es excepcional ese "semejando" que liga "naves" a "bestias amodorradas", pues la solución peculiar de Ramos Sucre es proponernos que unos ojos no "semejan" un nostálgico panorama sino que lo compendian, con lo cual el sustantivo se apoya en un verbo que dinamiza el conjunto de la frase, y recupera una eventualidad narrativa que la más excluyente metaforización o comparación podría paralizar.

Los dos que han sido citados son procedimientos antitéticos. Púedese agregar un tercero, antes de intentar un resumen explicativo.

Si Ramos Sucre evita la comparación, en cambio se abandona gozosamente a la adjetivación hasta el punto de rozar el "ripio" cuando encadena excesivamente diversas transposiciones metafóricas. Un par de ejemplos, tomados casi al azar dentro de la segunda parte de "*La Torre de Timón*", pueden servir de punto de partida a su consideración.

"El bajel atraviesa el mar *inhospitalario*, donde el cielo *uniforme* pinta visos *de un color de acero*. La luz vaga horizontalmente oprimida por el aire *turbio*, originaria *de un sol humoso*; el bajel de *negro* volumen interrumpe la inmensidad" (Paisaje del mar desierto").

"Aves *engrifadas*, de *hábitos sanguinarios*, cortejo de *ejércitos*, celebran el estrago, y describen en la atmósfera *letal*, antes de caer sobre la presa, vuelos *arremolinados en forma de embudo*. Columbran, tangente al horizonte, la *última* cinta de la luz *execrada*, y su conjunto *movedizo*, encima de los pórticos *maltratados*, desordena la noche *estancada*" ("Entrevisión del peregrino")'

La norma es encadenar los sustantivos a adjetivos, más raramente a frases adjetivales, lo que si por un lado trasunta un muy riguroso afán de precisión para no dejar en excesiva libertad semántica a los sustantivos y conducir al lector a imágenes determinadas y dibujadas con rigor, por otro lado conserva del modernismo su afán ornamental y por lo mismo ese quietismo, nota parnasiana que pervive en el modernismo hispanoamericano y nos ofrece los "paisajes culturales" que a propósito de Darío estudió Pedro Salinas. La determinación o la cualidad del sustantivo le es otorgada por el adjetivo por atribución asindética (mar *inhospitalario*, cielo *uniforme*) o por el predicado nominal de frase de verbo copulativo (Era *un sensible*, originario *de un sol humoso*).

El manejo del adjetivo insólito es descubrimiento que le debemos al modernismo de fines del XIX pero que fructifica opulentamente en el vanguardismo de la década del 20 de nuestro siglo. No obstante es posible rastrear similitudes entre ambos movimientos: los "cisnes unánimes" son de *Prosas Profanas*, muy anteriores a la "noche unánime" de *Las ruinas circulares* de Borges. Esta

búsqueda del adjetivo es la que le confiere a Ramos Sucre su lugar vanguardista y su excepcional intensidad. Aunque su felicidad expresiva en el manejo adjetival es sostenida a lo largo de toda su obra y aplicada a los más variados textos, obtiene sus mejores estremecimientos cuando toca la zona del horror, la zona insegura y cruel de la realidad. En el ejemplo citado, pueden hilarse las series de sustantivos adjetivos: “luz *execrada*”, “conjunto *movedizo*”, “pórticos *maltratados*”, “desordena la noche *estancada*”.

En su artículo “Filosofía del Lenguaje” (de *La Torre de Timón*) Ramos Sucre se permitió una leve corrección a Pedro Emilio Coll para distinguir las dos operaciones del adjetivo según su colocación respecto al sustantivo. No hizo sino repetir conceptos que hasta hoy ha desarrollado la gramática, pero su atención demuestra cuánto le preocupaban:

“los autores más calificados de la materia distinguen el adjetivo antepuesto y el adjetivo pospuesto al sustantivo, parten de la sentencia fundamental de que el ordenamiento de las palabras traduce el ordenamiento de las ideas y entienden que el sustantivo y el adjetivo se oponen como la sustancia y el fenómeno, distinción más entrañable que la superficial entre el sujeto y el objeto”. “Siguen de consecuencia en consecuencia hasta sustentar que la frase entera asume el color emocional cuando el adjetivo va antes del sustantivo, y asume valor impersonal en el caso contrario, porque reparan que el discurso se caracteriza por aquella de las dos palabras, adjetivo o sustantivo, escrita primero”.²³

Si se releen los textos de *La Torre de Timón* desde esta perspectiva asumida por el autor, se descubre, como ya lo ha hecho Pérez Perdomo, que la tendencia dominante es hacia el adjetivo pospuesto, ya sea cuando se trata de una palabra, ya de un predicado nominal, lo que subrayaría que lejos de buscar una carga emocional y subjetiva en la abundancia de los adjetivos, algunos de rara intensidad como apuntamos antes, Ramos Sucre busca el “valor impersonal”, que es como si nos dijera que busca la objetividad o, en otras palabras, la poesía resuelta en una situación o descripción de la realidad que el poeta simplemente enuncia.²⁴ Hay aquí un vuelco sensible respecto a la estética modernista, lo que aproxima al autor

a la estética del vanguardismo. Pero como tal vuelco se hace utilizando los mismos recursos del modernismo, se instauran ambigüedades en la recepción del mensaje.

El apoyo para reconvertir estas formulaciones hacia las concepciones de una estética vanguardista, radica en la *tonalidad* de los adjetivos, en sus significaciones, en la urdimbre de referencias extrañas o siniestras; en definitiva debe colocarse en el plano semántico más que en el estructural.

En la ya citada carta inédita a Lorenzo Ramos, aconseja en estos términos:

Consulta constantemente el diccionario. Uno siente cuál es el adjetivo que debe aplicar al sustantivo, y ese es el que debe aplicar. Pon adjetivos originales, propios de ti, que sean la opinión tuya sobre lo que pienses o veas. Para ser original, te basta escucharte a ti mismo, evitando copiar. Pero no olvides que primero está la belleza que la originalidad.

Y en otra carta al mismo destinatario, fechada en 26 de marzo de 1924, o sea inmediatamente anterior a *La Torre de Timón*, contemporánea probablemente de los últimos textos del libro que hemos citado aquí para ejemplificar su manejo del adjetivo, dice:

Ya te había escrito diciéndote que debes escribir con el único adorno de la expresión exacta y suprimiendo cruelmente lo que pueda sonar a discurso. La palabra debe ser siempre humilde y llana. Nunca debe llamarse la atención".²⁵

Por último, otra cita de esta misma correspondencia inédita. En un texto a máquina, encabezado por el título: *Consejos de orden intelectual para Lorenzo Ramos*, comienza diciendo:

"Escribir bien se reduce a escribir con expresiones exactas. Para lograr la expresión exacta, se requiere conocer bastante el diccionario. Hay que estudiar el diccionario, conocer el mayor número de palabras y de giros o frases. Los giros o frases se aprenden leyendo continuamente a Baralt".²⁶

Estos textos corroboran el rigor y precisión para la elección del adjetivo: debe ser original, sin excederse en el sentido del discurso

como tal vuelco se hace utili-
simo, se instauran ambigüeda-

mulaciones hacia las concep-
adica en la *tonalidad* de los
indimbre de referencias extra-
locarse en el plano semántico

azo Ramos, aconseja en estos

cionario. Uno siente cuál es
sustantivo, y ese es el que debe
propios de ti, que sean la
es o veas. Para ser original,
evitando copiar. Pero no olvi-
e la originalidad.

rio, fechada en 26 de marzo
rior a *La Torre de Timón*,
últimos textos del libro que
a manejo del adjetivo, dice:

e que debes escribir con el
ta y suprimiendo cruelmente
palabra debe ser siempre hu-
e la atención".²⁵

correspondencia inédita. En un
tulo: *Consejos de orden inte-*
diciendo:

ibir con expresiones exactas.
se requiere conocer bastante
el diccionario, conocer el
ros o frases. Los giros o frases
te a Baralt".²⁶

precisión para la elección del
se en el sentido del discurso

o contrariando un secreto canon de belleza que él no define, pero sobre todo debe ser el trasunto de la visión del escritor ("la opinión tuya sobre lo que pienses o veas"), con lo cual volvemos a recobrar, tras las diversas normas que apuntan a la objetividad e incluso a la impersonalidad parnasiana, la secreta y vivaz animación subjetiva de esta escritura. Por un lado se ofrece como una descripción de un paisaje o un personaje o una situación, con voluntario aire de rigor, de precisión y de objetividad. Por el otro, sin cesar procura y consigue que ese decorado esté trasuntando una personalidad pero no a través de la fácil efusión romántica del yo sino a través de una más artificiosa y escurridiza manera: mediante la elección intensamente personal de los términos del texto, en particular de esos adjetivos que persiguen tenazmente a los sustantivos.

En las confesiones a su pariente, Ramos Sucre sienta la lección general del rigor: radica en la eliminación de los adornos (y no puede decirse sin embargo que él siempre haya obedecido a su propio precepto) asumiendo la *expresión exacta*. Esa es la ley de su escritura, la que produjo su castigada prosa y que efectivamente se alcanzó en tenaz lucha con lo que él llamó el "discurso" que puede asociarse con la por él denigrada "declamación" de su artículo "Sobre la poesía elocuente".

