

Áspero, de Antonio Arráiz, en la encrucijada del amor y la modernidad

Gregory Zambrano

En: *Los verbos plurales (Estudios sobre poesía y narrativa venezolana e hispanoamericana)*, Mérida, Ediciones Solar, 1993, pp. 15-38.

Las notas siguientes intentan una aproximación, en dos niveles, a un libro de poemas que por sus particularidades, ocupa un lugar de privilegio en la literatura venezolana del siglo XX, éste es *Áspero*, de Antonio Arráiz, publicado en 1924.

En un primer nivel iremos hacia la consideración de elementos de índole historiográfica que aportan instrumentos útiles para comprender el modo como esta obra fue valorada en su momento y cómo se produjo un efecto, a partir de su circulación y lectura, en el ambiente literario nacional, por las aportaciones que en el plano textual, temático y simbólico realizara este libro.

En el segundo nivel nos acercaremos a establecer una relación de referentes respecto a la temática de lo amoroso, a partir de algunas conceptualizaciones aportadas por destacados teóricos y estudiosos del tema del amor como una macro concepción del mundo y de la vida. Para ello emplearemos algunos ejemplos particulares de análisis que nos permitan comprender los elementos propiciadores de las relaciones conceptuales que se desprenden de la referida obra, en el marco de la modernidad literaria.

***Áspero* en la historiografía literaria venezolana**

El marco de inserción de *Áspero* ha estado ceñido a diversos acontecimientos, tanto de tipo literario como de índole socio-política. El libro se publicó en medio de una atmósfera que continuaba viviendo de manera recurrente las proyecciones de tendencias y movimientos de distintas procedencias, nacionales y foráneas, que justificaban su prolongación como estéticas crepusculares. Estas tendencias y movimientos eran, básicamente, el romanticismo que expiraba de su validación postrera y el modernismo que se sumergía en sus últimos ecos.

La aparición de *Áspero* representó una apertura hacia nuevas

posibilidades expresivas y temáticas, rompiendo al mismo tiempo los encasillamientos que proponían, en el orden conceptual y estilístico, las estéticas precedentes. Se vio en él una manera distinta de expresarse en el poema, un nuevo lenguaje para mostrar el hallazgo de una novedosa sensibilidad poética.

Los años que vivió Arráiz en los Estados Unidos (1919-1922) le sirvieron de alguna manera para forjarse una percepción distinta de la literatura, de la vida misma, fuera del espacio intelectual que se abría y se cerraba en torno a los pocos intersticios que dejaba la vigilancia dictatorial de Juan Vicente Gómez.

Poco antes de que *Áspero* saliera publicado formalmente como libro, ya se había visto en él un nuevo aliento que fracturaba el común hacer poético de la mayoría de los jóvenes intelectuales de su generación. Julio Garmendia, otro renovador, pudo advertirlo y lo explicitó en un artículo publicado en *El Universal*, el 22 de julio de 1923. Al respecto afirmaba:

Su lenguaje tiene un sabor extraño y primitivo, como si fuera hablado por gentes rudas. El poeta habla del castellano como una "lengua extranjera". Y efectivamente, un idioma tan cultivado como el español ha de mostrarse reacio al sello peculiar que trata de imprimirle Antonio Arráiz, y cuyo renovador impulso está destinado a inquietar a muchas inteligencias conservadoras en materia de arte¹.

No obstante, el caso de *Áspero* no puede verse como un hito aislado de un contexto en el cual se reconocen antecedentes y correspondencias inmediatas. En el primer caso se aprecia el sustrato que pudo dejar en Arráiz la lectura, hecha en inglés, de poetas como Walt Whitman. Pero también se le reconocen afinidades con la obra de dos escritores venezolanos de similar carácter desconcertante como Luis Enrique Mármol y Salustio González Rincones.

La década en que se publica *Áspero*, corresponde con el patrón cronológico en el cual se inscribe el surgimiento de la vanguardia literaria en Venezuela; sin embargo, no podría considerársele como una obra propiamente vanguardista por una serie de razones, entre ellas las señaladas por Nelson Osorio Tejeda en su obra *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela* (1985), quien amplía el marco del vanguardismo estableciendo correlatos simultáneos en el resto del continente latinoamericano, obviamente, sin negar su valor renovador en tanto que se apropia de un lenguaje distinto y de una temática no usual en su momento, lo cual lo inscribe, de un modo muy particular en la

¹ Citado por Nelson Osorio T., *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985, p. 138.

modernidad literaria venezolana.

