

ABSTRACT

Title of dissertation: DESGLOSAR LA MEMORIA. LA
SENSIBILIDAD DEL TIEMPO EN LA OBRA
POETICA DE JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE

Pausides González, Doctor of Philosophy, 2009

Dissertation directed by: Dr. Jorge Aguilar Mora,
Department of Spanish and Portuguese

This dissertation explores the theme of memory in the poetry of José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), a Venezuelan poet associated with the country's first literary vanguard group known as the "Generación del 18". In order to fully understand the poetry of Ramos Sucre, it is important to begin by looking at the thematic shift that occurred in his writing when his interest in the glorious past of the nation completely gave way to a poetically recreated notion of universal memory. Such displacement can be seen as a manifestation of what Walter Benjamin called "loss of experience."

Through this lens, it is possible to show that the work of Ramos Sucre is part of a collective sense of grief born mainly from the Venezuelan reality of the nineteen twenties, the years during which the country was deeply entrenched in the dictatorship of Juan Vicente Gómez. The sense of grief is expressed through a poetic subject, the "I" in Ramos Sucre's poems, which is tied to a continual remembrance, and specifically to the experiences that are part of its duration. Here it becomes clear that Ramos Sucre's work was greatly influenced by the philosophy of Henri Bergson. This dissertation performs an unconventional reading of the poetic work of Ramos Sucre, in which the existence of a

single self is identified, a single “I” that is capable of remembering all of his own experiences.

Finally, this dissertation shows how the poetic subject in Ramos Sucre’s poetry expresses his memory through writing, and how the purpose of his writing is to achieve his own oblivion. We conclude our work by considering the orphic nature of that oblivion, so that the "loss of experience", expressed through an exceptional voice of the Venezuelan vanguard such as Ramos Sucre, ends up being replaced by the need for a return to the orphic country that so captivated the imagination of the Romantic poets.

DESGLOSAR LA MEMORIA. LA SENSIBILIDAD DEL TIEMPO EN LA OBRA
POÉTICA DE JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE

by

Pausides González

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2009

Advisory Committee:

Professor Jorge Aguilar Mora, Chair
Associate Eyda Merediz
Professor Sandra Cypess
Associate Professor Laura Demaría
Professor Pierre Verdaguer, Dean's Representative

© Copyright by Pausides González
2009

A Leopoldo, a los días y a las horas que lo
hicieron crecer junto a estas páginas

Acknowledgements

Esta tesis no hubiese sido posible sin la ayuda y la orientación de mi tutor, Dr. Jorge Aguilar Mora. Le debo mucho a la lectura paciente que hizo de mis manuscritos, y a las observaciones y comentarios que siempre los acompañaron. Su rigurosidad fue una gran motivación para mí.

El apoyo moral de mi esposa, María Josefina Barajas, durante todo el tiempo que tardó este trabajo, es algo que todavía no sé cómo agradecer.

Omito deliberadamente la mención de muchas personas, colocarlas en una página tendría un orden que no podría corresponder al aprecio con que viven en mí. De ellos sólo menciono a un par, a mis padres: gracias por las bendiciones.

Por último, dejo constancia del apoyo que la Universidad Simón Bolívar (Venezuela), la Universidad de Maryland y la Organización de Estados Americanos me brindaron durante la escolaridad.

Índice

Epígrafes	1
Introducción	3
1. De la memoria patria al Yo como ser recordante	3
2. Fábula de la duración	12
3. Una lectura del tiempo como duelo	17
Capítulo I. Los escombros de la historia	28
1. Tradición, alegoría y escritura	28
2. La vivencia estética	48
Capítulo II. El tiempo en la memoria	60
1. La voz de la duración	60
2. De la historia al tiempo del ser	80
3. El ejemplo de Nerval	88
4. La escritura como cuidado	101
Capítulo III. La mirada de Eco	112
1. El sentido de la fábula: iteración y castigo	112
2. “La casa del olvido”	121
Capítulo IV. El olvido escritural	139
1. Melancolía y memoria	139
2. El alfabeto del olvido	154
3. La distensión y extensión agustinianas	191
4. La disolución como imagen	199
5. Los mecanismos de Proust	203

