

RAMOS SUCRE: ANACRONISMO Y/O RENOVACION *

«El solitario lamenta una ausencia distante. Se consuela escribiendo el soneto difícil, en donde el análisis descubre a menudo un sentido nuevo.»

J. A. RAMOS SUCRE

Hacia fines de 1929, después de haber publicado todos sus libros, J. A. Ramos Sucre sale por primera vez de Venezuela buscando cura a los males que lo aquejaban. En Ginebra, el 9 de junio de 1930 —justo cuando cumplía cuarenta años—, se envenena, muriendo pocos días después. En una de sus últimas cartas, al referirse a sus dolencias, había escrito: «Solamente el miedo al suicidio me permite sufrir con toda paciencia». Por esas mismas cartas sabemos que otro miedo se sobrepuso a aquél: el de perder sus facultades mentales¹. El último acto de su vida, pues, fue la opción por la lucidez. Lo que ya estaba inscrito en varios pasajes de su obra. Una de las múltiples *personas poéticas* que creó lo había previsto así: «Yo había concebido la resolución de salir voluntariamente de la vida al notar los síntomas del tedio, al sentir las trabas y cadenas de la vejez»². La obra como prefiguración, la muerte haciendo del texto un destino: éste es uno de los signos de la verdadera poética de Ramos Sucre.

Escrita en prosa, o en lo que desde el siglo XIX se ha llamado poema en prosa, la obra de Ramos Sucre ha sido objeto de las más diversas interpretaciones. Cuando no se la desdeñó del todo, se la consideró alternativa o simultáneamente como romántica, parnasiana, simbolista: casi

* Por impedimentos de última hora, el autor no pudo asistir al Simposio para leer su ponencia, la cual fue especialmente enviada para la sesión sobre «Otros vanguardistas». (*Nota del editor.*)

¹ *Los aires del presagio* (artículos, traducciones, correspondencia). Compilación y prólogo de Rafael Angel Insausti (Caracas: Monte Avila, 1976).

² «Edad de plata», en *El cielo de esmalte* (1929).

como si fuese tan sólo la obra de un esmerado tardío epígono. No faltaron los términos más o menos clisés para definirla: «exotismo», «evasión», «esteticismo», «deshumanización»; aún se habló de ella como una obra simplemente «libresca». Todavía persiste ese tipo de valoración; todavía cierta crítica considera a Ramos Sucre como un poeta «sin compromiso con Dios, con su tiempo ni con su prójimo»³. Pero lo cierto es que en las últimas décadas ha sobrevenido el reconocimiento casi unánime. Incluso ahora se habla de él como un poeta surrealista, o al menos como un surrealista *avant la lettre*⁴. Pienso, sin embargo, que Ramos Sucre no sólo no conoció —o conoció muy apenas— las obras y proposiciones del surrealismo, sino que además nunca buscó la contemporaneidad, o que la buscó por vías oblicuas: asumiendo el anacronismo. Quizá nadie más alejado que él de una estética de «vanguardia».

Con lo cual quiero subrayar esto: Ramos Sucre no ha sido un poeta olvidado, sino mal leído —y no por incompetencias de la crítica, sino porque su obra tiende a suscitar todos los equívocos—. Es posible que una de sus claves sea *el equívoco mismo*; lo que traducido en el lenguaje de Ramos Sucre sería más bien «lo neutro», «lo imparcial», «lo impersonal» —términos tan significativos en su obra—. Hablo, por supuesto, de clave y no estrategia. ¿En qué consiste esa clave? Trataré de explicarlo de la manera más sencilla.

Ramos Sucre ve en lo enigmático la verdadera trama de la creación poética: «las obras maestras lo son de oscuridad» y es el misterio lo que infunde «inquietud» o «respeto» al lector, afirmaba en un artículo de 1912, cuando apenas empezaba a escribir su propia obra⁵. No creía, por otra parte, que la actualidad o la estricta temporalidad fuesen indispensables al arte: «el tiempo es una invención de los relojeros», decía⁶; escribo el castellano sobre la base del latín, le gustaba ufanarse⁷; finalmente, sus propios textos dibujan una vasta *figura* a través de las épocas y los personajes más distantes entre sí.

Ambas explicaciones, comprendo, requieren una mayor dilucidación.

³ Juan Liscano, *Panorama de la literatura venezolana actual* (Caracas: Publicaciones españolas [Secretaría General de la Organización de Estados Americanos], 1973).

⁴ Stefan Baciu, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1974).

⁵ *Los aires del presagio, op. cit.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ Citado por Fernando Paz Castillo, *J. A. Ramos Sucre, el solitario de «La torre de Timón»* (Caracas: Inciba, 1973).