Algunos estudios del proceso literario nacional y especialmente poético en este período de renovaciones, sitúan a Antonio Arráiz como un escritor de transición entre la generación del 18 y la del 28, comprendida más ampliamente en un marco de rupturas, políticas, ideológicas y estéticas contra las imposiciones del régimen gomecista. En este contexto, Arráiz tuvo una participación directa en tanto poeta, por ejemplo con la escritura de un texto como “La boina del estudiante” en el cual alude directamente a Gómez, y que está fechado en febrero de 1928; de igual manera es significativa la participación directa de Arráiz en los hechos de la “Semana del Estudiante” en la misma fecha, lo cual le valió, junto a otros jóvenes, siete años de encarcelamiento, que se prolongaron hasta la muerte del dictador.

Al respecto valdría mencionar brevemente el balance que se publicó en la revista *Zona Franca* (Nº 63, 1968) sobre la vanguardia literaria de 1928, en el cual se le atribuye a *Áspero* todo un abanico de renovaciones:

Venezuela vivió entre 1924 y 1930 un momento de intensa renovación y ruptura con el pasado. Inició la rebelión Antonio Arráiz (1903-1962), en 1924 con un libro de versos titulado *Áspero*, cuyo contenido pretendía barrer con los resabios postmodernistas, las idealizaciones novecentistas, los malabarismos preceptivos y las motivaciones sentimentales y dulzonas. *Áspero* cantaba el deseo de un lenguaje bronco, exaltaba el pasado aborigen, los impulsos vitales, la naturaleza, cierto prestigio bárbaro y viril. Además introducía –tímidamente se advierte ahora– el versolibrismo en nuestra poesía².

Volviendo al carácter innovador que tuvo realmente *Áspero* dentro de la lírica nacional, éste se inscribiría en medio de una ruptura retórica para abrirse hacia una concepción diferente en el empleo de los distintos recursos del lenguaje poético. En el "Prólogo" a la segunda edición de *Áspero*, Arturo Uslar Pietri escribió:

Este libro forma parte del alma venezolana para la formación que hoy está empezando su tarea en nuestra historia (...) pocos libros como éste han tenido una importancia mayor en la orientación de la conciencia de un grupo de hombres que a su vez han influido en la orientación de la conciencia colectiva³.

² *Ídem.*, p. 139.

³ Arturo Uslar Pietri, "Prólogo a la 2da. edición de *Áspero*". En: Antonio Arráiz, *Obra poética*, Caracas, Monte Ávila, 1987, pp. 241-243.

Por su parte, Juan Liscano, quien se acercó a la vida y obra de Arráiz desde una perspectiva muy personal, matizada por los afectos, también ha señalado algunos elementos respecto de la recepción que *Áspero* obtuvo en el momento de su publicación:

En 1924 aparece *Áspero*, un libro de poemas que resulta revolucionario porque exalta el amor libre, el deseo, la saciedad, el indio "sin españoles ni cristianismo", y porque los versos no tienen rima. Tan sólo algunos jóvenes se enteraron de esa publicación⁴.

Para una lectura amplia del texto de Arráiz debemos situarnos en un momento de definiciones de la literatura venezolana, y sin entablar un juicio que haga relación esquemática de sus aportes, es necesario precisar las características que constituyen este intento poético renovador.

Áspero está compuesto por 41 poemas (En: *Obra poética*, Caracas, Monte Ávila, 1987), de temática diversa, la cual ha sido entresacada y analizada sobre la base de presupuestos de apreciación crítica, que permiten situarlo como representante de distintas corrientes temáticas. Por ello podríamos circunscribir la lectura —si fuera necesario— a la valoración preexistente de aspectos de orden temático abordados tangencialmente por la crítica.

En todo el conjunto estarían comprendidas dos grandes polaridades que circunscriben la amplitud temática convergente en los poemas de *Áspero*. La primera de ellas es la naturaleza, vista en conjunción con la historia del hombre natural, cuyo tratamiento luce despojado de artificios retóricos. La segunda la constituye el amor, asumido desde distintas ópticas y explicitado bajo diversos matices: el amor a la tierra, a la mujer, a los hermanos de raza (en el sentido positivista), y otras variantes en distintos grados de profundización, lo cual permite ir más allá de la simple percepción individual hacia una categorización colectiva. En este último aspecto centraremos nuestro interés, tratando de encontrar los puntos de conexión que posibiliten la conjunción temática de ambas instancias polares.

Juan Liscano plantea de un modo amplio pero al mismo tiempo superficial los aspectos que moldean una red temática circunscrita a paradigmas —relativamente abiertos— de la interpretación axiológica, sin llegar a definir las matrices fundamentales de esta poesía. Al respecto señala que Arráiz:

Amó la naturaleza hechizante y terrible a la vez, y por lo tanto

⁴ Juan Liscano, "Antonio Arráiz". En: *Lecturas de poetas y poesía*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985, p. 76.

amó también su tierra, su querencia venezolana y larense. La mujer de quien se enamora era identificada de inmediato con la naturaleza y la tierra. De allí que Arráiz formaba una tétrada sagrada: Naturaleza en su aspecto ambivalente de Madre Benefactora y de Hembra fascinante e inapresable; a su vez la Naturaleza era Tierra y Terruño; estos eran mujer-hembra arisca, mito del eterno femenino, y, finalmente, la tierra-terruño- novia-mujer daba lugar a la alegoría de la Patria. De modo que la Naturaleza, la Tierra, la Mujer y la Patria, presidían, desde sus ciclos huracanados y espejeantes, las acciones y los sueños de este poeta elemental y adánico⁵.