Capítulo V. “Sueños y memorias de la tierra”	217
1. El origen del Yo	217
2. Seres de la melancolía: la falange de los solitarios	227
3. Peregrinos del desencanto	255
Conclusiones. El sueño y la disolución del nombre	275
1. Oscilaciones de la palabra	275
2. Breve esbozo de una poética	277
3. “Omega”	285
4. La dualidad ramosucreana	295
Bibliografía	302

Índice de poemas transcritos

1. “La espía”	77
2. “La casa del olvido”	123
3 “Discurso del contemplativo”	131
4. “El fugitivo”	220
5. “La alborada”	250
6. “Tácita, la musa décima”	264
7. “Sueño”	265
8. “El hallazgo”	267
9. “Omega”	287
10. “El lapidario”	288

Índice de ilustraciones

1. Eco y Narciso	119
2. Melancolía I	150
3. Thot	271
4. Letra historiada	299

Sea ahora un personaje de novela cuyas aventuras me cuentan. El novelista podrá multiplicar los rasgos de carácter y hacer hablar y obrar a su personaje cuanto quiera; todo esto no equivaldrá al sentimiento simple e indivisible que yo experimentaré si coincidiese un instante con el personaje mismo. Entonces, como de la fuente, me parecería fluir naturalmente las acciones, los gestos, las palabras. Ya no serían simples accidentes añadiéndose a la idea que yo me hacía del personaje, enriqueciendo constantemente esta idea sin llegar a completarla jamás. El personaje me sería dado de una sola vez en su integridad, y los mil incidentes que lo manifiestan, en lugar de añadirse a la idea y enriquecerla, me parecería, al contrario, que se desprenden de ella, sin que no obstante, agoten o empobrezcan la esencia. (...) Sólo la coincidencia con la persona me daría lo absoluto.

Henri Bergson, Introducción a la metafísica

Nada hace volar el tiempo con más rapidez ni abrevia más el camino que un pensamiento que absorbe en sí mismo todas las facultades de la persona a quien preocupa.

La existencia exterior se asemeja entonces a un sueño, en el que se representa vivamente aquel pensamiento, y su influencia es tal, que roba al tiempo la medida y la distancia al espacio. No se hace más que salir de un punto y llegar a otro, pero nada queda del intervalo recorrido sino una vaga niebla, en la cual se pierden mil confusas imágenes de árboles, montes y paisajes.

Alejandro Dumas, Los tres mosqueteros.

Por lo que acaso sería útil, cuando ya en la fría estación comienza el sol de nuestra vida, despojándonos de aquellos placeres, caminar hacia el ocaso, perder juntamente con ellos su memoria y encontrar, como dijo Temístocles, un arte que enseñase a olvidar, porque tan falaces son los sentidos de nuestro cuerpo que, frecuentemente, engañan incluso el juicio de la mente.

Baldassar de Castiglione, El cortesano, (citado por Giacomo Leopardi en Pensamientos).

Así era

Vivía sus memorias,
sus visiones creaba
noche y día.

Al despertar la luz
quería rasgar la sombra.

Iban sus ansias
de la nostalgia al ardimiento.

El mundo brusco y tierno
pasó por su sentir.

Al sosiego en la nada
prefirió la zozobra.

Supo el terror del tiempo
y disipó dones divinos.

Cansado de su hora,
iba a buscar sorpresas
en lo más antiguo.

Tuvo el mirar y el gesto
del inconforme sonreído.