Dos observaciones de Paz Castillo en su ya mencionado librito pueden traerse a colación aquí a la luz de estas confesiones de Ramos Sucre. Una de ellas referente a su léxico: "Y las palabras tienen laboriosidad en su ajuste, pero no rebuscamiento".²⁷ Corroboran sagazmente la definición del poeta: el texto rehuye las palabras ricas que fácilmente pudieran haberse derramado sobre sus escritos viniendo de ese diccionario que era su libro de cabecera. Jamás se permitirá como Rubén Darío, el juego de "*papemor, ave rara; bulbules, ruiseñores*" y, al contrario, procurará un léxico que no choque al lector culto corriente, que se deslice sin anfructuosidades, incluso manejará a veces una adjetivación trivial (en el ejemplo citado: "bajel de negro volumen interrumpe la inmensidad") pero en cambio procederá a ajustar con extraordinaria cautela y sabiduría las diferentes partes del texto. Con lo cual habremos alcanzado un nivel más alto en la concepción (si no en los productos) de la poesía: no estará en un repertorio de palabras bellas u originales sino en un sistema de combinaciones bellas u originales. Ni en un caso ni en otro queda definida la belleza que no es otra cosa que

el resultado de las operaciones. Pero son éstas las que han variado notoriamente: las palabras pueden ser triviales, cotidianas, gastadas por el uso, como la palabra "estancado" o la palabra "noche" pero la operación combinatoria "noche estancada" es la que repentinamente procura la iluminación poética.

Otra observación de Paz Castillo se refiere a la inmovilidad. El concepto le resulta al poeta suficientemente oscuro y resbaladizo como para insistir en definirlo:

"No es que no tenga movimiento. Al contrario, sus personajes se mueven con sobrada facilidad, pero carece de dinamismo, esto es, movimiento interior, movimiento, no en el personaje sino en la naturaleza misma de la concepción, movimiento éste que no hay que buscarlo en la obra realizada sino en la calidad del estilo como expresión desnuda del espíritu del autor y que es, sin duda, lo más característico de esa modalidad de arte actual llamada vanguardismo".²⁸

Si es discutible que esa sea una característica del "vanguardismo" en cambio parece acertada su aplicación al arte de Ramos Sucre. No porque le falte movimiento, sino porque en él se suman dos dispares rasgos, dos orientaciones que ponen en tensión a la escritura. Su inmovilidad (porque realmente ella se consigue), nace de la violencia con que es arrastrada a un lado y otro con pareja intensidad sin que pueda decidirse en un sentido o en otro. El movimiento, intuye Paz Castillo, está en el personaje; más ampliamente habría que decir que está en la estructura actancial que Ramos Sucre confiere a sus textos, la cual es subrayada por el uso de la prosa que es el vehículo moderno adecuado a la acción narrativa. En la medida en que estamos en presencia de un relato, según la concepción barthesiana y según la dinámica que le atribuye Greimas²⁹ reconocemos un movimiento, el de los sucesivos tramos de una secuencia o de plurales secuencias que se arquitecturan entre sí, lo que implica un orden en el tiempo y en el espacio junto a un desplazamiento sobre las unidades que componen ese orden.

Pero al mismo tiempo las operaciones estilísticas que hemos visto tienden todas a paralizar el relato y a conferirle la concentración y fijeza que desde el simbolismo se ofreció como forma

peculiar de la poesía cuando ésta abandonó el largo despliegue narrativo que fue suyo hasta Víctor Hugo, redujo sus dimensiones y se posesionó de la forma interior. La elisión de los pronombres relativos, la compartimentación de las frases, el mantenimiento de las copulativas, el tenaz apresamiento de la libertad de los sustantivos por la enredadera que le prestan los adjetivos, el progresivo acortamiento de un texto que es reducido a sus momentos claves, sin interior comunicación, todo ello concurre a paralizar el relato, a frenar vigorosamente su despliegue narrativo. Son fuerzas en pugna. Ninguna vence. Pero como en un polígono, establecen una tensión que hace lo propio, lo consustancial de los textos de Ramos Sucre.

Realizar esa tensión es la hazaña de la escritura de Ramos Sucre. No debe extrañar que esto absorbiera todas sus fuerzas, que él fuera consciente de la originalidad y magnitud de la empresa, que padeciera por la incompreensión del medio.

Dentro de su correspondencia hay algunos párrafos, correspondientes al último año de vida, que pueden citarse a modo de breve comentario en el campo de la psicología del arte:

Pero mi paciencia es sobrehumana. Insisto en la nobleza de la paciencia, origen de las virtudes efectivas. La paciencia es el denuedo de la adversidad y la urbanidad con nuestros semejantes.³⁰

Temo muchísimo perder la voluntad para el trabajo. Todavía me afecto diariamente. Apenas leo: descubro en mí un cambio radical en el carácter. Pasado mañana cumplo cuarenta años y hace dos que no escribo una línea.³¹

Y en una carta incompleta, a su hermano, esta afirmación:

Sé muy bien que he creado una obra inmortal y que ni siquiera el triste consuelo de la gloria me recompensará de tantos dolores.³²

IMAGENES Y SIMBOLOS

1. La forma "yo" que narra

En el principio es el "yo". La mayoría de los textos poéticos de Ramos Sucre se abren decididamente con el pronombre de primera persona, el cual funciona como ojos, sentidos y pensamientos, referidos a una realidad ambiental. Ese "yo" es capaz de contener los más variados personajes ("Las más diversas transfiguraciones" dice Pérez Perdomo) y aunque no sea posible descubrir las condiciones comunes a todos ellos o a una mayoría, lo peculiar, inicialmente, es la extraña impersonalidad que se desprende del más personal de los posibles puntos de vista, dada la variedad de seres que pueden caber en esa mínima palabra (se *shifter*).

Hablando de la oposición entre lo claro y vulgar y lo bello y oscuro, con relación al *Fausto* de Goethe, Ramos Sucre concluía que:

Esta diferencia en el sentir se debe imputar a que los escritores atribuyen a la humanidad sus opiniones, porque casi nunca se atreven a hablar de sí mismos y emplean en lugar del yo franco y odioso el *se* vago e impersonal (p. 16).¹

De acuerdo a esas palabras se debería convenir que en el “yo” con que abre sus textos Ramos Sucre debemos leer su propio nombre. Sí y no. En lo que cada una de esas páginas tiene de articulación narrativa, el “yo” es simplemente un narrador-personaje (*homodiegético* hubiera dicho Genette, pensando que la “voz” hablante corresponde a alguien incorporado al texto como fuerza actuante)² por lo cual estamos ante la voluntaria construcción del narrador, propia de cualquier escritura. La pluralidad de historias, las circunstancias muy variadas que se nos ofrecen, los caracteres, trajes, costumbres de los diversos relatores, nos obligan a convenir que estamos ante una galería de personajes creados por la imaginación de un autor y a los cuales se les atribuye la narración de sus propias vidas.

Pero también podremos encontrar ciertos rasgos comunes bajo la pluralidad de disfraces, edades, nacionalidades y situaciones de esos narradores. Esto nos permitirá reconocer una identidad espiritual, interna, que ella sí será posible aproximar al propio autor. El confesionalismo operaría como en los “alter egos” byronianos: insertando, dentro de los personajes, almas afines, pero presentándolos como criaturas ajenas con las cuales entablar la profunda y deseada vinculación personal que, saltando sobre la muralla solitaria, restablezca la comunicación que el solitario ha perdido y añora.

Se trata de una narración de tipo *ulterior*, es decir, de las que cuentan sucesos pasados desde una perspectiva presente que es muy distinta de aquellos, por lo general. Eso instala dos tiempos inicialmente separados: el de la historia que se cuenta y el del “yo” que está narrando, los cuales van progresivamente aproximándose hasta superponerse. En “La penitencia del mago” hay un ejemplo característico: se construye una historia personal, pasada, avanzando progresivamente hacia el punto temporal en que está situado el narrador. Una vez alcanzado (“Di con este país sumido en silencio nocturno. Escogí para edificar mi retiro la sombra de esta selva, tapiz desenvuelto al pie de los montes”) ya es posible una connotación del presente, que trasmuta la narración: “Sobre la selva y sin alcanzar la altura de los montes, vuelan ocasionalmente algunas aves de alas fatigadas”.

La desarticulación de ambos tiempos sirve a otro propósito: acrecentar la distancia entre el “yo” narrador y la materia narrada, así se trate de la propia biografía. Como frecuentemente una histo-

ria turbulenta es contada desde la perspectiva de un presente apaciguado o de un hombre ya anciano o de una ubicación geográfica distante o desde la circunstancia de un condenado, todas estas perspectivas que aparecen en las últimas frases de cada composición contribuyen a fijar una irrevocable distancia entre la historia y la narración. Son muchas menos las veces en que asistimos a una narración de presente, *simultánea*.

