PALABRAS RECUPERADAS,
La poesía venezolana de los ochenta: rescate y transformación de las palabras de la tribu. El caso "Tráfico"(*)

Rafael Castillo Zapata

INTRODUCCION.

El título de esta exposición alude a una cierta manera muy peculiar de entender la poesía. Es justo, por lo tanto, comenzar diciendo que el espacio literario al que se referirán mis apuntes no es, de ningún modo, ni exhaustivo ni completo: mi atención estará dirigida solamente hacia un sector de esa realidad múltiple — escurridiza y difícilmente precisable en unas cuantas cuartillas como éstas — que es la realidad de la literatura poética escrita en Venezuela a lo largo de esa década problemática — y a su modo también prodigiosa — de los ochenta. No hablaré, pues, de toda la poesía escrita o publicada durante ese período en mi país. Hablaré, en cambio, de esa peculiar manera de ejercitar el arte poético que intenta — en clara oposición a la apuesta mallarmeana prototípica de cierto trayecto ideológico y estético de la modernidad occidental — recuperar para el discuso poético algo del tono, de los matices, de las modulaciones y de los vocablos del habla de la tribu, ésa — multitudinaria, cotidiana, urbana, agresiva o conversada — cuyas palabras el autor de *Igitur* pretendiera alguna vez purificar.[1] Traer y atraer hacia el poema no sólo las diversas voces de esa polifonía híbrida que constituye el habla tribal, el habla de los pueblos, de las muchedumbres en las calles y en sus casas, sino, además, los objetos, los paisajes y las situaciones característicos de su vida cotidiana, de

---

(*) Ponencia presentada en el Latin American Studies Association XVI International Congress, el 5 de abril de 1991 en Washington, D.C.

su vida de todos los días, es un anhelo de consistente y consecuente tradición en nuestra cultura. Basta remontarnos a Catulo, para darnos cuenta de que no estamos hablando, en tal sentido, de ningún propósito novedoso en el quehacer poético de Occidente. Ciertamente, los poetas que a principios de la década de los ochenta, en Caracas, propusieron, mediante un manifiesto[2], recuperar las palabras de la tribu de su lugar de origen y habitación para hacer con ellas y de ellas la materia prima de su poesía, no hacían sino seguir los hilos de esa tradición en la que pueden situarse, con diversísimos matices, nombres como los de Pound, William Carlos Williams, Ernesto Cardenal, José Emilio Pacheco. No estaban, tampoco, libres de antecedentes en su propio país: por lo menos un muy estimable poeta, venido de la década convulsiva de los sesenta, Víctor Valera Mora, les hacía sombra, buena sombra, con su poesía de prosodia violenta y giros conversacionales exhortativos y ardientes. Otras voces, casi simultáneas, muy cercanas, complementaban esa anticipación de la poesía nacional a su propia búsqueda entusiasmada: Alejandro Oliveros, Eugenio Montejo y Márgara Russotto, cada uno con su voz, cada uno en su propio ámbito, les proporcionaban buena madera para construir el modelo de una poesía abierta a los impredecibles ritmos del intercambio oral cotidiano, capaz de asimilar el léxico peculiar de los diversos dialectos de la ciudad y de apoyarse en los objetos, en las situaciones, en las ideas y en los sueños de esa vida vivida urbana y rutinariamente, para reflexionar sobre los problemas de siempre del hombre de siempre, con una cierta llaneza, con una cierta inscripción histórica precisa y, sobre todo, con una ironía modalizadora, que permite, de diversas formas, recuperar la realidad empírica en el poema sin desfigurarla hasta hacerla irreconcible. Tal, pues, la apuesta que la gente del Grupo Tráfico, en mayo o junio de 1981, lanzaba al tapete de la poesía venezolana, en un momento en que el material lingüístico y las realidades de la tribu se encontraban totalmente desprestigiados por el canon poético. En efecto, la relevancia de la aparición de Tráfico radica, precisamente, en este acto de refrescamiento de la memoria, de renovada apertura de ventanas largo tiempo clausuradas, de reposición de un arsenal de recursos poéticos marginados por una tradición que, preponderantemente en nuestro país, prefirió afiliarse a la tradición postromántica y surrealista o a la tradición mallarmeana, y olvidó, un poco o mucho, la propia tradición hispanoamericana (de cierto modernismo, por ejemplo), o la sustanciosa herencia realista y conversativa de la poesía anglosajona. Tráfico no se propuso otra cosa que recuperar esas otras formas del trabajo poético para una poesía que parecía cansada de repetir un mismo modelo inmanentista, hermetizante, telúrico, mágico. Por eso cuando rompen la tranquilidad de la literatura venezolana con su parodia de un verso famoso de Vicente Gerbasi, nuestro más alto y fecundo poeta vivo, proclamando venir de la noche para salir de ella[3], no está atacando la magnificencia de una manera de hacer poesía que alcanzó, precisamente con el autor de *Mi padre el inmigrante*, sus cotas más altas entre nosotros, está utilizando estratégicamente el prestigioso trampolín de ese verso