En este comentario, Liscano no hace abstracción de los rasgos que explícitamente se encuentran en la obra. Hay allí una suma de elementos que insisten en justificar los rasgos particulares y vitales del autor, lo cual restringe otras significaciones del texto mismo, a la par que limita la comprensión de su carácter polisémico.

No sería difícil rastrear en la poesía de Arráiz diversos elementos que la acercan a una larga tradición poética del continente, que hunde sus raíces en el arte verbal legado por las culturas de los antiguos habitantes de América; sobre todo encontramos nexos temáticos y estilísticos con la poesía náhuatl que, extrapolándola en el tiempo, podría situarse como antecedente de una poesía de raíces comunes. Ésta se relaciona, en alguna medida, con la posterior elaboración artística de *Los testimonios* (1964), de Roque Dalton, los *Comentarios reales* (1964), de Antonio Cisneros o la "Lectura de los Cantantes Mexicanos. Manuscrito de Tlatelolco" (1969), de José Emilio Pacheco; igualmente con el *Homenaje a los indios americanos* (1970), de Ernesto Cardenal, por sólo citar cuatro autores contemporáneos y cuatro obras cercanas en el tiempo. Con todo esto no pretendo justificar en absoluto una visión unilateral para asimilar la obra de Arráiz, —por lo menos en este libro— a las corrientes indianistas e indigenistas, como tampoco el apego mecanicista a los rasgos modalizantes de un americanismo literario que se inició a finales del siglo XIX y que en el siglo XX se perfiló en la publicación de *Alma América* (1906), de José Santos Chocano.

Sin embargo, hay que reconocer que existen en *Áspero* diversos elementos que se enfilan hacia la búsqueda de cierta autonomía, en tanto que nombra distintos elementos de nuestro continente, partiendo de la historia misma, y en un discurso que se asume desde una perspectiva enunciativa personal. Hay un "yo" constante, explícito que, obviamente, no ha de revelar la visión unilateral que "encubre" al autor en tanto expresión manifiesta de supuestas "anécdotas" y "confesiones personales", como puede apreciarse en el juicio de Liscano, lo cual, incluso, podría llevarnos en otro extremo a justificar la pertinencia de una lectura matizada por

⁵ Juan Liscano, "Prólogo" a la *Suma Poética*. En: Antonio Arráiz, *Obra Poética*, Caracas, Monte Ávila, 1987, p. 248.

ciertos rasgos de "religiosidad", explicitados en algunos textos en los que hay referencias a la fe o alusiones a Dios.

Todo esto impone una lectura cuidadosa, arraigada en las distintas significaciones que se desprenden de los textos, sin llegar a la formalización de extrapolaciones que pudieran desvirtuar el discurso literario mismo. Al respecto compartimos la explicación que ofrece Hugo Friedrich a la problemática de la modernidad poética, la cual impone a la crítica cierto rigor metodológico que deslinde la búsqueda de rasgos biográficos de manera forzosa. Sobre todo si atendemos que "con Baudelaire comienza la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica, como lo habían pretendido los románticos, en contraste con la lírica de muchos siglos anteriores"⁶.

En este aspecto valdría la pena puntualizar algunos elementos que se desprenden de la asunción concreta de la obra de Arráiz dentro de los rasgos que caracterizan a la modernidad, cuya concepción parte de lo estético como conjunción de ideas. Las mismas se precisan hacia la segunda mitad del siglo XIX y tienen en Baudelaire, efectivamente, un precursor, pero que se continúa colateralmente en la obra de otros importantes artistas, como Pau Verlaine, Jean Arthur Rimbaud y Stephan Mallarmé.

Como bien lo señalan Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en "Las estéticas sociológicas", del libro *Literatura/Sociedad*: "La experimentación literaria, el rechazo de la tradición y la búsqueda incesante de lo "nuevo" no sólo está en el espíritu de la modernidad, cuyo primer poeta fue Baudelaire, sino que señala la vía del desarrollo de las fuerzas productivas estéticas"⁷.