Esa operación permite que adquiera relevancia la actitud contemplativa que rige los textos de Ramos Sucre. En el "Discurso del contemplativo" produjo la reelaboración de un lugar común de la poética clásica, el "Beatus ille" con que desde los latinos se cantó el equilibrado apartamiento de los negocios mundanos, recuperando la naturaleza, la paz, el estudio. Pero en ese discurso hay otros elementos que modernizan el tema: no se trata de disfrutar dulcemente del tiempo, sino de congelarlo ("Yo opondré al vario curso del tiempo, la serenidad de la esfinge ante el mar de las arenas africanas") lo cual implica congelar las acciones, visto que ellas son también tiempo, y congelar o tornar en cristales las palabras para que finjan que a través de ellas tampoco circula el tiempo. Es la tarea específica de la contemplación cuando es ascendida a condición definidora de quien es, básicamente, un observador, circunstancia que por pertenecer a la génesis de la obra de arte deberemos reencontrar en el texto, ya no como un impulso psicológico, sino trasmutada en concretas operaciones de la escritura.

Por lo mismo, esta parálisis del tiempo implica también la aceptación serena y estoica de la muerte. Quizás más: su apetencia, como se dice en el "preludio" de *La Torre de Timón*, indicándose explícitamente allí que lo que se busca rehusar es el movimiento: "El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; mas yo lo habré escalado de brazo con la muerte".

Ese "yo" expectante cuenta turbulentas historias en un estilo que inmoviliza las escenas, como cristalizándolas, distanciándolas del momento de la narración; pero además, son las mismas historias las que subrayan un rasgo constitutivo del "yo" que las protagoniza: su soledad o, mejor, su incontaminación con el ambiente. El "yo" personaje atraviesa las historias en absoluta soledad, desprendiéndose de los escasos seres que lo rodean (amada, amigos, hueste, ejército) y despegándose de los más variados y terribles paisajes. Coincide en algún momento con alguien, con algo, para

luego seguir solo, adelante. El efecto de soledad y de distanciamiento es conseguido por la variación de escenarios y personajes que él toca y deja, avanzando sin cesar, ya sea hacia su fin, ya sea hacia más lejos, de tal modo que su continuidad opera como el diseño de su perfil, la línea que lo separa de los restantes elementos. En estos textos, el "yo" es un contorno que sirve para aislar y abroquelar el punto desde donde se mira, se siente o se piensa.

La precisión de la prosa de Ramos Sucre funciona como un sistema de petrificación: las cosas mencionadas se ajustan entre sí formando un diorama, es decir, una acumulación significativa pero inmóvil. El comienzo de "El culpable", que bien vale un fragmento de un cuento de Borges, revela de qué modo la precisión, el encaje lúcido de sustantivos y adjetivos, la selección cuidadosa de los verbos evitando tesonosamente los lugares comunes, la desconexión de los períodos que aísla a cada uno de los elementos que componen el paisaje, sirve a este inmovilismo que es punto referencial de las acciones del "yo", las que obligadamente deben ocurrir en alguna dimensión temporal:

Agonicé en la arruinada mansión de recreo, olvidada en un valle profundo.

Yacían por tierra los faunos y demás simulacros del jardín.

El vaho de la humedad enturbiada el aire.

La maleza desmedraba los árboles de clásica prosapia.

Algunos escombros estancaban, delante de mi retiro, un río agotado.

Esa insistente palabra, "estancar", no hace sino coronar una serie verbal en que progresivamente se van paralizando las imágenes de la naturaleza, hasta concluir en un "río agotado". Cada uno de los elementos no son símbolos separados, independientes, sino que existen o significan en la medida en que los arquitecturamos en su relación estrecha, aquí concurrente a la parálisis que rodea impávidamente una agonía. La referencia, de origen romántica, a las ruinas, no conduce al avivamiento de la estampa típica de la pintura del XIX, donde la verdura vencía a las obras artificiales de los hombres y sobre ellas florecía, sino a un desmoronamiento que se extiende también a los árboles, al río, al turbio aire.

Las relaciones del "yo" con las cosas están debilitadas por el apagamiento de la voluntad actuante. La reemplaza el funcionamiento de la casualidad que se encarga de acercar y alejar los distintos ingredientes, sin que medie volición o apetencia por parte de ellos: "El azar nos había reunido en aquel rincón del litoral italiano" ("La presencia del naufrago"); "El suelo, obra de cataclismos olvidados, se dividía en precipicios y montañas, eslabones diseminados al azar" ("El tesoro de la fuente cegada"). Lo inopinado, lo casual, lo imprevisto, se alían a este "azar" para contribuir, en el nivel de las acciones, a que se disgreguen los eslabones de causa-efecto, dejando en cambio la sorpresa de acercamientos fortuitos, gratuitos, no significativos en apariencia.

Si traspusiéramos estas distintas notas a un campo de significación, podríamos convenir que en este universo la acción es imposible, en cuanto eventualidad presente y que aquella acción que en cambio sí pudo cumplirse en el pasado heroico, es percibida —ya desde el tiempo del narrador— como un compuesto heteróclito de partes desarticuladas. Esta visión no llega a disgregar los hechos; los registra en cambio como meros sucesos separados. Pero no es capaz de rescatar su sentido, lo cual literalmente sólo es posible mediante un encadenamiento donde se perciba una perspectiva, un proyeto, un valor, sosteniendo la secuencia de los hechos. La relación de esta cosmovisión con una experiencia de vida, dentro de la sociedad de su época, es fácilmente deducible. La observación de Luckács acerca de la coherencia que presta a un discurso literario el perspectivismo del escritor, su visión de la historia y del destino de su sociedad, puede traerse a colación para intentar trasponer la descripción estética de Ramos Sucre a un significado social.

Pero hay otro rasgo de los diversos personajes narradores que concurre a diseñar el "yo": la dominante militar de sus disfraces, la frecuente calidad de héroe solitario que asume, la naturaleza de capitán o marinero o aventurero que recorre el mundo a través de guerras, cataclismos, destrucciones. Ese "yo" es un "héroe", como lo eran los que pueblan la leyenda de la Independencia de Venezuela en las páginas de Ramos Sucre, quien narra desde el retiro que ha cancelado su aventura heroica. Dicho así, estaríamos registrando simplemente una transposición: podríamos buscar sin equívocos la nota de crueldad, de furia, de ardor solitario, en estos

personajes de la poesía, tal como la veía Ramos Sucre en la historia real del país. Pero difícilmente percibiríamos la naturaleza simbólica, que probablemente encontraremos a través de otro tipo de transposición: la que construye imágenes liberándose de las imposiciones mecánicas, la que funciona con más amplia y más riesgosa libertad en la imaginación vivaz. Así, podemos reencontrar a los héroes en las imágenes referidas a las aves, más libremente que en los héroes propiamente dichos que rellenan la fórmula operativa del “yo” narrador.

No obstante, es cierto que hay en este libro un infante “de los reyes proscrito” (“Cuento desvariado”), hay infanzones (en “Los lobos del yermo”), hay el cruzado retirado (en “El cruzado”) que rememora los lejanos “días de andanza militar” y descubre el signo fatal del combatiente, hay quien vive desventuras “solo y vestido de hierro” (en “El aventurero”), hay caballeros, escuderos, cazadores, navegantes, guerreros cartagineses, ejemplos incesantes de eso que explicó en su corona fúnebre a Manuel Bermúdez:

El valor es uno de los tantos dones hermosos y funestos. Lleva al sacrificio y a la muerte, apareja el desastroso escarmiento. Se perpetúa y repite por el ejemplo más que por la herencia insegura, ya que el valeroso está predestinado a perecer sin hijos, en la verde juventud.³

En ese mismo texto, el héroe es equiparado al “soñador” a quien se le atribuye “la sed del martirio, la curiosidad por la aventura, la exposición de la vida antes de la utilitaria vejez”. En ese sentido, los diversos poemas de Ramos Sucre en *La Torre de Timón* son las satisfacciones vicarias (por la literatura) de ese “soñador” solitario que se trasmuta en “héroe”, para codiciar, contra el desorden vulgar, un *orden heroico*, normativo.

2. Paisajes del exotismo bárbaro

La nota dominante de estos textos es la construcción de escenarios de un exotismo bárbaro. Su originalidad, la poderosa energía que muestran sus imágenes, el terror y la zozobra que transitan por ellas, confieren a Ramos Sucre un lugar especial dentro de la invención poética.

No puede decirse, sin embargo, que estamos en presencia de una invención exclusiva del escritor. La sombra del Parnaso está presente aquí. Desde que Charles-René-Marie Leconte de Lisle publicara sus *Poèmes barbares* (1862) el arte parnasiano se liberó del tema grecolatino que insistentemente había colmado a sus ejercitantes y se abrió a otras regiones y mitologías que, siguiendo la definición helénica, eran “bárbaras”. Si en Carducci sólo asistimos a una recuperación de la perfección latina, dentro de ritmos libres que justifican el título que adoptara, *Odas bárbaras* (1817-1899), la perfección de estos recorridos por mundos exóticos que no habían contado con el beneplácito de los helenistas o los medievalistas románticos, se alcanzó con la aparición de *Les Trophées* (1893) del poeta cubano-francés José María Heredia.