que actuaba como emblema del sopor y de la confiada somnolencia en que parecían sumidos muchos poetas de los setenta, para promocionar otro modelo de construcción lírica. Intentaban pasar, así, de la clausura noctámbula y del ensueño mágico a la apertura solar y a la mirada despierta e indiscreta del exterior; del hielo geométrico a la resolana ardiente que desfigura y confunde los órdenes, las proporciones, los contornos. Pedían, por eso, calle para la poesía, calle abierta, impregnación realista, contaminación con las materias impuras de la tribu; salieron ellos mismos a la calle — rescataron la tradición de los recitales públicos y asumieron entusiastas el papel de poetas viajeros — y se encontraron con esas palabras a las que intentaron, entonces, arrastrar, digámoslo así, hasta la estapa virgen del poema que permanecía aséptico, girante sobre sí mismo. Esta tarea implicó en buena parte de los integrantes del grupo, antes que una revolución en el espacio del intercambio estético general, un proceso de transformación de las propias poéticas personales heredadas, prolongaciones de la tradición a la que de inmediato comenzarían a oponerse. De este trabajo de renovación y reinvención de una tradición poética heredada — la tradición telurista, la tradición surrealista, la tradición formalista, representadas por nombres fundamentales de nuestra poesía moderna: Gerbasi o Palomares, Sánchez Peláez, Silva Estrada — es que voy hablarles, precisamente, a continuación.

RENOVACION Y REINVENCION DE LA TRADICION

Postromántica, se entiende. Este proceso de encuentro entre una poética ya transitada y otra que comienza a transitarse — superposición, integración, compenetractión y rechazo — se da, obviamente, en aquellos poetas de Tráfico que, para la época del surgimiento del Grupo y del desencadenamiento de las polémicas que provocó, ya habían escrito una obra de cierta consistencia siguiendo los modelos poéticos prestigiados por el canon. Tal es el caso de Yolanda Pantín, Armando Rojas Guardia y Miguel Márquez, quienes se habían ejercitado con buena mano en el arte poético heredado de los grandes representantes de nuestra tradición poética moderna. Voy a detenerme en — y, por lo tanto, limitar mi exposición al comentario de — estos tres casos, pues me parecen sintomáticos de la transformación y evolución que pueden experimentar las poéticas personales bajo el influjo de las propuestas grupales. Pero antes de hacerlo es bueno mencionar a los otros poetas, más jóvenes — en el quehacer poético, se entiende —, que se inician explorando el camino señalado por la apuesta exteriorista y que no dependen en demasía de la tradición ya señalada. Tal es el caso de Igor Barreto, Alberto Márquez y Rafael Castillo Zapata, miembros del grupo, y de otros poetas, cercanos, embarcados en la misma aventura, reunidos un tiempo bajo la denominación paralela de Guaire — el río pestilente que atraviesa la ciudad capital —, como Rafael Arráiz Lucca, Javier

Lasarte, Alberto Barrera y Luis Pérez Oramas. Un poco anterior a todos ellos, la figura un tanto solitaria de William Osuna, quien sigue muy de cerca la orientación poética abierta en el país por Valera Mora, es otra muestra de acceso casi directo a la poética exteriorista. Estos otros casos nos interesan igualmente para determinar cómo las proposiciones manifestadas por Tráfico se desarrollan durante la década, asumiendo derivaciones diversas. Por lo pronto, detengámonos un momento en los poetas del primer caso.