Rodolfo Moleiro

Poeta perteneciente a la Generación del 18

Introducción

1. De la memoria patria al Yo como ser recordante

Ramos Sucre, como se sabe, publica su primer libro, Trizas de papel, en el año de 1921. La relación entre este libro y la fecha en que es publicado me parece que ha pasado siempre desapercibida. Ella ha debido tener un gran valor simbólico para su autor puesto que 1921 fue el año del centenario de la Batalla de Carabobo, batalla con la cual se aseguró el destino de la independencia venezolana. Esa efervescencia patriótica que una década atrás había permeado a toda una nación con el centenario de la declaración de la independencia de Venezuela en el año de 1911, resurge nuevamente en los predios del año de 1921 y Ramos Sucre apura entonces, con los textos que tenía a la mano, la publicación de un libro “Parco en páginas, docto en habla y estilo, intenso en sensibilidad” como se refirió a él Arreaza Calatrava en la única reseña que se hizo del libro en ese año (2001: 721); o como lo describió después Julio Garmendia, con su estilo más cáustico, un libro parecido a “las obras que a menudo resultan descoyuntadas e incoherentes, como volúmenes de misceláneas o cuadernos de recortes” (723-24). La publicación de este libro en esta fecha no fue el resultado de un proyecto concebido con tiempo, pero tampoco lo fue del azar o de la simple casualidad. Más allá de la aceptación de una obra en ciernes, de una voz en la búsqueda de su registro y de una voluntad de estilo por lograrse, como de hecho sucederá en todo su esplendor años después con Las formas del fuego y El cielo de esmalte, ambos de 1929, me atrevo a pensar que el carácter misceláneo de Trizas de papel se debió, ante todo, a la premura por cumplir con una fecha patria insoslayable.

Puede ser que una de las causas de que haya pasado inadvertido el valor del año de 1921 en la publicación de Trizas de papel sean las modificaciones que Ramos Sucre realizó al libro cuando lo integró, refundió más bien, a su segundo libro, La torre de Timón, en el año de 1925¹. De modo que al tratar sobre él la crítica ha tenido la tendencia a trabajar lo que se podría considerar como la última versión de Trizas de papel, la del año 1925, quedando la fecha de 1921, así como los textos de la primera edición del libro, como datos comúnmente pasados por alto².

Un texto de este libro nos parece clave para situarlo en esta perspectiva, más allá de lo meramente especulativo. Se trata de “Hace un siglo”, retitulado “Tiempos heroicos” en La torre de Timón³. El motivo de fondo de este ensayo histórico es, sin duda, la Batalla de Carabobo; pero la jornada heroica queda innombrada y sólo se presiente a través del

¹ Alba Rosa Hernández Bossio explica que la integración de Trizas de papel años después a La torre de Timón se debió a la escasa circulación que tuvo el tiraje de ese primer libro. Al parecer sólo llegó a circular entre los amigos cercanos del poeta. Por esa razón, explica Hernández Bossio, cuando en 1925 Ramos Sucre publica su segundo libro con un tiraje mayor integra a él lo que, hasta para entonces, era un libro prácticamente desconocido. Utilizo, para el manejo de La torre de Timón, la Obra completa editada por la Biblioteca Ayacucho en el año de 1980 al cumplirse cincuenta años de la muerte de Ramos Sucre.

² Incluso, esa tendencia ha sido tal que hasta se ha llegado a considerar a La torre de Timón como el primer libro de Ramos Sucre cuando en rigor sería el tercero, si consideramos que su ensayo “Sobre las huellas de Humboldt” circuló en forma de *plquette* en el año de 1923 cuando fue publicado, ensayo que también fue integrado a La torre de Timón, junto a “Filosofía del lenguaje” y “Sobre la poesía elocuente”, los últimos textos ensayísticos que habrá de tener su obra publicada en vida.