En ese sentido, y atendiendo a otro concepto que hemos mencionado, la *vanguardia* funciona como un fenómeno histórico y estético en consecuencia, bajo un criterio causal insertado en la evolución socio-política que se circunscribe, muchas veces, al fenómeno histórico. Esto incluye lo artístico a partir de los cambios suscitados por la I Guerra Mundial. Por consiguiente, situaremos algunos elementos de la modernidad que existen en el tejido conceptual de muchos de los poemas que conforman *Áspero*, y que en la ejemplificación posterior asumiremos con su debida red de significaciones.

Hay, sin embargo, distintas posibilidades de lectura que serán pertinentes en tanto logren justificarse en el texto sin caer en una mera retórica impresionista hacia la valoración de las distintas claves simbólicas

⁶ Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona (Esp.), Seix-Barral, 1974, p. 49.

⁷ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, "Adorno: la estética de la negatividad". En: *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 149.

que se encuentran en esta poesía, escapando de una percepción absolutamente subjetiva. Todo esto comporta los riesgos de lector que inevitablemente debemos correr al acercarnos a una poesía tan extraordinariamente polisémica como la de Antonio Arráiz en su libro *Áspero*.

Luego de esta serie de señalamientos trataré de justificar una lectura amparado en nociones, podríamos decir teóricas, de algunos autores que en otros niveles de comprensión, mucho más amplios, han reflexionado en torno al inagotable tema del amor, a través del cual podría intentarse el abordaje de algunos de los poemas de *Áspero*, en medio de lo que podrían llamarse las encrucijadas del amor, las cuales son múltiples en tanto que llenas de pequeñas y grandes claves. Y desde esta perspectiva estableceremos la relación causal con los distintos aspectos de la modernidad literaria que se actualizan de una manera muy particular en este poemario de Antonio Arráiz.

***Áspero*, el amor y la modernidad**

Algunos autores han insistido sobre la virilidad manifiesta en la poesía de Antonio Arráiz, en la cual el hombre se alza en su rol protagónico como eje y ordenador dominante, en torno al cual giran las propuestas estéticas del conjunto poético. Partiendo de un “inventario” textual, y teniendo el amor como eje temático central, podríamos mencionar poemas como “Ancestral”, “La reina india”, “Nocturno”, “Descanso”, “Magia”, los dos textos que llevan título similar: “Sus ojos de gacela”, “Reza tú”, “Niños grandes”, “Pubertad”, “Barro”, “Su paso”, “Pasional” y “Alabanza”, entre otros cuya temática podría ser asociada sin mucho esfuerzo con distintas significaciones del amor.

Del extenso conjunto mencionado extraeré dos textos que quizás junten temáticas epigonales, que rebasan los límites de la red temática que propone, por ejemplo, el mismo Liscano, al señalar que *Áspero* “(...) exaltaba cierto panteísmo natural, la sensualidad, el deseo físico, el hechizo carnal femenino, los instintos, el esfuerzo, la fraternidad de sangre viril, la guerra, la caza, la vida sin pudibundeces e idealizaciones mitigantes”⁸.

Todos estos elementos instauran una amplia posibilidad de abordaje al primer poemario de Antonio Arráiz; no obstante, existe una gran penetración de los sentimientos los cuales propician una fuerte carga de sensualidad que bifurcan tales sentimientos hacia dos sentidos de estrecha cercanía, la sensualidad y el erotismo, insistiendo en el interior de un orden que se manifiesta por la imposibilidad relativa de establecer deslindes en sus variantes temáticas globales.

A continuación vamos a transcribir dos poemas de *Áspero* para comprender, a partir de un rápido análisis, los elementos que destacan un

⁸ Liscano, “Antonio Arráiz”. En: *Lectura de poetas y poesía*, op. cit., pp. 76-77.

contenido explícitamente marcado por las diversas variantes del sentimiento amoroso, en una formulación poética que revela rasgos de modernidad y teniendo la certeza de que esto último exige “detenerse mucho más en el estudio de su técnica expresiva que en el de sus contenidos, su argumento y sus temas”⁹.

En primera instancia tenemos el poema “Ancestral”, que transcribiremos a continuación:

ANCESTRAL

Mujer, tú me has de seguir/porque así yo lo quiero. /
Tengo el tórax amplio y fuerte. /Tú serás mi esclava
sumisa!

Tu vendrás mirándome/ con tus ojos de niña! y me
darás la blancura! de tu cuerpo rendido!
Mujer, yo conquistaré tu pan! Tú me darás tu amor.
/ Yo apenas te miraré; perol tú serás mi esclava
sumisa!

Yo soy fuerte y grande y tengo/ la cabellera hirsuta
flotando al viento!
Cuando/ vengan las tempestades/ tú te acurrucarás a
mi amparo/ temblando/ y yo seré una torre! Yo no
tengo que amarte, mujer;! venceré los obstáculos! y tú
me seguirás! y me darás la blancura de tu cuerpo/ y tu
amor!