Aunque hoy podamos sentirnos alejados de ese modelo, su perfección, el ajuste riguroso de su sintaxis poética, motivó la admiración de sus contemporáneos. Entre ellos Ramos Sucre. En uno de sus artículos sobre la descendencia y trasmisión hereditaria de ciertos caracteres, se refirió a los Heredia diciendo del último de ellos:

Esas desventuras no lo distrajeron de narrar en sus sonetos la peregrinación que por tierras y épocas lejanas realizó su fantasía, tan aventurero como el antepasado conquistador o como el normando de que descendía por su madre. Podría suponerse también que revivía la rigidez del cumplido magistrado en aquel esmero y corrección de la obra. Poeta y erudito, sería comparable a Leopardi, si la debilidad constitucional le hubiera enfermado la fantasía, impidiendo la serenidad y la juventud helénica de su producción.⁴

Aun dentro de la estricta poesía hispanoamericana, esta inclinación por el exotismo bárbaro se había incorporado al filo del novecientos, según las informaciones de Henríquez Ureña.⁵ En el Buenos Aires de la época rubendariana, entre los integrantes del cenáculo de Aves Keller, ya habíanse usado los mitos escandinavos y las historias orientales, en el libro de *Poemas* (1896) de Leopoldo Díaz, sobre todo en la *Castalia bárbara* (1897) de Ricardo Jaimes Freyre y de inmediato en un libro de verso y prosa del período

modernista de Horacio Quiroga: *Los arrecifes de coral* (1901) que fue anterior a los sonetos de Asia y a las “clepsidras” de Julio Herrera y Reissig.

En todos ellos se registra una búsqueda más acendrada del exotismo, abandonando las notas paganas, grecolatina o japonesa y oriental, que había cultivado y agotado Darío, para encontrar un universo más extraño, inquietante y mórbido. Simultáneamente habían avanzado hacia el versolibrismo, al punto que es en los textos del boliviano Ricardo Jaimes Freyre y del argentino Carlos Alfredo Becú (*En la plenitud de los éxtasis*) donde se registra la primera incorporación al español del ritmo de los versos libres que empiezan a asemejarse a prosas poéticas, tal como luego se verá en *Los arrecifes de coral* de Quiroga.

Un ejemplo ilustra esta búsqueda paralela del exotismo y del versolibrismo. Dice Jaimes Freyre en “Aeternum vale”:

Un Dios misterioso y extraño visita la selva.
Es un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Cuando la hija del Thor espoleaba su negro caballo,
le vio erguirse, de pronto, a la sombra de un añoño fresno.
Y sintió que se helaba su sangre
ante el Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.

Si la nota de exotismo bárbaro no es una invención de Ramos Sucre, pudiéndosela encontrar en una ancha escuela poética que en la América española produjo materiales semejantes y que, en la generación postmodernista a la que perteneció el poeta, dio los extraños paisajes de José María Eguren y de León de Greiff, en cambios los rasgos específicos de su exotismo resultan inconfundibles y definen varios aspectos de su personalidad.

El funcionamiento de la imaginación del escritor, —sus inclinaciones y riesgos— se revela en la elección de determinados componentes del paisaje y de sus criaturas, en la tonalidad de sus imágenes: es aquí donde la “modernidad” de Ramos Sucre se hace patente.

En ocasiones, el asunto de uno de los poemas en prosa, los personajes que cruzan por su leve andamiaje narrativo y los escenarios en que transcurren, salen de los libros, a veces explícitamente reco-

nocidos. "Del ciclo troyano" revela desde el título su origen aunque la reconstrucción del acecho fatídico de Clitemnestra pertenece a las historias mitológicas más que a una de las epopeyas homéricas. "El Cruzado" se elabora con múltiples lugares comunes de la historia europea a comienzos del segundo milenario de nuestra era: los reinos cristianos, los invasores musulmanes, los castillos solitarios, las selvas tupidas. Del mismo modo, "El aventurero" trabaja sobre los datos acerca del mundo peculiar del Mediterráneo oriental en la misma época, con su comercio levantino, sus ejércitos de cristianos, las mazmorras bizantinas. Los escenarios medievales o renacentistas abundan, pero sin embargo no son ellos capaces de dar la nota exótica propia de Ramos Sucre. En esos casos, ella se consigue por la débil hilación de los elementos, por la vaguedad y la indeterminación con las cuales el poeta corroe las estampas demasiado "modernistas" y acicaladas. De este modo las acerca a las que él cultivó como las propias (y que en *El cielo de esmalte* alcanzan su mejor expresión) las cuales pueden buscarse entre los paisajes bárbaros.

En el citado ejemplo de "El Cruzado" puede observarse la adopción del tono rapsódico: una rápida enumeración de sucesivas estampas cronológicas permite dar el veloz paso del tiempo siempre que entre ellas no haya forzosas conexiones causales sino libres entrelazamientos. Puede observarse también, como apoyatura del tono rapsódico, la generalizada indeterminación de los elementos que se manejan y la tendencia a lo vago y nebuloso:

Huyeron lejos los días de andanza militar.

Defendí contra el musulmán apartados reinos zozobrantes.

Ejecutábamos y sufríamos una guerra de acechanza y campo abierto, perpetua y sin merced.

Una noche de consternación dejé, entre aves de rapiña y acostado en un precipio, el cadáver de mi hermano de armas.

La luna asomaba por una brusca apertura del nublado.

Ese mismo "nublado" del cielo que permite, a través de un desgarrón, ver la luna, es el que acompaña la revelación de un destino, en el resto del relato. Una vez retirado de la vida militar, el protagonista entra a un refugio, como tantos otros personajes de

Ramos Sucre en cuyas historias se suceden dos tiempos: acción y meditación. El cruzado se refugia en una apartada vivienda, aparentemente un castillo guardado por frondosa selva:

Escogí, por mi aposento, la sala de los trofeos de caza, donde sobresale un espejo nebuloso.

Ese espejo perderá su condición nebulosa, se hará claro y preciso cuando se transforme en el mensajero de la muerte o en ella misma bajo uno de sus múltiples disfraces simbólicos:

Por su mandamiento me acerqué al espejo nebuloso, momentáneamente esclarecido.

Y allí miré, asombrado, mi faz de anciano.

Esas tendencias estilísticas alcanzan su mejor expresión cuando sostienen paisajes totalmente indeterminados, salidos de la historia e incorporados a una confusa, lejana, inhollada vida de pueblos bárbaros, amantes de crueles rituales, entregados a trabajos rudos, vencedores y vencidos en ásperos embates. La mejor nota de Ramos Sucre se obtiene cuando egresa de los paisajes datables, pertenecientes a la historia, y procede a construir imágenes de universos míticos: en esos casos es visible la impregnación de oscuras significaciones, el juego de energías inconscientes y una libertad para acercarse a aquellas imágenes que mejor relevan su imaginario particular.

En "El romance del bardo" el "yo" narrador pertenece a un pueblo azotado por la desdicha. Innominados son el lugar y el tiempo:

Yo escapaba a meditar lejos de la ciudad, en medio de ruinas severas, cerca de un mar monótono.

Allí mismo rondaban, animadas por el dolor, las sombras del pasado.

Nuestra nación había perecido resistiendo las correrías de una horda inculta.

Aquí la oposición clásica de los griegos ciudad-cultura-orden versus campo-barbarie-brutalidad-desorden, es notoria, y puede tomarse como un punto de partida. En otros casos esa ciudad, que es punto

obsesivo de las imágenes de Ramos Sucre y permite recordar algunos textos de *Las iluminaciones*, adquiere una condición misteriosa y sobrenatural. En "Entrevisión del peregrino" se nos dice:

Los sones del viento, flébiles y largos, recorren la ciudad de las ruinas monumentales, donde el contado transeúnte desaparece con pasos de muda sombra. El sol esclarece las cúpulas de las mansiones de ecos profundos.

La descripción de la ciudad subraya lo que tuvo de magnificante, las "reliquias de un arte excepcional" que aún conserva entre sus ruinas, "los símbolos de una fe desertada" que aún pueden encontrarse. Esta imagen de destrucción que persiguen los poemas de Ramos Sucre acentúa su horror porque es obra de seres y aún de enteras poblaciones inferiores.

La destrucción de la cultura, la belleza y el saber por obra de la barbarie, la fuerza y la ignorancia, es un tema que irriga la escritura de Ramos Sucre como posteriormente lo hará con la del Borges de la década del cuarenta. Es posible que sea en estas imágenes donde mejor pueda rastrearse la transposición simbólica de la situación de sus medios culturales, tal como ambos escritores los vieron y padecieron.

En el texto que citamos, de "Entrevisión del peregrino", se nos dirá explícitamente que:

La rotura de los monumentos revela profanaciones sucesivas a fuerza de armas, obra de invasores arribados en tumultuosa caballería . . .