Digamos que en la obra de Ramos Sucre lo enigmático no es la consecuencia de ningún (deliberado o no) esoterismo formal. Nada más nítido que su sintaxis; nada más «delineado» y «delimitado» que el desarrollo de sus textos. La concisión y lo trabajado del lenguaje (herencia quizá del barroco de Gracián) constituyen en ellos una verdadera matemática expresiva, que rechaza lo difuso y aun la vaguedad. Sólo que Ramos Sucre practica esa matemática como una necesidad interna de la combinatoria verbal misma y no para «expresar» un contenido previo. No podemos asir directamente la realidad y por ello inventamos el símbolo, decía; también agregaba: un idioma es el universo traducido a ese idioma⁸. Dos términos centrales en su obra: *símbolo* y *traducción*. El primero no consiste en decir una cosa por otra, sino en crear un espacio de alusiones; el segundo no consiste en una simple equivalencia, sino en un *doblaje* verbal: no tanto de los contenidos como de las estructuras de lo real. Muchos poemas de Ramos Sucre aparentan ser meras descripciones: pero ¿qué describen sino sueños, vidas imaginarias, escenas con frecuencia alucinatorias? La precisión formal está al servicio del delirio, de la obsesión, no de una percepción ingenuamente realista. En un poema, por ejemplo, se «describe» a un grupo de leprosos: no hay en él la menor referencia que pueda admitir la recompensa —siquiera estética— de una consolación o de una complicidad con lo trágico; el lenguaje rechaza todo patetismo y se desenvuelve con la impasibilidad de otro *fatum*. Así, el mal, en el poema, contagia al universo entero; en la lectura contagia al lector: lo hace sentirse responsable. Un poema visionario, diríamos, habría que precisar que lo es sólo por *la acuidad* de sus imágenes⁹. El símbolo, en Ramos Sucre, no es alegoría, sino organización del lenguaje: pasa por la literalidad del signo.

Del anacronismo en Ramos Sucre, a su vez, podría hablarse en muchos sentidos. Es evidente que cierta tendencia lexical, ciertos hábitos sintácticos y aun metafóricos de su obra nada o muy poco se conciliarían con una escritura de vanguardia. Lo mismo podría decirse del tiempo —casi siempre inactual— de sus temas. Anacronismo literario y literal, pues. Lo desconcertante, sin embargo, es que en ambos casos el anacronismo está en función de algo distinto: Ramos Sucre es un Pierre Menard que no se engañaba ante su empresa. Podía ser romántico, parnasiano o simbolista, incluso surrealista *avant la lettre*, sin que se le pueda reducir a esos términos. Escribía reescribiendo —modifican-

⁸ *Los aires del presagio*, op. cit.

⁹ «Los gafos», en *El cielo de esmalte*, op. cit.

do y aun inventando— una tradición; manejaba lo que Menard parecía ignorar: la connotación; en su caso, la ironía, la hipérbole paródica, hasta el humor negro. Una idea del propio Borges serviría para explicar este tipo de anacronismo: como ya todo el mundo quiere ser original —decía éste—, la mejor manera de serlo es renunciar a la originalidad. Lo cual sabemos conduce a otra perspectiva: la literatura como un espacio ubicuo donde puedan dialogar —atrayéndose, rechazándose— los textos y autores más diversos y lejanos. La fusión, no la difusión. De alguna manera, por sus propios procedimientos, Ramos Sucre pertenece también a esta *utopía de la literatura*, que bien puede serlo igualmente de la Historia misma.

La obra como enigma o como anacronismo: vamos viendo que ambas posibilidades se fundan en la paradoja. El enigma no conduce —como tampoco el símbolo— a ninguna realidad trascendente, sustancial; no hay solución al enigma porque finalmente el sentido del mundo se nos escapa o no existe; por ello mismo, el arte, para Ramos Sucre, no es más que una infinita variación de formas: *las formas del fuego* (título justamente de uno de sus libros) que se consumen y consuman en sí mismas. El anacronismo, por su parte, no es el intento por privilegiar ningún pasado, y lejos de sustraerse a la Historia, se instala en ella, pero desde una ruptura: la nostalgia de lo original, el sentimiento de que «la vraie vie est absente» o que «l'existence est ailleurs».

Esta doble paradoja es lo que da profundidad a la obra de Ramos Sucre: el escepticismo que no renuncia a la pasión; la pasión que no se resuelve sino en una forma (más) de ironía: la neutralidad. Pues la neutralidad no es ninguna falsa objetividad, ni siquiera la distancia de una sabiduría, sino quizá la última posibilidad de no engañarse, de hacer inteligible el mundo aun como ininteligible. Me queda por resumir este desenvolvimiento de su obra. Lo haré de la manera más breve posible.