³ Una de las modificaciones más sensibles la registraron los títulos de los ensayos y artículos (sólo dos poemas cambiaron de título). Además del texto señalado, los otros cambios fueron los siguientes: “Palabras para honrar el retrato del General Ezequiel Zamora” pasó a llamarse “Plática profana”; “Palabras en el entierro del capitán Lucena Borges” se cambió a “Epicidio”; “Laude a los tenientes de Bolívar” quedó simplificado en “Laude”; “Nota sobre España” cambió a “De capa y espada” y “Dilema de la gran guerra” al sencillo título de “Crítica”. Estos cambios en los títulos seguramente tuvieron la finalidad de atenuar la exaltación heroica del año 1921 como también la de darle cierta vaguedad a los textos al eliminar, sobre todo, los referentes históricos venezolanos en los títulos, quizás para adecuarlos a la poética más íntima, pero también más universal, del libro La torre de Timón. En el caso específico de “Hace un siglo” al ser cambiado a “Tiempos heroicos” perdió con ello un referente esencial para la determinación contextual del trabajo. Esto, con seguridad, incidió en el hecho de que pasara aun más inadvertido el valor del año en cuestión en la publicación de Trizas de papel. Podemos dar fe, además, por cuenta del excelente rastreo hemerográfico llevado a cabo por Sonia García y François Delprat, por un lado, así como el realizado por Alba Rosa Hernández Bossio por otro, de que no hay pruebas de que este ensayo haya sido publicado antes del libro como sí ocurrió, por ejemplo, con el titulado “Después de Boyacá” (también perteneciente a Trizas de papel y uno de los pocos textos ensayísticos que no sufrió cambios en su título), que fue publicado el 6 de agosto de 1919 en el periódico El Universal, es decir, justo un día antes del centenario de esa batalla. Esto hace pensar que “Hace un siglo”, no por menos, ha debido ser escrito motivado por la ocasión de la ya mencionada Batalla de Carabobo, con lo cual, en cierta manera, ha podido fungir como el texto primordial en la genética de Trizas de papel.

imaginario que la convoca, enmascarada en el eco de un lejano símbolo. La historiografía queda anulada por el sentido más abstracto de lo patrio. Así, a partir de la celebración de una gesta grandiosa, esa memoria sensible celebrada en su momento con bombos y platillos por el gomecismo,⁴ es recreada por Ramos Sucre a través de la tensión entre dos nociones de patria muy distintas en dos figuras claves de la independencia de Venezuela como lo fueron Bolívar y Mariño.

El ensayo es una pieza cabal de síntesis y aglomeración, y en ello es representativa de toda la obra de Ramos Sucre, en lo que Guillermo Sucre llamó “visión totalizadora” (141). Esta “visión” la podemos apreciar en este texto desde dos perspectivas: una histórica-emotiva donde se exponen y se exaltan dos formas de patria bien opuestas y otra, menos perceptible pero más vital, que da cuenta del proyecto escritural de Ramos Sucre, basado en el sentido de patria que privilegiará su obra posterior. En esto radica la importancia de este ensayo. Escrito para una ocasión conmemorativa que mucho tiene que ver con la genética misma del libro, el ensayo es, también, la declaración de uno los principios básicos de la poética de su autor: la apuesta por una noción de patria más universal y al mismo tiempo íntima. En una obra hecha de “transfiguraciones” me parece que ésta es la que opera como origen de todas las demás: del acercamiento a lo patrio desde una ocasión coyuntural, nacional-regional, el ensayo deja registro del momento crucial en que ese tema y esa idea se transforman, en lo que podríamos considerar el giro

⁴ La sensibilidad desatada por la fecha patria del año 1921 se dio de diversas maneras tanto desde lo oficial como desde lo popular. Para dar un buen ejemplo de la conmemoración oficial está la mención, bien simpática, que hace Nelson Osorio (tomada del libro de Raúl Agudo Freitas, Pío Tamayo y la vanguardia), acerca de la visita que Francisco Villaespesa dispuso al país en 1921 cuando vino “para estrenar su drama *Bolívar*, al que incorpora un soneto en el que se parangona a Gómez con el Libertador” (133). Podemos dar cuenta de otro ejemplo a través de algunas revistas, en particular, la revista El Cojo ilustrado y Cultura venezolana, donde vemos la intervención tanto de lo oficial como de lo popular. En la primera quedó registrado cómo para el año de 1910 se comienza a hacer una colecta pública, organizada por la Sociedad bolivariana, para comprar la casa natal del libertador. Para finales del año 1911 El cojo ilustrado anuncia la entrega de la casa al gobierno en acto solemne presidido por el general Gómez. Una década después, luego del proceso de la entrega definitiva y de los trabajos de restauración, la revista Cultura venezolana informa sobre la inauguración de la casa natal del Libertador en el año de 1921.