Esas nuevas poblaciones bárbaras, destructoras de la civilización, son abordadas también directamente por el texto, destacándose su primitivismo frecuentemente inocente, el uso de prácticas mágicas y su entrega a rituales misteriosos pero potentes. En "El avinamiento de Sagitario" el narrador se ha retirado al pie de las montañas "de donde bajan en son de guerra, las tribus homicidas" las que creen en un "dios aborígen, arquero vengativo" al que los sacerdotes tratan de reconciliar con ceremonias bárbaras que implican el sacrificio humano de la virgen, lugar común de múltiple literatura simbolista.

En "El rezagado" el narrador ha sido abandonado por sus compañeros en una aldea que "es el campamento de una banda feroz. Hombres de tez amarillenta circulan inquietos, la espada en el puño, calado el sombrero cónico". Pero es en "El tesoro de la fuente cegada" donde con más atención se construye el paisaje bárbaro y las poblaciones afines que allí vivieron:

Yo vivía en un país intransitable, desolado por la venganza divina. El suelo, obra de cataclismos olvidados, se dividía en precipicios y montañas, eslabones diseminados al azar.

Habían perecido los antiguos moradores, nación desalmada y cruda.

Un sol amarillento iluminaba aquel país de bosques cenicientos, de sombras hipnóticas, de ecos ilusorios.

Yo ocupaba un edificio milenario, festonado por la maleza espontánea, ejemplar de una arquitectura de cíclopes, ignaros del hierro.

Ese "país maléfico", como dice al concluir, está dibujado con imágenes aterradoras porque son cuidadosamente in-humanas. Aluden todas a los poderes vengativos de la divinidad (que no es precisada), muestran una tierra no cultivada, como recién salida del proceso de la creación, subrayan la crueldad de los antiguos pobladores a los que se da por extintos y se los define con el edificio donde el narrador habita, perteneciente a un tiempo extraordinariamente lejano y carente de humanidad, un tiempo de "cíclopes". La edad heroica ha sido sustituida por una edad bárbara y vulgar donde sólo queda sitio para la meditación del solitario.

El proceso que lleva a Ramos Sucre hacia la indeterminación (que es más eficaz porque hiere y sobrecoge con mayor vigor, tal como ha venido percibiéndose en la literatura fantástica desde el romanticismo) se comprueba mejor cotejando las dos versiones de "La venganza del Dios": la que se registra en *La Torre de Timón* (1925) y la ofrecida en *Trizas de papel* (1921). Es estrictamente el mismo texto, salvo que en *Trizas de papel* ese terrible "Dios" es una deidad concreta: Brahma. De inmediato el texto queda referido a la mitología hindú y promueve asociaciones mentales

con datos culturales hindúes. Al eliminar el nombre del dios y dejar simplemente la categoría divina, Ramos Sucre acrecienta la indeterminación, amplía el campo sobre el cual puede ejercerse libremente la imaginación, aumenta el clima de incertidumbre y esa nota distintiva de la barbarie, que es la crueldad inocente, la misma crueldad inocente que, recuérdese, Ramos Sucre ponderó en la faena de los héroes sobre los campos de batalla. La crueldad, que es probablemente una de las condiciones más específicamente humanas, adquiere su inquietantemagnificencia y su despótico poderío cuando queda librada de todo ingrediente moral y puede asociarse con hombres bárbaros, con bestias o seres indeterminados o con dioses. Esas operaciones han sido de las más fecundas en los cuentos de *Ficciones* de Borges; se las puede encontrar apuntadas en los poemas-cuentos de Ramos Sucre.

Cuando Borges construye su poema a la muerte de Laprida sobre el espanto que en el lector (dada su función, hombre culto) despierta la destrucción de la civilización a manos del salvajismo bárbaro, promueve una imagen de temor y de inseguridad, que ya había sido cultivada por Ramos Sucre. En "La alucinada", se muestra un momento intenso de ese proceso imaginario, como es la presentación de civilizaciones extintas:

La selva había crecido sobre las ruinas de una ciudad innominada. Por entre la maleza asoma, a cada paso, el vestigio de una civilización asombrosa.

Labradores y pescadores vivían de la tierra aguanosa, aprovechando los aparejos primitivos de su oficio.

Más de una sociedad adelantada había sucumbido, de modo imprevisto, en el paraje malsano.

El inesperado triunfo del primitivismo, de la barbarie, luego de haber llegado al esplendor de una "civilización asombrosa" opera en la conciencia como un presagio, aviva el fatalismo y abre ancho campo a la inseguridad.

Esta situación es equiparada por Ramos Sucre a insuficiencias de la misma naturaleza: aquí se nos habla de una "tierra aguanosa" que ha sustituido el panorama civilizado. En "Entrevisión del peregrino" la destrucción de la civilización es acompañada por una

despoblación generada por “epidemias errabundas, criadas en lejanas riberas inundadas, en el seno de los pantanos cálidos”. En otros textos, como “El familiar”, la ciudad aún existe pero, como acostumbró a evocarlas D’Annunzio, es la “ciudad morta” de la desventura, o, como surgen prodigiosas en los dramas de Maeterlinck, son escenarios agoreros que sirven de marco a la tragedia.

3. *La virgen inmolada*

Al “yo-narrador-héroe” y al “exotismo bárbaro” de los escenarios, debe agregarse la presencia de la mujer. Ésta es la dama aristocrática y altiva, capaz de atormentar a su enamorado (en “Trance”, en “El mensajero”, en “Renacentista”, en “La cuita”) pero con más frecuencia y vigor es la adolescente, la virgen, la sacrificada.

El encuentro con la mujer se produce fuera de los límites habituales y cotidianos: están lejos de la patria, están en medio de calamidades y catástrofes, son cautivos de extraños nativos. Queda dicha esa situación en “El episodio del nostálgico” donde puede pensarse que la nostalgia está elaborada sobre una doble perspectiva: la evocación del universo propio perdido, la ensoñación del universo aún no poseído. En este poema-cuento extraordinariamente breve se suman las diversas notas: la ciudad extranjera, —que era la “ciudad extraña y setentrional”, la “nevada urbe monstruosa” de “Entonces”— aquí es simplemente una ciudad extranjera perteneciente al orbe opuesto, pues la nota “nevada” que la distingue sirve para oponerla a la nota “trópico” con que en otros textos se evoca nostálgicamente la tierra perdida.

La mujer está aquí asociada al padre y se trata de una triangulación bastante frecuente en los textos de Ramos Sucre: el héroe aparece como una intromisión profanadora en la relación hija-padre, de tal modo que es posible prever, como en “El rapto”, la reaparición del “padre de la niña salvaje, resuelto a una venganza inverosímil”. Aquí esa relación es insegura: hay un padre muerto y además es dificultosa la identificación.

Estos elementos se enmarcan en una connotación de tiempo enigmático e impreciso y en la habitual referencia al vuelo, que en este caso permite pasar de las “aves procelarias” a las “mariposas

negras” a través de las tres criaturas asociadas —héroe-virgen-padre— y de la desventura que las rodea en su universo sin bases ni orden.

El episodio del nostálgico

Siento, asomado a la ventana, la imagen asidua de la patria.

La nieve esmalta la ciudad extranjera.

La luna prende un fanal en el tope de cada torre.

Las aves procelarias descansan del océano, vestidas de edredón.

Protejo, desde ayer, a la huérfana del caballero taciturno, de origen ignorado.

Refiere sobresaltos y peligros, fugas improvisas sobre caballos asustados y en barcos naufragos. Añade observaciones singulares, indicio de una inteligencia acelerada por la calamidad.

Duda si era su padre el caballero difunto.

Nunca lo vio sonreír.

Sacaba, a veces, un medallón vacío.

Miraba ansiosamente el reloj de hechura antigua, de campanada puntual.

Nadie consigue entender el mecanismo.

He espantado, de su seno, las mariposas negras del presagio.

La relación de ambos personajes, el héroe y la virgen, es casi hierática, como aquella vinculación de dos destinos aciagos que concebía el romanticismo. En el texto titulado “Entonces”, que es meramente explicativo, casi una confesión en alta voz de los anhelados sueños secretos del amor y de la felicidad, el narrador sueña el encuentro con la “niña” de “alma atormentada y exquisita”, de “cuerpo endeble” y “gentil andar”, en una ciudad lejana, opuesta al “trópico ardiente” que lo circunda. Ese encuentro es imaginado sin embargo, como el de “la última hora de esta mi juventud transcurrida sin goces”, como el correspondiente a una vejez de “cabellos grises”, como el comienzo de “nuestro amor infinito y estéril” y la posterior huida de ambos en un vuelo donde conclui-

rán sus vidas. El texto es directo, como una página de diario íntimo. En esas ensoñaciones de la vigilia que, según anotaba Freud, encarnan nuestros secretos deseos, no sólo se presenta a la adolescente buscada sino que también se la encuentra tarde y para un sufrimiento a dúo, para una expiación inexplicable. No es diferente la evocación que hace en "Romanza" salvo que el punto de mira se ha invertido y contempla desde la derrotada vida adulta y no desde la juventud:

Quando ya declina mi doliente juventud y nace la nostalgia de sus días primeros, regresa el mismo amor que convidó sus matinales ímpetus.