En un núcleo principal de significaciones encontramos un aliento celebratorio de los elementos de la virilidad y fuerza física de un enunciador que da en función de recibir. Se establece un núcleo contractual que introduce el intercambio a través de pares significantes de oposición: rudeza/docilidad, por ejemplo, donde “lo femenino” aparece circunscrito a un nivel de pasividad, de receptor de esa carga de elementos contundentes.

Lo masculino, en tanto dador, aparece ceñido a lo positivo, mientras que lo femenino, pasivo, puede ser asociado con lo negativo. A través de un intercambio de valores que en el contexto del amor occidental pueden verse como degradados, existe el reconocimiento de ciertas bondades (valor positivo), éstas no son finalmente restituidas: "Tú vendrás mirándome con tus ojos de niña" (la pureza, lo limpio, etc.), "y me darás la blancura de tu cuerpo rendido"; la rendición establece el rasgo de pasividad que permite la degradación del valor primero, de lo femenino postergado.

Obsérvense los elementos que cargan de valores positivos los rasgos

⁹ Friedrich, *op. cit.*, p. 194.

masculinos: "Tengo el tórax amplio y fuerte/ (...) Mujer, yo conquistaré tu pan (...) Yo soy fuerte y grande y tengo/ la cabellera hirsuta flotando al viento (...) tú te acurrucarás a mi amparo (...) y yo seré una torre (...) venceré los obstáculos (...), frente a los rasgos de feminidad que ofrecen aperturas hacia lo "negativo", marcadas por la dependencia y la pasividad: "Mujer, tú me has de seguir (...) tú serás mi esclava sumisa (...) Yo apenas te miraré (...) tú te acurrucarás a mi amparo temblando (...) y tú me seguirás! y me darás la blancura de tu cuerpo! y tu amor".

Estos núcleos se cierran frente a un elemento que concentra gran significación: el título, que remite, a un valor primario, ubicado en un referente del pasado. Allí la relación interhumana se establece en un nivel de elementalidad, pero abierto a la posibilidad de ese intercambio contractual. El amor aparece aquí supeditado a la fuerza, a la obtención de recursos básicos de subsistencia y resguardo frente al cambio, traducido a dos nexos sensuales donde el hombre y la mujer son sujetos y objetos de esa circunstancia primaria en función alternativa.

Pero, para llegar a este nivel se ha establecido en una primera instancia la diferenciación que da cabida a la negatividad, al menos en la categorización que introduce Kristeva a partir de la definición filosófica de *negatividad* que aporta Hegel y que hunde sus raíces en Platón¹⁰.

Como puede apreciarse, existe en el poema un lenguaje crudo, directo, desprovisto de retóricas envolventes, lo cual le brinda una gran contundencia en tanto marca un carácter imperativo, autosuficiente. Una voz se erige como ordenadora y presupone a una interlocutora "sumisa" en el plano de contenido. En cinco estrofas de desigual número de versos, matizados por un ritmo cadente y fluido se instaura un discurso dominador. Éste parte de una valoración personal que marca discretamente la existencia de docilidad en la rudeza, donde quien otorga se guarda el derecho de exigir bajo una clara conciencia de superioridad, sobre todo física, que propone e impone su propia ley, sin dejar de lado, de manera absoluta, una intención equitativa.

Este último factor introduce nuevos elementos a considerarse en el análisis, pero que despinata hacia otras vertientes teóricas que igualmente podrían situarse en la reflexión hegeliana: el deseo se instaura como elemento constituyente en la noción de *conciencia de sí*, lo cual también es un factor de concreción de la negatividad¹¹.

Por otra parte, es innegable la explicitación de un "yo" que se autovalora y expone sus capacidades para retroalimentarse de sus propios ofrecimientos. En este texto se supone una relación de amor-poder/amor-

¹⁰ Cfr. Julia Kristeva, "Poesía y negatividad". En: *Semiótica*, 2, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 56.

¹¹ Cfr. Julia Kristeva. "Bataille, la experiencia y la práctica". En: *Bataille*, Barcelona (Esp.), Mandrágora, 1976, pp. 239-270.

sumisión, dada por una dinámica de causa-efecto, una proposición efectiva de “dar” a cambio de “recibir”. Esto deja entrever en su fondo la búsqueda de una complementación que logre abolir las carencias, pues como señala Eduardo Subirats, “en la medida en que se introduce en el amor una carencia, se puede plantear ulteriormente y legitimar el proceso de su satisfacción y cumplimiento, es decir, un desarrollo, un progreso, un fin (...)”¹².

El poema deja clara la propuesta de un “compartir” sobre la base de satisfacer las carencias, juntando la sucesión de los significantes: fortaleza-protección-amor, signados por la sumisión, bajo una ejecutoria implícita de deberes y derechos que, en un plano meramente textual, podrían equipararse, no siendo así a un nivel significativo más profundo.