epistemológico de su obra. Esto implica también un cambio muy relevante en el plano de la memoria que luego se habrá de advertir en su obra: de la memoria aferrada a una determinada tradición venezolana y a un nosotros, se pasa a la memoria ligada a una particular estética de la historia universal, conforme a la quimérica visión de un yo poético. Así, desde Trizas de papel (1921) hasta El cielo de esmalte (1929) la obra de Ramos Sucre deja un itinerario donde la cobertura de lo patrio se profundiza y se transforma desde la dimensión del sentimiento nacional al territorio más ubicuo de lo ontológico. O, para precisar aún más, desde la rememoración de las sólidas figuras de los héroes caseros a la fragmentada identidad de un Yo poético, “suma” de la heroicidad y de la historia en su obra.

El ensayo “Hace un siglo” comienza en el momento en que las nociones de patria representadas por Bolívar y Mariño se unen por una sola causa. En ese sentido, Ramos Sucre no hace alusión al año 1821 sino al año 1814 cuando Mariño, llamado por Bolívar, sale de Oriente para auxiliar al centro del país con “el ejército que fue el brazo derecho en la liberación de América” como se nos dice en 1921 o con “el ejército más errabundo” como quedó expuesto en 1925 en La torre de Timón. Luego de describir la estatura heroica de Mariño y sus generales, pronto se advierte la intención de Ramos Sucre de explicar la conducta separatista de Mariño tras la consolidación de la independencia, y antes de pasar a hablar de Bolívar, concluye diciendo, en descargo de Mariño, que “El celo regional era en aquel momento una virtud como el patriotismo” (1991: 18)⁵. Esta frase, quizás por evitar cierta reiteración, está suprimida en la versión final de 1925. Sin embargo, más allá de la pulcritud del texto, ella resulta de suma importancia para ahondar

⁵ Manejo para este trabajo la primera edición facsímil de Trizas de papel, publicada por la Editorial Monte Ávila Latinoamericana en 1991 a propósito de los setenta años de la publicación de este libro.

en el pensamiento y en la sensibilidad exaltada de Ramos Sucre hacia 1921, pues resume un hecho doble, el celo de Mariño por el Oriente venezolano antes de la independencia, y luego su celo (que, como sabemos, fue el mismo de Páez y tantos otros) por Venezuela una vez ya independizado el país. Tal celo, dentro de las innumerables causas que pudieron existir, fue fundamental en la disolución de la Gran Colombia. A esta sensibilidad de lo patrio opone Ramos Sucre una de mayor alcance en la figura de Bolívar; y lo que parecía en principio una alabanza a Mariño se convierte en una defensa de lo universal y de lo humano, al describir a Bolívar como el único que “tuvo la visión de la patria grande, y quiso extenderla y la extendió, perturbada y efímera, entre dos océanos” (18). Ramos Sucre cree que esta “voluntad” es deudora de los grandes pensadores que influyeron en Bolívar, “aquellos apóstoles generosos y delirantes de la humanidad, de la gran patria sin fronteras, que fueron tan frecuentes en el siglo diez y ocho”. Así, después de una corta enumeración de rasgos de Bolívar que condujeron a la existencia, por lo menos, de Venezuela como “una sola nación”, termina con una imagen divina del Libertador tras la cual podemos intuir la presencia de Carabobo: “El hizo de las huestes anárquicas hermanos, que al vómito ardoroso de los fusiles, al tajo incesante de los sables airados, cayeron en honor de la bandera venezolana, rodeada de muerte en cien campos, como un ídolo complacido en hecatombes”⁶. Termina su breve ensayo con una frase parecida a un epílogo donde me parece ver una advertencia sutil al régimen de Gómez, una postura donde podemos palpar al Ramos Sucre verdaderamente crítico:

⁶ La versión de La torre de Timón es más sosegada, menos solemne: “Él hermanó las huestes recelosas debajo de la bandera venezolana, rodeada de muerte en cien campos, como un ídolo complacido en hecatombes” (1980: 13). Como se ve, fueron eliminadas las imágenes más grandilocuentes, lo sublime de lo bélico: “vómito ardoroso de los fusiles”, “tajo incesante de los sables airados”, con lo cual se terminaba de alejar también, la velada referencia poética a Carabobo.