Prefigurar, soñar o desear su propia muerte: ésta es una de las experiencias culminantes en Ramos Sucre. La muerte como liberación: cada uno de sus libros concluye evocando su imagen. En el poema inicial de su obra, además, había escrito: «Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima mis sentidos»; «el movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo»¹⁰. Se diría, pues, que estamos ante una poesía confinada al más extremo subjetivismo, a una suerte de ensimismamiento crepuscular. Ello es verdad, pero sólo una parte de la verdad. Las «vacías tinieblas» y el «fantástico asilo» de que habla Ramos Sucre no son más que la manera de establecer una

¹⁰ «Preludio», en *La torre de Timón* (1925).

perspectiva: ver desde un rincón el mundo; hacer posible desde un espacio cerrado un espacio abierto. Así, las formas aparentemente «congeladas» de esta poesía, sus recurrencias temáticas, se vuelven estructuralmente un vasto juego de espejos: nos arrojan a la intemperie del *sentido*, que es como decir a la intemperie del mundo mismo.

En otro de sus textos, Ramos Sucre distinguía entre el poeta inactual, egotista, y el poeta de alcance profético, combativo¹¹. Cierta crítica tendería a situar a Ramos Sucre dentro del primer tipo; él, sin embargo, se asumió dentro del segundo, y creo que con razón. Fue en verdad uno de los pocos poetas que en la Venezuela de su época tuvo una visión lúcida de la Historia: mecanismo devorador que «no sirve sino para aumentar el odio entre los hombres», la definía¹². La lucidez de la conciencia crítica, desgarrada; no la evasión. Ramos Sucre, por el contrario, interrogó la Historia de la manera más prolija: edades remotas (aun primitivas) o modernas, gestas fundadoras o bárbaras, héroes, ascetas, rapsodas o personajes sanguinarios, tradiciones clásicas o heréticas, refinamiento o rustiquez. Su obra, en este sentido, funciona como una gran metáfora antropológica: una poesía de las civilizaciones. En esa metáfora —y vale la pena subrayarlo— no faltó lo americano: mientras otros poetas (y no sólo de Venezuela) hablaban en nombre de un vago telurismo y aun pretendían borrar la Historia disfrazándose de indígenas ideales meramente literarios, él escribía en 1923 un admirable texto sobre la obra del barón de Humboldt¹³. Desdeñado por la crítica, ese texto se nos impone hoy con un signo precursor: la paráfrasis convertida en recreación verbal para revivir lo mítico americano. No otra cosa harían después algunos grandes novelistas de nuestra literatura. Así era como Ramos Sucre sabía *traducir*: a partir de un mismo sentido, producir un nuevo lenguaje y, por tanto, variar, metamorfosear ese sentido inicial: hacerlo *presencia*.

Pero la interrogación de Ramos Sucre desborda lo histórico: lo es también del mundo, de la condición humana. Si intuyó la enajenación de la Historia, supo intuir igualmente la de la vida: indagó de veras en *el mal*, quiero decir que no sólo habló *de él*, sino *desde él*. Gran parte de su obra es una interminable *teoría de males*: por ella desfilan los mandarines o los políticos crueles, los suplicadores, los «verdugos metódicos», las hordas invasoras, los perseguidos, los actos sacrificiales, las enfermedades, las plagas, la demencia, el horror. ¿Cómo conjurar

¹¹ «Sobre la poesía elocuente», en *La torre de Timón*, *op. cit.*

¹² *Los aires del presagio*, *op. cit.*

¹³ *Sobre las huellas de Humboldt* (1923).

un mundo así constituido? Quizá la respuesta la asume el condenado, el «maldito» de uno de sus poemas: «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»¹⁴. Asumir la crueldad contra el mal: sabemos que la estética de lo demoníaco no es más que una forma irónicamente inhumana para rescatar justamente lo más humano. Así, el «maldito» del poema anterior podrá decir: «Mi alma es desde entonces crítica y blasfema; vive en pie de guerra contra los poderes humanos y divinos»; «Detesto íntimamente a mis semejantes, quienes sólo me inspiran epigramas inhumanos». En cambio, otro personaje, al hacer *el elogio de la soledad*, no expresará sino su comunión con los oprimidos de todos los tiempos, con «la melancolía invencible de las razas vencidas»¹⁵. A la crueldad como rebelión se suma la soledad como solidaridad. *Solitario, solidario*, diría después Albert Camus.