Las motivaciones que inducen a un “destinador” para la acción son las que se exteriorizan en función de un “destinatario” ya través de la relación de “deseo”, la cual se materializa en la expresión. Bernard Muldworf en su trabajo *Hacia la sociedad erótica*, plantea que el “mundo interior del sujeto es el de sus deseos y se constituye a partir de los deseos, puesto que el deseo es una llamada hacia otro. Es (...) por medio de la constitución del deseo como el individuo se desprende de la necesidad biológica, mientras que su satisfacción con otro —inseparable de la necesidad— accede a la subjetividad”¹³.

Con este juicio se reafirmaría la aparente objetivación de un deseo, que tiene como punto de partida su propia subjetividad, y que pasa por distintos procesos en los cuales no median, de manera explícita los sentimientos, mas sí el deseo expresado de manera contundente, como se deduce del poema "Ancestral" que hemos referido.

En buena parte de los poemas de *Áspero* es fácil encontrar expresiones manifiestas de distintas formas del amor. Del amor romántico, alejado del objeto amado concreto; del amor contemplativo, cercano al misticismo, pleno en la evocación y sustentado en la amplitud de posibilidades subyacentes en los sentimientos. Igualmente el amor filial. También el amor a la tierra, en función de la naturaleza vista como amplitud o como paisaje en una especie de concreción, explícita o sugerida; el amor claramente marcado por la dualidad eros/tánatos, indisolublemente transfigurada en simbolismos de diversa construcción verbal.

También es importante destacar la presencia de un tono irónico que juega a parodiar esos discursos lineales, contruidos sobre una modelización del amor como ideal de perfección. En ellos el hombre debe asumir su caballerosidad, exigida de manera casi natural, la cual es,

¹² Eduardo Subirats, *El alma y la muerte*, Barcelona, Anthropos, 1983, p. 91.

¹³ Bernard Muldworf, *Hacia la sociedad erótica*, México, Ediciones Roca, 1973, p. 49.

prácticamente omitida aquí para situarse en un plano poco común en la búsqueda del equilibrio hombre/mujer. Se funda así un sentido paródico del amor que pone al descubierto una preestablecida mitología de lo amoroso.

En conjunto, estas posibilidades pueden ser perfectamente ejemplificadas en diversos poemas, incluso, alternando y estableciendo sumatorias que combinan distintas manifestaciones del amor, y en la medida de estas presencias textuales, los rasgos de la modernidad pueden también hallarse entrecruzados. Nuestra lectura podría seguir hacia las concomitancias temáticas donde abundan las paradojas, la negatividad, las disonancias y, por supuesto la ironía, entre otros rasgos modelizantes. No obstante, hemos preferido por razones de concreción, incluir un poema como segundo ejemplo en el cual podamos indagar al respecto.

Una certera puntualización de Kristeva en sus *Historias de amor*, pudiera introducirse aquí en relación con los rasgos que *Áspero* presenta como “caracterizadores” de una determinada expresión de lo amoroso. Es decir, asumiendo colateralmente las palabras de Kristeva, sería una expresión que “une indisolublemente lo simbólico (lo prohibido, discernible, pensable), lo imaginario (lo que el yo representa para sustentarse y agrandarse) y lo real (ese imposible donde los afectos aspiran a todo y donde no hay nadie que tenga en cuenta el hecho de que yo no soy más que una parte)”¹⁴; es decir, donde se hace imprescindible una relación que se dirige hacia la comprensión y complementación de los sexos, de una individualización hacia una socialización del amor, al menos en la lectura que nos planteamos.

En este nivel entran en relación otros elementos que tienen su base real en el erotismo, comprendido desde diversas variables: “De acuerdo con una formulación más moderna se diría que Eros sólo existe en tanto que socializado. Las categorías generales de una cultura se encuentran en el interior de una realidad finita e individual”¹⁵, según la opinión de Eduardo Subirats.

Tenemos así dos polos de innegable correspondencia que se presuponen y luego se superponen dentro del erotismo social, comprendido como “la expresión al nivel del imaginario colectivo, de la condición latente del deseo”¹⁶, y que se compone de dos variantes perfectamente definidas, comprendiendo, por una parte, el erotismo individual como la “realización de satisfacciones sensoriales (sexuales) a base de poner en acción la imaginación (...), la vida sexual de todos y cada uno como individuo -bajo-el-dominio del deseo que busca y pone en

¹⁴ Julia Kristeva, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987, p. 6.

¹⁵ Subirats, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶ Muldworf. *op. cit.*, p. 63

acción una realización sexual”¹⁷.

Por otra parte comprendemos el erotismo colectivo el cual “permanece en el único nivel de lo imaginario. Es el erotismo en el sentido estricto de la palabra”¹⁸; donde la literatura se incluye junto a otras formas de arte (como la publicidad, los carteles de espectáculos, etc.) y en las cuales el erotismo se inscribe al margen de una realización afectiva, de tipo sexual concreta.