En su primer libro, *Casa o lobo*, de 1981, Yolanda Pantín prolonga de una manera brillante e impecable la tradición elegíaca de la infancia de un Saint-John Perse, cuyos referentes regionales, cargados de atractivos telúricos, constituyen también la materia prima de nuestros grandes poetas rurales nacionales: Vicente Gerbasi y Ramón Palomares. Poesía hermética que se emparenta también con poéticas como las de Char, hay aquí, sin embargo, en medio del discurso elíptico característico de la poesía moderna postmallarmeana — fragmentario, discontinuo, entrecortado —, un intento por recuperar ciertos elementos de habla tribal. Se trata en este caso, del habla tribal de los campos, del habla de las provincias. Al hacerlo, Pantín asimila no solo algunas formas lexicales de resonancia arcaica, sino que asume elementos de articulación sintáctico — semántica propios del habla popular no letrada y del lenguaje infantil: discurso paratáxico, de simple yuxtaposición, con omisiones funcionales importantes (adverbios, conjunciones, artículos, verbos), rico en diminutivos, con abundante utilización del artículo indeterminado como pronombre-sujeto, entre otros. El conjunto tiende hacia el hermetismo y se coloca en el polo opuesto de la intención comunicativa, apelativa que caracteriza a la poesía de tendencia conversacional exteriorista propuesta por Tráfico. Y es precisamente de este suelo opuesto del que surge, una vez que Pantin se reconoce a sí misma como atrapada en un camino poético aparentemente sin retorno, un libro como *Correo del corazón* de 1985, producto de su vinculación con las proposiciones del grupo. En efecto, este segundo libro se aparta de la clausura del poema autosuficiente cuyos referentes son a menudo incompartibles desfigurados por diversos procesos de escamoteo semántico o sintáctico, característico del primero. Ahora hay una intención comunicativa marcada por la utilización de referentes compartibles, situables en el entorno empírico e histórico común al habitante de la ciudad. Y no se trata tan sólo de que el hablante poético deja de contemplarse a sí mismo para observar el exterior y para observarse desde ese exterior con mirada ajena, permitiendo que aparezcan en el poema los diversos paisajes y voces de la vida urbana y doméstica que lo rodean, sino que la prosodia misma tiende a reproducir ciertas modulaciones características del intercambio conversacional. En efecto, el poema se vuelve hacia, se dirige hacia el lector apelando a su complicidad. Es en este pacto comunicativo donde se funda la razón de la constante utilización de la ironía de la que hace gala el discurso de este libro, en la medida en que los dobles sentidos, las parodias diversas de los que está repleto, pueden ser decodificados y entendidos. La

recuperación del léxico y de las modalidades enunciativas del habla coloquial y la asimilación de los referentes exteriores comunes se superponen, así, al sustrato hermético anterior, dando lugar a una poesía que es el resultado de una conjunción preciosa de texturas diversas: los utensilios domésticos del siglo XX apareciendo, por ejemplo, en medio de estructuras rítmicas que evocan la métrica española del siglo XVII. La integración de ambas poéticas apunta a lo que podríamos llamar un proceso de modalización característico de la poesía de corte exteriorista y conversacional a la que *Correo del corazón* se afilia; tal modalización — que apenas podemos apuntar aquí — consiste en una serie de operaciones formales por medio de las cuales las palabras recuperadas entran transformadas al poema, al tiempo que los recursos poéticos tradicionales heredados se adaptan, modificándose, a los nuevos contenidos y a las nuevas tonalidades enunciativas, más narrativas y hipotáxicas, por así decirlo[4].