Afirmar que la Historia fue un simple material de erudición para Ramos Sucre, nada me parece más irrisorio. Su erudición o su humanismo fueron críticos, o mejor, vivían en crisis. La poesía de Ramos Sucre no es arqueología, ni ilustración, ni *exempla*. Quizá me equivoque, pero creo que fue uno de los primeros poetas en lengua española que supo resolver el desnivel entre el uso decorativo y la visión estructural de lo mítico —lo que el modernismo no logró superar del todo—. Creo también que fue uno de los primeros en hacer del poema una verdadera *relectura*: la virtualidad de las formas. Si muchos de sus poemas son paráfrasis o *glosas* (vocablo que él empleó con pertinencia), lo son desde un presente de la escritura: la palabra que no regresa al referente, sino que rescata lo imaginario del signo.

Metamorfosis de la Historia y de los textos; hay otra no menos importante en Ramos Sucre: la metamorfosis del *Yo*. Ejerció ese don que, según Baudelaire, tiene el poeta de entrar a su antojo en el personaje de cada cual¹⁶. Sólo que en Ramos Sucre ese don se cumple sobre todo a través del más estricto *monólogo dramático*. ¿Para qué preguntarse si fue uno de los primeros en practicarlo dentro de la poesía de lengua española? Basta señalar que esa técnica se ajusta a la coherencia estructural de su obra: a ese «sueño impersonal» al que alude en uno de sus

¹⁴ «La vida del maldito», en *La torre de Timón*, *op. cit.*

¹⁵ «Elogio de la soledad», *ibidem*.

¹⁶ «Les Foules», en *Spleen de Paris*.

poemas¹⁷. En efecto, si la temática histórica funciona en su obra como una épica subjetiva —a veces sombría, a veces luminosa—, es evidente que el monólogo dramático es su complemento: ponerse las máscaras de los personajes de esa épica, desdoblarse a un tiempo en la víctima y el verdugo, ganar así la única identidad posible: el vasto teatro de una humanidad que, no obstante la diferencia de épocas y situaciones, representa los mismos papeles, habla con la misma voz. «La humanidad —advierde Ramos Sucre— es esencialmente una misma en todas partes»¹⁸.

Ya concluyo. Antes debo señalar que, tras esa épica subjetiva o ese teatro del *Yo*, existe sobre todo el rigor de un lenguaje: el lenguaje que se niega a lo inefable o indecible; que, por el contrario, encuentra cómo nombrar lo que quiere nombrar. Con Ramos Sucre —y no es poca virtud—, la retórica recupera sus poderes: la capacidad de decir la palabra precisa sin recurrir a la palabra ya dicha o a la transgresión de la palabra imposible; también la capacidad para cambiar incesantemente la piel del lenguaje y así articular una nueva visión del mundo. Su propio idioma es un universo traducido a ese idioma. Sus adjetivos o sus verbos no sólo responden —para decirlo con sus propias palabras— «a las verdades de ardua metafísica que gobiernan la ciencia del lenguaje»¹⁹, también suscitan continuamente ese asombro al que nos ha habituado, por ejemplo, un Borges. ¿Y qué es escribir sino *asombrar*, es decir, proponernos a través del lenguaje una experiencia inédita del mundo aun siendo la misma? Las mejores imágenes de Ramos Sucre, por su parte, reúnen lo distante y lo justo. El que muchas veces tiendan a la abstracción no hace sino conferirles quizá una mayor intensidad: parecen dibujar una suerte de escritura de la materia. Escribir la materia, ¿qué podría significar esto? Posiblemente una suerte de dialéctica entre la densidad física y la transparencia imaginaria, entre lo «pleno» y lo «vacío» del objeto; en una palabra: la naturaleza convertida en signo mental, en esa secreta fatalidad del deseo. Esas imágenes muy poco podrían evocar, por ejemplo, las de Lugones o de Neruda²⁰; recuerdan, en cambio, las de poetas tan distintos como Huidobro o Saint-John Perse. Son imágenes *imaginantes*: no pretenden describir o situar un objeto, sino modularlo con su espacio, hacerlo a un tiempo necesario y virtual. Para concluir de veras, sólo citaré ésta:

¹⁷ «Omega», en *El cielo de esmalte*, op. cit.

¹⁸ *Los aires del presagio*, op. cit.

¹⁹ «Filosofía del lenguaje», en *La torre de Timón*, op. cit.

²⁰ Me refiero, sobre todo, al Neruda de poemas como *Odas elementales*.

La golondrina conoce el calendario, divide el año por el consejo de una sabiduría innata. Puede prescindir del aviso de la luna variable.

Según la ciencia natural, la belleza de la golondrina es el ordenamiento de su organismo para el vuelo, una proporción entre el medio y el fin, entre el método y el resultado, una idea socrática²¹.

GUILLERMO SUCRE

*Universidad Simón Bolívar,
Caracas (Venezuela).*

²¹ «La verdad», *Las formas del fuego* (1929).