Más frecuentemente, la joven se condena a la doncellez, a la lejanía, al encierro ("Miércoles de ceniza", "La hija de Valdemar") o, marginada del universo y su movimiento, se limita a contemplarlo: en "La ventana" se la viste de luto, inmóvil, viendo cómo su esperanza es inmolada: "Observa la sombra que adelanta con el furtivo paso de la mendiga en un festín regio". En "Cansancio", que también se asemeja —como "Entonces"— a una página íntima confesional, la adolescente es vista tras la ventana, calma, gentil pero lejana, ofrecida y sin embargo no recogida por el héroe, quien ve la fatalidad pesando sobre sí:

Imposible el amor cuando el porvenir ha caído al suelo y la enfermedad de vivir arrecia como una lluvia helada y triste.
(...)

Ni vale más el amor que este suave recuerdo que conservaré de su aparición en momentos de mi más rudo vivir.

En otras ocasiones, a medida que nos adentramos en los paisajes bárbaros, la doncella virgen viene a ocupar ese lugar que el decadentismo europeo y su imitación hispanoamericana le reservaron: la criatura inocente inmolada cruelmente, como una nueva Ifigenia, en un espectáculo de horror incomprensible. En los textos de Horacio Quiroga se la ve rondar a la búsqueda de su inmolación, como en los de Ramos Sucre. En "El avènement de Sagitario" los sacerdotes "me impusieron la separación de mi compañera

y el sacrificio de su vida"; en "El rapto" ella enferma de nostalgia y muere entre los marinos en alta mar; en "El tesoro de la fuente cegada" sucumbe a la distancia; en "Hechizo" aparece como "sacerdotisa intacta, al servicio de una religión astronómica". Es excepcional, como en el poeano "La vida del maldito", que sea el héroe quien le inflija la muerte, cosa que se percibe en la torpeza lingüística con que el escritor cuenta la acción: "yo portaba una pieza de hierro y con ella le coloqué encima de la oreja un firme porrazo". La norma es la inmolación; y la condena es dispuesta por otros hombres, por los poderes (sacerdotes, dioses), por el destino mudo.

Esa mujer revive un prototipo que transitó por todo el simbolismo: la Ofelia que se opuso a Herodiada, en ese sistema de imágenes femeninas que manejó el decadentismo. Es la beldad rubia, lánguida, virginal, insomne y sonámbula que sostiene las piezas de Maeterlinck. La delicadeza de su figura esbelta se acrecienta en relación al marco que se le presta: bosques húmedos, rocas ásperas, desiertos inhóspitos.

En uno de los textos punzantes de *La Torre de Timón*, titulado "Cuento desvariado", aparecen los diversos elementos de este curioso polígono de fuerzas: el héroe es el infante abandonado; ella es la mujer que nace del sueño voluntario; los padres son figurados por los "reyes proscritos" o acaso por "el adepto de una ciencia aborrecida" que será el mentor del infante y a quien compete transmitirle "las enseñanzas fiadas a la memoria de una secta formal, temerosa de escribirlas". Esas enseñanzas irreproducibles pero formales, son las que educan al infante en la soledad de la isla, una "isla de los naufragios visitada por las aves". Partiendo de esas enseñanzas no dichas, imagina a la mujer que está lejos, en lo alto de una torre, solitaria, "abrazada a una esperanza".

Esa mujer vigilante se revelará como la hermana. Gracias a su colaboración distante y a las enseñanzas recibidas, el infante al que ha sido arrebatado el reino de sus padres, podrá recuperarlo y volverá a tener súbditos, volverá a reinar a imagen del padre, en lo que se apunta a la eventualidad de la descendencia. La soledad de ambas figuras distantes, aproximadas por el anhelo y por el sueño, concluye en una suerte de elusivo incesto que genera la descendencia. Todos esos modos de intermediación entre el hombre

y la mujer, que mostraron en Lezama Lima un acento brusco, están sugeridos delicadamente en el texto de Ramos Sucre. Pero aquí no hay rechazo sino búsqueda. Ella, sin embargo, sólo puede consumarse a través de los sueños, adquiriendo el rango bárbaro del casamiento de hermano y hermana tal como —recuerda el poeta— se practicaba entre los incas.⁶

4. *El vuelo de las aves*

En el mencionado “Cuento desvariado” el infante que crece en la isla bajo la misteriosa enseñanza de quien es “árbitro de los elementos, adornado con una guirnalda de roble” y que habrá de desaparecer no bien haya transmitido su ciencia, dispone de poderes que se diría sobrenaturales:

Mandaba sobre la milicia de las aves, celosas de contentar su voluntad inocente y de contarles mensajes de un origen divino.

Este poder le permite una asociación estrecha con las aves de quienes explícitamente se dice que tienen un “origen divino”. Esas aves que aquí forman milicia puesta al servicio pleno de quien surge del desamparo, de la inocencia y de una “ciencia aborreceda”, en otro lugar están directamente asociadas a la mujer. En “Las aves de la visionaria” se nos ofrece la imagen complementaria de la doncella solitaria, “retraída, sujeta al pesar, obsesa de memorias”.

Esta figura paralela también es colocada en un ambiente natural propicio. Si el infante disfruta de una vida apacible en su retiro de la isla natural, la doncella “acostumbra la veleidat y el ensueño”, viviendo en un vallecito que atraviesa un arroyo, entre dos altos paredones de rocas. Desde ese abismo, contempla también a las aves.

La doncella admira el vuelo suspenso de unas mismas aves taciturnas sobre ese sitio del yermo y quiere saber dónde posan a reponer el vigor de sus alas.

Pero las aves querenciosas del abismo escapan siempre de su atención y huyen a disiparse en la inmensidad.

Este doble comportamiento de las aves, visiblemente opuesto según se relacionen a un personaje masculino solitario o a otro femenino igualmente solitario, permite iniciar una interrogación sobre el manejo de estas imágenes por parte del autor.

Es sabido que el simbolismo fue codificando progresivamente ciertas imágenes para dotarlas de una significación comprensible. Es el caso tan mentado y analizado de los "cisnes", sobre los cuales dice exclamativamente Anna Balakian: "¡Hay tantos cisnes que surcan toda la gama del deseo del poeta para expresar pureza, virginidad, vaciedad, esterilidad, y todos los matices del hermoso pero helado vacío!"⁷ Del mismo modo, en la literatura hispanoamericana los "cisnes" concluyeron siendo un modo de significar, que no siempre reprodujo los valores semánticos que les atribuyeron Mallarmé y los poetas simbolistas europeos, aunque en su aura de sentidos representaron mayoritariamente la belleza y la aristocracia del arte.⁸

El vuelo ha sido sutilmente examinado por Bachelard para poner de manifiesto la pluralidad de energías que en esa imagen se concentran (desde las sexuales que el psicoanálisis clásico ha estudiado, hasta las ensoñaciones de poder que también una de las ramas del psicoanálisis ha visto) y también para liberarlo de estas interpretaciones mecanicistas. El vuelo no es ajustable a una lectura por equivalencia mecánica, como en un manual de sueños, sino que debe incorporarse a la totalidad en que funciona y develarnos sus secretas apetencias. Aun reconociendo que "el ala es ya una racionalización" respecto al vuelo onírico, lo que se ajustaría al movimiento intelectualista de Ramos Sucre que nunca se abandona por completo a los impulsos inconscientes y a sus ensoñaciones, Bachelard llega a la conclusión de que, "de todos los seres voladores, sólo el pájaro continúa y realiza la imagen que, desde el punto de vista humano, puede llamarse imagen primaria, la que vivimos en los sueños profundos de nuestra feliz juventud. El mundo visible ha sido hecho para ilustrar las bellezas del sueño".⁹

Aun aceptando las perspicaces observaciones de Bachelard, que parten de la constancia de que el pájaro es la libertad en acción, las imágenes de las aves permiten una tal variedad de significaciones que no pueden ser reducidas a valores alegóricos. En el ejemplo

que señalamos, hay oposición evidente entre la capacidad del hombre para dominar las aves y la incapacidad de la mujer para comprenderlas.

Al comenzar "La hija de Valdemar" el narrador nos habla de un palacio "que alzaron con exaltación de aves de presa hombres soberbios". Aquí la equivalencia es dada explícitamente: podemos apresar la significación que el escritor confiere a "aves de presa" gracias a la comparación subyacente. No es esto lo habitual. Como las aves ocupan un lugar eminente entre las imágenes de Ramos Sucre, surgen en los textos más variados con diferencias de inflexión, matiz y significación, debemos convenir que estamos en presencia de uno de sus símbolos predilectos, que él maneja con amplitud.