El caso de Miguel Márquez es parecido, pero a la vez diferente. Su primer libro, *Cosas por decir*, de 1982, es una apreciable prolongación en el tiempo de otra de las tradiciones características del canon poético venezolano del siglo XX: la que representa de modo más prototípico Alfredo Silva Estrada. De inspiración mallarmeana, este tipo de poesía ha optado por la desrealización en favor de una concentración inmanente del poema sobre sí mismo, tanto desde el punto de vista de la construcción, como desde el punto de vista de la reflexión que lo sostienen. Para decirlo, rápidamente, en la poética de *Cosas por decir* no encontramos las trazas de ningún interés por recuperar algo de las palabras de la tribu. Lo cual cambia radicalmente cuando nos enfrentamos a su segundo libro, *Soneto al aire libre*, de 1986, en donde se percibe el intento de acercar la dicción poética canónica a ciertos giros del habla coloquial. Pero es, sobre todo, el plano referencial del poema el que refleja de modo más evidente este intento de apertura, al hacerse más explícito, más transparente en relación con la realidad empírica representada en el poema. En el paso de una poética a otra, sin embargo, el cambio pareciera más acusado en Márquez que en Pantin, pues casi no se conservan huellas de los modales expresivos de su libro anterior, como si el impacto de las propuestas grupales haya removido en él de un modo profundo las bases de su poética original, haciendo salir a flote, tal vez — y habría que detenerse a explorarlo —, tendencias profundas en ella.[5]

Con Armando Rojas Guardia estamos frente al otro caso de poeta maduro que asume las propuestas grupales superponiendo a la poética previa una poética nueva. La poesía de *Yo que supe de la vieja herida*, el segundo libro de Rojas Guardia, editado en 1985, no se aparta radicalmente de la contenida en el primero, *Del mismo amor ardiendo*, de 1974. En ambos se pone en evidencia la filiación whitmaniana de la poética característica del autor: un aparato de imágenes orientadas hacia lo solar, lo ecuménico, lo mesiánico, se prolonga de un lugar a otro. Esta imaginería solar está en ambos libros al servicio de una clara intención comunicativa, interpelativa. De este modo, lo que uno descubre como diferente en *Yo que supe de la vieja herida*, no es tanto la concentración

del libro en la exploración de la experiencia amorosa vista con la óptica de una sentimentalidad cercana a ciertos usos del melodrama — después de todo se trata del mismo amor que arde y hiere —, sino el intento por asimilar al poema objetos, escenarios y datos provenientes de la realidad empírica urbana, fuente de materiales predilecta de las proposiciones de Tráfico. No se trata de un cambio sustancial en la dicción, puesto que siempre su poesía apostó por el tono interpelativo, sino en el léxico, cargado ahora de nombres y de acotaciones característicos de la vida cotidiana en la ciudad. Estamos así frente a una poesía, no ya telúrica, ni hermética, pero sí apegada a ciertos giros expresivos y semánticos del modernismo hispanoamericano, que se apropia de ciertos elementos del habla tribal y de la realidad urbanas (acotaciones nominales, precisiones históricas y toponímicas). Lo comunicacional y lo apelativo, ya existentes, no se sostienen en una entonación cercana a la conversación o al coloquio, sino en la mención a los datos exteriores al hablante y la formulación de experiencias compartibles e identificables. Todo esto nos coloca frente al problema planteado por las diversas formas de recuperar las palabras de la tribu — y la realidad que ellas arrastran al poema — que, de hecho, se propusieron y se realizaron a lo largo de estos años.

MODALIZACION DEL COLOQUIO. TRANSFIGURACION DE LO COTIDIANO.