Ambas instancias tienen puntos concomitantes donde se establecen sus correspondencias. Al respecto Muldworf señala lo siguiente: “Lo que el erotismo individual y el erotismo colectivo tienen de común es que expresan la condición latente del deseo en el nivel de la expresión indefinidamente variada de lo imaginario”¹⁹.

Este breve marco nos servirá para reflexionar sobre otro poema representativo de la temática del amor, presente en *Áspero*. Se trata del poema titulado "Barro".

BARRO

¿Dices que tu carne es barro; amada?/ Déjame que cante
el barro/ vibrante de tu carne./ Déjame que cante el
barro/sonrosado./Déjame que cante el barro/hecho dios/
Mi carne joven arde/ Una fiera me muerde/Siento
palpitar tu cuerpo trémulo./ Estoy ansioso de beberte
toda/ Yo soy de fuego y canto: /tu barro desmayado y
tibio,/ mi barro ardoroso y fuerte./
Yo me sepulto en ti, amada; /en ti, perfumada y tibia/
como un nido en la selva. /En ti, dulce como una melodía/
En ti, que sólo eres/ un gran suspiro pálido/ que cruje bajo
mí./Soy un sello candente/ Y sellarte es, amada,/mi más
primorosa obra de arte./
Yo soy de fuego y canto/ tu barro desmayado y tibio;
mi barro ardoroso y fuerte./

"Barro", a nivel simbólico, se emparenta con una concepción ancestral del hombre; materia de la creación primigenia, de la cual la mujer, —la amada funcionalmente— también se ha formado. Y es el barro hecho carne el objeto del simbolismo erótico. Naturalmente, hay aquí una expresión directa respecto del deseo, que se reitera en diversas imágenes, afianzadas todas en un tronco común inscrito en la carencia del objeto erótico, pasándolo por su sensorialización. En este nivel se relacionan de manera estrecha el deseo y la ilusión, lo cual viene a constituir, en suma, la

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ *Loc. cit.*

dinámica del erotismo, por cuanto éste, como lenguaje del deseo, se constituye en una especie de "significación" del placer: es el emplazamiento del placer, los caminos que conducen a él, los gestos que lo expresan, etc.²⁰

En "Barro", se explicitan los alcances del deseo y se reiteran a través de varias imágenes los elementos de una sensorialidad que llega a alcanzar la altura máxima de la terrenalidad: el "barro hecho dios". Mediante un lenguaje de gran transparencia percibimos texturas, cromatismos, movimiento, olores, sabores, temperaturas y sonidos que provienen de la amada –objeto del deseo– y van a ella en una dinámica conjunción donde el amor como tal no es tratado “como un sentimiento sino como un código simbólico, una clave –mejor– que informa de qué manera puede establecerse una comunicación positiva (...)”²¹.

En este poema podemos encontrar dos niveles de realización, uno que se inserta en el interior de los contenidos simbólicos del texto, y el segundo que se dirige hacia una opción de interpretación posible. Respecto del primero, partimos de la enunciación misma del primer verso “¿Dices que tu carne es barro/amada?/ Déjame que cante el barro vibrante de tu carne”, con lo cual comienza a desplegarse una enumeración de atributos respectivos que van luego a confluír, a interpenetrarse, planteándose una dinámica de seducción, pues seducir es, según Jean Baudrillard “hacer jugar entre sí signos que caen en su propia trampa. La seducción nunca resulta de una fuerza de atracción de los cuerpos, de una conjunción de afectos, de una economía del deseo, es necesario que intervenga una falsa ilusión y mezcle las imágenes, es necesario que un trazo reúna repentinamente, como en sueños cosas desunidas, o desuna repentinamente cosas indivisas”²².

Esa posibilidad tiene, en el poema elegido, una concreción a nivel textual dada por las asociaciones sensoriales que configuran una corporización de marcado dinamismo. En segundo lugar, parte del texto pero abstraído de él en relación con la expresión del deseo y del juego erótico. En este nivel entra nuevamente la relación significativa de la carencia. El enunciador pretende acercarse al objeto del deseo a partir de sus percepciones y tiene como recurso principal la mirada, la cual; "según Muldoworf es "privilegiada", porque constituye el sentido más intelectualizado, el más alejado del cuerpo”²³.

Palabras finales

A través de la mirada del enunciador, percibimos lo que éste transparenta como intermediario de ese objeto del deseo, su intelectualización y la

²⁰ Cfr. Muldoworf, p. 64.

²¹ Niklas Luhmann, *El amor como pasión*, Barcelona (Esp.), Edic. Península, 1985, p. 10.

²² Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 99.