En "El escudero de Eneas" se nos dice que "sobre los palacios suntuosos vuela perpetuamente una tropa de aves consagradas, juntas en forma de triángulo o de arco" figura que podemos aproximar a la que, en "Cuento desvariado", nos presenta a la isla extraña alargando "su sombra triangular sobre el mar violáceo". Estamos ante una concepción ritual de las aves, capaces de interpretar una visión sagrada del universo, pero se trata de aves reunidas, agrupadas en un orden geométrico. Cuando las vemos aparecer juntas, pero sin orden, son frecuentemente las "aves de rapiña" de "El reza-gado" cebadas sobre sus víctimas o las "aves engrifadas, de hábitos sanguinarios, cortejo de los ejércitos" que aparecen en "Entrevisión del peregrino" las cuales "celebran el estrago, y describen en la atmósfera letal, antes de caer sobre la presa, vuelos arremolinados en forma de embudo". La oposición del comportamiento de estas bandadas de aves es ilustrativa: las ordenadas corresponden a un valor superior, religioso y sacro; las desordenadas y tumultuosas a la destrucción, el dolor, la crueldad.

Estamos en presencia de lo que, usando unas palabras del propio Ramos Sucre (en "Diva") podríamos designar como una "imaginación volátil", es decir, una imaginación del vuelo, que atiende a cada una de las posiciones y combinaciones de los seres alados para sugerir un verdadero alfabeto simbólico. No se trata, obviamente, de una racionalización consciente, sino de las plurales tendencias de una imaginación aplicada a un material rico de posibilidades significativas.

Para dar una idea de la multiplicidad de ellas, podría consultarse un tradicional *Diccionario de símbolos* que reúne los plurales valores que se han conferido a las aves en diversas culturas. El pájaro simbolizando el alma, o estableciendo las relaciones entre el cielo y la tierra y por lo tanto propiciando las revelaciones de lo alto, el pájaro vinculado a las potencias de la vida e incluso a la fecundidad, entre los africanos, o estas dos versiones antitéticas de los seres alados:

Les petis oiseaux, comme les papillons, figurent souvent, non seulement les âmes des morts, c'est-à-dire, les âmes libérées, regagnant la patrie céleste où elles attendent leur réincarnation, mais aussi les âmes des enfants.

Les oiseaux de nuit son souvent assimilés aux revenants, aux âmes des morts qui viennent gémir la nuit près de leur ancienne demeure.¹⁰

El ave es originariamente la libertad. En Ramos Sucre le corresponde esta función más exactamente al "pájaro" y no al "ave". En "La hija de Valdemar" es justamente la libertad la que se asocia al ave, en un texto hartó dicente: "Demora en medio de la tempestad con la osadía del ave en el vértice de un mástil... Una vez libre y con la nueva forma, seguiría a las aves en el viaje al sur festivo y musical". Son pájaros y no aves los que aceptará en su refugio —en "Discurso del contemplativo"— y los asocia a las fuentes surgentes, al canto natural. Del mismo modo, "La alucinada" es quien "oye el gorjeo insistente de un pájaro invisible" que certifica su libertad interior. En "Visión del norte" la historia del bloque de hielo debe leerse sobre las reacciones del ave que lo corona, "retirada y soberbia en lo más alto": parece un símbolo ibseniano (todavía se está por estudiar la relación de Ramos Sucre con el teatro de Ibsen, sus personajes y sus símbolos) sometido a una serie de variaciones que lo asemejan a un personaje. El ave no canta, observa; es asociada a personajes "prestigiadores y vengativos" y cuando el bloque se aproxima al trópico, "se desprende en largo vuelo y torna a presidir, desde cristalina cúspide, el concierto de la soledad polar". Habiéndose trasmutado en el personaje de una acción, es posible rastrear sus significados en torno a esa bipolaridad, que también puede atisbarse en otros textos del poeta,

oponiendo el polo frío al caliente representado por el trópico. Entre ambos se tejen los sueños de la evasión y las nostalgias del desterrado.

Otra oposición de aves permite un nivel diferente de las significaciones. En "Los lobos del yermo", que tiene una estructura cuentística acentuada, se establece una relación de equivalencia, a partir de la visión popular, entre el alma de un poderoso señor y un ave negra:

Un ave negra vuela verticalmente desde la tierra y traza en la altura un circuito obstinado.

El bello texto poemático de "Vislumbre del día aciago" muestra un ave opuesta, a cuya descripción parsimoniosa se consagra:

Un ave friolenta, de gorjeo tenue, sube en demanda de la luz. Vuela y trina en medio de un débil esplendor blanco. Posa alguna vez sobre el techo rojo de un edificio, mansión de dos pisos, aislada y abandonada.

Aquí el ave es vista delicadamente: es friolenta como un ser humano, "gorjea" como un pájaro, asciende transfundiéndose en el blanco, en la luz. Todos los elementos se oponen al ave negra y a su vuelo rectilíneo, vertical, o a su geometría obsesiva (círculo obstinado). Esta ave de la claridad es también el ave de la contemplación y de la permanencia, pues "resiste las energías calamitosas", "soporta diluvios y torbellinos", observa y registra. Es nuevamente el discurso del contemplativo, pero esta vez transfundido en un ave. Pocas veces Ramos Sucre ha sido tan austero y enérgico para mostrar al escritor en su función de tal, por encima de los desastres que debe contemplar y sufrir, elevándose a la iluminación. Concluye diciendo lúcidamente:

guarda semejanza con el espectador de una escena litúrgica, preliminar del retorno indefectible del júbilo, comentada por el viento en su triste pífono.

Así el propio José Antonio Ramos Sucre.

NOTAS A LA INTRODUCCION

1. Fernando Paz Castillo (en *José Antonio Ramos Sucre. El solitario de la Torre de Timón*. Caracas, INCIBA, 1972) llega a plantearse si "¿Es un deber del escritor que todo el mundo lo entienda?" y se contesta: "Creo sinceramente que no". Por su parte Carlos Augusto León, en sus evocaciones (en *Las piedras mágicas*, Caracas, Suma, 1945) recuerda las opiniones que originaban entre los estudiantes sus artículos: "Incomprensibles, decían los unos, mientras otros los tildaban de "extraños" o "raros". Pocos asumían la actitud del elogio franco, de la viva defensa".

2. Juan Liscano, *Panorama de la literatura venezolana*, Caracas, Publicaciones Españolas, 1973, observa con exactitud: "En relación con Arráiz parecían anacrónicos, apegados a un vetusto idealismo intimista: Ramos Sucre, Planchart, Moleiro y Paz Castillo. Ahora la situación se revirtió, como sucede frecuentemente en la vida literaria. Arráiz, el hombre del impacto americanista, ha sido olvidado en favor de Ramos Sucre, el esteta parnasiano, en quienes los jóvenes del 57 y del 58 reconocieron a un avanzado del lenguaje poético. También Andrés Eloy Blanco ha sido apartado por esa generación" (p. 193). Esta revisión valorativa puede registrarse en el homenaje rendido por el Papel Literario de *El Nacional* (Caracas, 14/VI/1970).

3. *Obras. La torre de Timón. El cielo de esmalte, Las formas del fuego*. Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1966. Prólogo por Félix Armando Núñez.

3. *Trizas de papel*, Caracas, Imprenta Bolívar, 1921, 96 pp.; *Sobre las huellas de Humboldt*, Caracas, Tip. Mercantil, 1923, 16 pp.
5. *El cielo de esmalte*, *Las formas del juego*, Caracas, Tip. Americana, 1929, 147 y 159 pp.
6. Mariano Picón Salas. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas, Edit. Cecilio Acosta, 1940, pp. 212-3.
7. Galvano della Volpe. *Crítica del gusto*. Milano, Feltrinelli, 1960, p. 14.
8. Guillermo Sucre. *La máscara y la transparencia*. Caracas, Monte Avila, 1975, p. 81.
9. Arturo Sosa A.S.J. *La filosofía política del gomecismo*. Barquisimeto, Centro Gumilla, 1974, p. 41.
10. Mariano Picón Salas, ob. cit. pp. 212-3.
11. Luis Correa. *Terra patrum*. Caracas, Ministerio de Educación, 1961, p. 423.
12. Fernando Paz Castillo, ob. cit. p. 38.
13. Mariano Picón Salas. *Dos siglos de prosa venezolana*. Madrid-Caracas, Ediciones Edime, 1965, p. X.
14. José Ramón Medina. *50 años de literatura venezolana (1918-1968)*, Caracas, Monte Avila, 1969.

NOTAS AL CAPITULO 1

1. *Oeuvres Complètes*. París, Gallimard, 1945, p. 872.
2. Ob. cit. p. 383.
3. *Sobre las huellas de Humboldt*, Caracas, La Lectura, 1923, p. 2. La obra está datada en mayo de 1923 y dedicada a "La Lectura".
4. *Los aires del presagio*, (Compilación, prólogo y notas de Rafael Angel Insausti) Caracas, Colección Rescate, 1960, p. 61. (Publicado originariamente en *Elite*, Caracas, 7 de setiembre de 1929).
5. Ob. cit. p. 17. artículo "Ideas dispersas sobre el Fausto", publicado originariamente en *El Cojo ilustrado*, N° 488, Caracas, abril de 1912.
6. Ob. cit. p. 16.
7. *Tres poetas filósofos*. Buenos Aires, Losada, 1952, pp. 18-9.
8. Ob. cit., p. 3.
9. Ob. cit., p. 13.
10. Ob. cit., p. 4.
11. Son: "Plástica profana", "Tiempos heroicos", "Epicedio" (que en *Trizas de papel* se tituló "Palabras en el entierro del capitán Lucena Borges"), "En la muerte de un héroe", "Laude" (que en *Trizas de papel* se tituló "Laude a los tenientes de Bolívar"), "De capa y espada", "A propósito de Boyacá", "Alabanza a Bermúdez", a los cuales pueden asociarse otros, como "Al pie de un cipó" y "Lección bíblica".