Al referirnos a la poesía de Yolanda Pantin, dimos cuenta de la doble influencia transformadora que se produjo entre la poética heredada y la palabra tribal. La poética heredada se modifica con elementos léxicos y sintáctico-semánticos (giros coloquiales, expresiones idiomáticas, diminutivos, refranes, letras de canciones) provenientes del habla de la tribu. Pero, al mismo tiempo, el habla de la tribu no pasa al poema sin antes sufrir lo que hemos propuesto llamar un proceso de modalización. Este proceso está todavía por definir en todos sus detalles. Pero es evidente que su acción es relevante para la construcción del poema, puesto que el poema de intención apelativa, conversacional, exteriorista, no está hecho de una prolongación pura y simple del habla tribal, ni de una reproducción mecánica de lo real que las palabras mismas involucran y aportan. En la recuperación poética de las palabras de la tribu no se trata de una tribalización — y menos de una trivialización — del poema. El habla tribal recuperada lo es poéticamente y este modo de recuperación es el que propongo que llamemos modalización, en el sentido lingüístico de modificar mediante ciertos operadores la asertividad de un enunciado. Trasponiendo un tanto metafóricamente esta noción a nuestro problema, pudiéramos decir que la asertividad del habla tribal, su inmediatez pragmática, sufre necesariamente una modalización[6]. Los límites de esta ponencia no me permiten exponer en profundidad los alcances de este proceso, pero es sin duda crucial conocer sus

mecanismos para entender el modo como la poesía, el discurso poético, recupera poéticamente la palabra tribal. Este es, por supuesto, un problema teórico que excede la particularidad de la poesía venezolana de los ochenta y la especificidad más limitada de la poesía propuesta por Tráfico, pero está en el fondo y en el trasfondo de las peculiaridades de la misma, expuestas a través del comentario de tres de sus representantes, Pantín, Márquez, Rojas Guardia. Un estudio más minucioso en este sentido nos llevaría a identificar no sólo diferentes grados o niveles sino, también, diversos tipos de modalización poética de la palabra tribal. Si uno piensa en libros como la *Antología de la mala calle* (1990), de William Osuna, poeta cercano a las proposiciones de Tráfico, antes mencionado, se da cuenta de que la palabra tribal, allí, está recuperada, en muchos casos, con un nivel mínimo de modalización: las locuciones propias de ciertas jergas y argots urbanos entran directamente al poema, casi sin reelaboración, produciendo un efecto contrario a la voluntad comunicativa de una poesía de carácter conversacional, al construirse con expresiones idiomáticas incompartibles y difíciles de identificar, logrando así un paradójico efecto hermetizador del poema con las palabras de la tribu[7]. Pareciera, entonces, que un cierto grado de modalización de la palabra tribal es necesario para conservar el carácter apelativo, comunicacional, de la poesía de inclinación conversacional exteriorista. En otros casos, la modalización se basa en diversas formas más o menos tradicionales de descomposición lírica: fragmentación elíptica del coloquio, evocación incompleta de frases hechas, intersección de diferentes expresiones idiomáticas, encabalgamiento, inversión absurda, connotación irónica. Todos estos rasgos, pero sobre todo el último, están presentes en la poesía de Pantín, principalmente en *Correo del corazón*. A decir verdad, la descomposición irónica de la palabra y del referente tribal se da en la mayoría de los poetas de la órbita de Tráfico y Guaire: en Igor Barreto, quien ha ido adquiriendo desde *¿Y si el amor no llega?*, de 1983, hasta *Soy el muchacho más hermoso de esta ciudad* (1987) y *Crónicas llanas* (1989) una creciente destreza modalizadora responsable de una suerte de transparencia entre el poema y el referente cotidiano, que cobra, a veces, dimensiones metafísicas inesperadas; en Rafael Arráiz Lucca, cuya trayectoria hacia una decantación cada vez más limpia de lo coloquial y lo exteriorista en el poema es contundente a través de *Balizaje* (1983), *Terrenos* (1985) y *Almacén* (1988); en Luis Pérez Oramos (*Salmos (y boleros) de la casa*, 1986); en Alberto Márquez (*Circulación de la sangre*, 1990); y en Javier Lasarte, quien en *Caída libre* (1991) alcanza, tal vez, un punto casi óptimo de modulación y modalización de lo real cotidano y de lo verbal tribal que el poema atrapa.