²³ Muldoworf, *op. cit.*, p. 64.

expresión final que se abre a un amplísimo espectro de sentidos. En un primer nivel de lectura pueden asociarse los elementos que configuran los atributos de la mujer y de lo amoroso dentro de una aparente positividad. No obstante la misma sensorialización, matizada por la carencia afectiva, se introduce el elemento disonante para confirmar su negatividad por cuanto la exaltación de lo femenino aparece de hecho contextualizado en un segundo plano, igualmente pasivo, que se re actualiza en tanto se somete a la objetivación del sujeto enunciador; esto es lo femenino supeditado a lo masculino, por ende negación de lo primero, aun cuando no haya una negación absoluta de los valores femeninos.

Es en lo femenino donde tiene su punto de partida el reconocimiento: “Dices que tu carne es barro (...)”. Cuando se enuncia “tú dices”, el discurso de ella instauro su reconocimiento inicial en el barro; es decir, la materialización del punto de partida, objeto del hecho amoroso: el barro vibrante, el barro sonrosado, el barro hecho dios. A partir de allí comienza la sensualización desde un acto individual que atraviesa diversos procesos de sensorialidad, a través de pares de oposiciones semánticas: “Yo soy de fuego y canto: tu barro desmayado y tibio/. Mi barro ardoroso y fuerte”. Obviamente, la relación es antitética, donde lo femenino es supeditado por su condición de negatividad, expresada en la significación de lo “desmayado”, “tibio”, frente a lo “ardoroso” y “fuerte”.

Luego estos elementos son restituidos a lo femenino, al punto de otorgar la positividad en el reconocimiento de lo perfumado, tibio y dulce. Aquí lo restituido se instauro en un nivel de alta consideración para ser nuevamente degradado a un nivel de dependencia, es de decir, a lo pasivo. Así, la fragilidad sucumbe ante la dureza y la imposición, “un gran suspiro pálido” que termina cediendo en su inefable consistencia ante el impulso creador del enunciador. Éste le imprime el sello final, transformador, para reiterar en el mismo juego de oposiciones: el impulso vital, sensual y dominante que se instauro desde el principio. Lo demás es reiteración del mismo deseo, el privilegio de la mirada y el juego de los sentidos abiertos a todas las texturas, consistencias y temperaturas.

En conclusión tenemos que *Áspero* es un libro múltiple, que permite infinidad de lecturas. El acercamiento que hemos realizado podría llevarse a otras significaciones relacionando muchos otros poemas que tienen insoslayables puntos de contacto.

No obstante, nuestro acercamiento ha sido parcial y ceñido a algunas conceptualizaciones funcionales respecto de los textos elegidos. Estos también tienen sus sentidos ocultos, que invitan al desentrañamiento. En síntesis asumimos los retos de la seducción presentes en buena parte de los poemas de *Áspero* y que en los textos seleccionados se explicita.

Cerramos estas notas con la frase rotunda de Baudrillard, según la

cual “todo es seducción, sólo seducción”²⁴, y abrimos las compuertas de la significación para todo lo que pueda y quiera expresarse ya que “la seducción es el destino. Es lo que queda de destino, de reto, de sortilegio, de predestinación y de vértigo, y también la eficacia silenciosa en un mundo de eficacia visible y de desencanto”²⁵. Lo demás subyace en cada texto donde la modernidad palpita, se cruza, invita y seduce.

Referencias

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, "Adorno: la estética de la negatividad". En: *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

Arráiz, Antonio, *Obra poética*, Caracas, Monte Ávila, 1987.

Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1984.

Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, (Esp.), Seix-Barral, 1974.

Kristeva, Julia, "Bataille, la experiencia y la práctica". En: *Bataille*, Barcelona (Esp.), Mandrágora, 1976, pp. 239-270.

-----, "Poesía y negatividad". En: *Semiótica*, 2, Madrid, Fundamentos, 1981.

-----, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987.

Liscano, Juan, "Fragmento del 'Prólogo' a la *Suma Poética*". En: Antonio Arráiz, *Obra Poética*, Caracas, Monte Ávila, 1987.

-----, "Antonio Arráiz". En: *Lecturas de poetas y poesía*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985, pp. 69-87.

Luhmann, Niklas, *El amor como pasión*, Barcelona (Esp.), Edic. Península, 1985.

Muldorf, Bernard, *Hacia la sociedad erótica*, México, Ediciones Roca, 1973.

Osorio T., Nelson, *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985.

Subirats, Eduardo, *El alma y la muerte*, Barcelona, Anthropos, 1983.

Uslar Pietri, Arturo, "Prólogo a la 2da. edición de *Áspero*". En: Antonio Arráiz, *Obra poética*, Caracas, Monte Ávila, 1987, pp. 241-243.

²⁴ Baudrillard, *op. cit.*, p. 81.

²⁵ *Ídem.*, p. 170.