12. *Trizas de papel*, Caracas, Imprenta Bolívar, 1921, p. 82.
13. Ob. cit. pp. 61-2.
14. *Los aires del presagio*, p. 56 (texto de 1929).
15. Ob. cit., p. 55.
16. "Plática profana", ob. cit. p. 6.
17. *La Torre de Timón*, p. 173.
18. *Los aires del presagio*, p. 60.
19. *Trizas de papel*, p. 15.
20. Virgilio Tosta, *El caudillismo según once autores venezolanos*. Caracas, 1954.
21. Alicia de Nuño, *Ideas sociales del positivismo en Venezuela*, Caracas, EBUC, 1969, p. 163.
22. Cósimo Mandrillo, "Ramos Sucre: la violencia como sustancia poética" en *Revista de literatura Hispanoamericana*, Maracaibo, enero-junio 1976, Nº 8, pp. 69-85.
23. *Los aires del presagio*, p. 49 (publicado originariamente en *El Nuevo Diario*, Caracas, 27 de enero de 1926).
24. *La Torre de Timón*, p. 156.

NOTAS AL CAPITULO 2

1. Fernando Paz Castillo, ob. cit. p. 18.
2. José Antonio Ramos Sucre, *Los aires del presagio*. Caracas, Colección Rescate, 1960, pp. 1-13-4. (Compilación, prólogo y notas de Rafael Angel Insausti).
3. Cartas a Lorenzo Ramos, sin fecha, probablemente de setiembre de 1924. *Archivo familiar*.
4. *La Torre de Timón*, p. 146.
5. Ob. cit. p. 146.
6. En André Billy: *L'epoque 1900*, París, Jules Tallendier, 1951, p. 78. Sobre los problemas de la estética simbolista, los libros capitales de Guy Michaud, *La doctrine symboliste* (París, 1947), Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Firenze, Sansoni, 1948, trad. española de Jorge Cruz, Caracas, Monte Avila, 1969) y sobre todo Anna Balakian *The Symbolist Movement*, New York, Rondon House, 1967 (trad. española de José Miguel Velloso, Madrid, Guadarrama, 1969) quien analizando algunos ejemplos de poesía simbolista, en la cauda de Mallarmé, llega a observar: "Resulta difícil determinar hasta qué punto el símbolo representa la condición interior del escritor o es un medio para escapar de su antipatía subjetiva hacia el mundo natural; de hecho, lo más difícil es determinar el mejor uso del símbolo y cuándo puede confundirse con la simple alegoría".
7. Anna Balakian, ob. cit. p. 134-5.
8. Anna Balakian, ob. cit. p. 137.

9. Juan José Tablada, "Primeros poemas de Enrique Planchart". *Actualidades*. Año III N° 34, Caracas, 24 de agosto de 1919.
10. Jacques Lacan: *Ecrits*. París, Du Seuil, 1966, pp. 11-2.
11. Jean-Pierre Richard: *Poésie et profondeur*. París, Du Seuil, 1955, p. 10.
12. Jean-Pierre Richard: *Onze études sur la poésie moderne*. París. Du Seuil. 1964, p. 9.
13. Ob. cit. p. 13.
14. Carta inédita a Lorenzo Ramos. *Archivo familiar*.
15. Angel Rosenblat, *Lengua literaria y lengua popular en América*. Caracas, Cuadernos del Instituto de Filología Andrés Bello, 1969.
16. Martín Alonso, *Gramática del español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1974, p. 277.
17. *Antología general de la poesía venezolana*, Madrid-Caracas, Edime, 1966 (Selección, prólogo y notas de J. A. Escalona-Escalona).
18. En: *Revista Nacional de Cultura*. Caracas, marzo-abril 1975, Año XXXIV, N° 219, pp. 45-71.
19. Prólogo a la *Antología poética* de José Antonio Ramos Sucre. Caracas, Monte Avila, 1969, p. 8-9.
20. Fernando Paz Castillo, ob. cit. p. 14.
21. Pensamos en la acepción que le confiere Roland Barthes en su "Introduction à l'analyse structurale des récits" (En: *Communications*, París, Du Seuil, 1966, N° 8: "il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, la tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous le temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés" p. 1).
22. Roman Jakobson, *Essais de linguistique general*, París, Minuit, 1963.
23. *La Torre de Timón*. p. 139.
24. Dice Pérez Perdomo, en su citado prólogo: "Como Ramos Sucre a menudo busca hacer lo más impersonal posible el texto, recurre casi siempre al adjetivo pospuesto al sustantivo, descargando de esta manera la frase de los contenidos subjetivos" y agrega "su adjetivación es untuosa, solemne y muy precisa dentro de la intemporalidad e impersonalidad buscadas".
25. Carta a Lorenzo Ramos, 26 de marzo de 1924. *Archivo familiar*.
26. *Archivo familiar*
27. Fernando Paz Castillo, ob. cit. p. 29.
28. Ob. cit. p. 17.
29. Algirdas Julien Greimas: *Sémantique structurale*. París, Larousse, 1966; *Du Sens. Essais sémiotiques*, París, Du Seuil, 1970.
30. Carta a Lorenzo Ramos, Caracas 20 de mayo de 1929. *Archivo familiar*.
31. Carta a Dolores Madriz, Ginebra 7 de junio (1930) en: José Antonio Ramos Sucre, *Los aires del presagio*, Caracas, Monte Avila, 1976 (segunda edición ampliada con las ocho cartas a Dolores Emilia Madriz).
32. Carta incompleta, probablemente a Lorenzo Ramos, escrita a máquina

y firmada sólo con las iniciales J.A.R.S. Carta extraña, que concluye con esta opinión sobre las críticas publicadas sobre sus libros y sobre él mismo: "Los juicios acerca de mis dos libros han sido muy superficiales. No es fácil escribir un buen juicio sobre dos libros tan acendrados o refinados. Se requieren en el crítico los conocimientos que yo atesoré en el antro de mis dolores. Y todo el mundo no ha tenido una vida tan excepcional. Solamente Leopardi, el poeta de la amargura. Alguien ha apuntado ya mi semejanza con el lírico y filósofo italiano. Lírico es el que habla de sus propias emociones".

NOTAS AL CAPITULO 3

1. *Los aires del presagio*. Caracas, Colección Rescate, 1960. (Compilación, prólogo y notas de Rafael Angel Insausti) p. 16.
2. Gérard Genette, "Discours du récit" en *Figures III*, Paris, Du Seuil, 1972.
3. *Trizas de papel*. Caracas, Imprenta Bolívar, 1921, p. 56. ("En muerte de un héroe").
4. *Los aires del presagio*, p. 30. La relación que aquí establece entre Heredia y Leopardi tiene mayor alcance de lo que a primera vista parece, si se recuerda que, en cartas familiares, el poeta se equiparó a Leopardi. Posiblemente la asociación de poesía y erudición que es propia de Leopardi y la vida de sufrimiento, le llevaron a destacar la semejanza. "Y todo el mundo no ha tenido una vida tan excepcional. Solamente Leopardi, el poeta de la amargura. Alguien ha apuntado ya mi semejanza con el lírico y filósofo italiano" (Carta a Lorenzo Ramos incompleta, escrita a máquina. Archivo familiar).
5. Max Henríquez Ureña. *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
6. *Los aires del presagio*, p. 28.
7. Anna Balakian. *El movimiento simbolista*. Madrid, Guadarrama, 1969, p. 131.
8. Sobre el tema Pedro Salinas ha hecho una exploración del manejo de lo císnico en la poesía hispanoamericana, con particular atención para Darío.
9. Gaston Bachelard. *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 87. Bachelard sugiere una investigación bien interesante: "un estudio de las distintas imágenes poéticas suministradas por un pájaro determinado. Una fauna de las imágenes literarias serviría a una doctrina general del pancalismo igual que la fauna de las imágenes mitológicas, como la ha realizado De Gubernatis, ha servido a la mitología".
10. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Seghers, 1974, t. III.

INDICE

ADVERTENCIA

INTRODUCCION

I. AL DISCURSO INTELECTUAL

1. *El sentido oculto.*
2. *La investigación del pasado.*
3. *Heroísmo: el militar y el poeta.*

II. INTERMEDIACIONES

1. *Lo sensorial y lo intelectual.*
2. *Imagen-símbolo triádicos.*
3. *Poema o cuento. Las operaciones lingüísticas.*

III. IMAGENES Y SIMBOLOS

1. *La forra "yo" que narra.*
2. *Paisajes del exotismo bárbaro.*
3. *La virgen inmolada.*
4. *El vuelo de las aves.*