En la poesía pionera de Valera Mora, —*La canción del soldado justo*, por ejemplo, es de 1961 — procesos canónicos de deformación lírica, como la metáfora, se aplican sobre los materiales de desecho del habla tribal: palabrotas, frases hechas. En Rojas Guardia, como vimos, el habla de la tribu es recuperada a un nivel citacional: la estructura canónica de la prosodia lírica se conserva,

apropiándose de los nombres de lugares y objetos y de las precisiones cronológicas de la vida cotidiana. Todo lo cual nos coloca frente al problema de definir a un doble nivel la poesía de tendencia conversacional exteriorista: al nivel de la dicción y al nivel de la referencia. Pues, en efecto, la palabra de la tribu — y por esto la temía tanto el lúcido Mallarmé — arrastra consigo todo el material de la realidad que evoca y designa. En este sentido, recuperar el habla tribal implica la recuperación de la realidad que esas palabras, esos giros expresivos, esas tonalidades enunciativas impregnan. Alcanzar esa doble recuperación de una manera integral y líricamente eficiente es tarea de la modalización. Y a nosotros se nos plantea la tarea de develar sus mecanismos. Esto, obviamente, no ha sido — no podía ser — más que una primera aproximación.

NOTAS

1 Cfr. "Le tombeau d'Edgar Poe": "donner un sens plus pur aux mots de la tribu"; en Stephen Mallarme, *Poesía.* (Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1975).

2 *Sí, manifiesto*, el program estético del grupo reunido bajo el denominador común de la palabra "tráfico", apareció publicado por primera vez en *Zona Franca*, III Epoca, No. 25, (julio-agosto de 1981) 7-9. Puede verse ahora en: Juan Carlos Santaella, *Diez manifiestos literarios venezolanos* (Caracas: Casa de Bello, 1986).

3 En efecto, *Sí, manifiesto* comienza con la parodia de un famoso verso de *Mi padre el inmigrante* ("Venimos de la noche y hacia la noche vamos"): "Venimos de la noche y hacia la calle vamos. Queremos oponer a los estereotipos de la poesía nocturna, extraviada en su oficio chamánico de convocar a los fantasmas de la psique o de lanzar hasta la náusea el golpe de dados del lenguaje, una poesía de la higiene solar, dentro de la cual el poeta regrese al mundo de la historia, al universo diurno de la vida concretísima de los hombres, en cuyo orbe cotidiano ningún fantasma enfermo moviliza más fuerza que el horror o la belleza encontrables en una acera cualquiera y ningún aristocrático golpe de dados del verbo podrá abolir jamás el sabor sanguíneo de todas las palabras de la tribu."

4 La posterior publicación de *El cielo de París* (1989) y de *La canción fría* (1990), ha mostrado una recuperación, en Pantín, de antiguos recursos estilísticos, con lo cual su poética parece tender hacia lo que tal vez sea una síntesis consistente de lo dado por la tradición canónica y de lo aportado por la aventura exteriorista de Tráfico. En el primero de los libros señalados aquí — posterior en redacción al segundo —, esa síntesis se reduce, sin embargo, a una confrontación: dos dicciones se intercalan continuamente a lo largo de un solo poema largo.

5 La aparición de *La casa, el paso*, en 1991, y la escritura de otro libro breve de inminente aparición, *Poemas de Berna*, hacen evidente que la poética de Márquez ha permanecido fiel a sus búsquedas iniciales. En efecto, en estos dos últimos libros la huella de la experiencia exteriorista de la época de *Soneto al aire libre* se ha matizado hasta los niveles de la obliteración. Pero, precisamente, está por estudiarse cómo esa "vuelta a los orígenes" se encuentra afectada por el paso por la conversacionalidad.

6 La metáfora musical también puede servir para ilustrar el proceso: la modalización tiene que ver, por ejemplo, con la modulación, el paso de un registro tonal a otro.

7 Sin embargo, lo verdaderamente peculiar en *Antología de la mala calle* es la convivencia de una dicción — e incluso de un léxico — que corresponden a la tradición poética canónica (surrealismo, por ejemplo) y de un aparato referencial y nominal que responde a lo real urbano y a un discurso, desde el punto de vista de la norma, apoético. Se pone de manifiesto, así, que la modalización es un proceso complejo que debe ser revisado de nuevo en cada poeta.