“Hizo más: adelantado en siglos a su época, depositó en el seno fecundo de los tiempos el germen de futuras evoluciones grandiosas”⁷.

De lo anterior un hecho queda en claro: la valoración de una noción de patria susceptible a la idealización del héroe y, en consecuencia, cómo se desplaza o queda en evidencia en Ramos Sucre, la sustitución de un imaginario heroico regional por uno más universal. El tema de lo heroico en Ramos Sucre ha sido ya tratado desde diversas perspectivas. Basta mencionar las aproximaciones realizadas por Cósimo Mandrilo, Ángel Rama, Cristian Álvarez, Víctor Bravo o Carmen Ruiz Barrionuevo entre otros⁸. Sin embargo, me parece que aun hace falta explorar el modo en que se forma el idealismo de lo heroico en su vinculación con la noción de patria; en otras palabras, determinar cómo, en Ramos Sucre, la idealización del héroe cobra identidad en la medida en que el sentido de patria se transforma en él, es decir, indagar en el origen de esta transformación. El crítico más cercano a la perspectiva que sigo es Rama.

Al analizar “Sobre las huellas de Humboldt”, sin lugar a dudas el ensayo más ambicioso de Ramos Sucre, Rama alude a una de las ideas iniciales de ese trabajo donde su autor expone cómo Humboldt hace notar, “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” (1980: 71). En esta última frase parece concebirse una primera vocación por lo patrio, señala Rama, como si Ramos Sucre, en la asimilación de tal lección nos estuviera dando también una de las claves de

⁷ Este aspecto es relevante porque manifiesta una faceta del Ramos Sucre más comprometido, más político, más crítico. Parte del hermetismo de su obra, como ya varios lo han señalado, puede ser entendida como una crítica cifrada en contra del gomecismo.

⁸ Ver en ese sentido, la sección titulada <<El deseo del héroe>> en el artículo de Mandrilo, “Ramos Sucre: la violencia como sustancia poética” (1975); la sección titulada <<Heroísmo: el militar y el poeta>> en el ensayo de Rama “El universo simbólico de José Antonio Ramos Sucre” (1985); el capítulo “El caballero” en el libro de Álvarez, Ramos Sucre y la Edad Media (1990); la sección titulada <<La heroicidad y el desencanto>> en el libro de Bravo, José Antonio Ramos Sucre. Poeta del mal y el dolor (1995) y el artículo “Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia” de Ruiz Barrionuevo (1998).

su poética, es decir, como si el rol doble de ese viajero y filósofo de la historia lo sintetizara en su identidad como poeta. “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” dice Rama (1985: 178). Frente a esta explicación, digamos letrada, añado una segunda razón de carácter sociológico, mediante la cual ese vuelco primerizo de Ramos Sucre hacia lo heroico fue subsidiario del “ardor” de la gran época conmemorativa. En esos años, dice Rama,

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. (180)

Sin embargo, Rama esgrime una tercera razón dentro de la cual la obra poética de Ramos Sucre se instaura, justamente en contrapeso de esa influencia, como una “elusión” del presente a la vez que como una “reconversión” del pasado; y junto a ello, ve también una forma de responder por cuenta propia al crisol del pensamiento positivista que a la sazón todavía reinaba en la Venezuela de los años veinte garantizándole al gomecismo una plataforma ilustrada:

Pero si fueron distintas sus propias soluciones, desconfiando del determinismo aunque reconociéndolo a veces, yendo hacia el pasado por elusión de un excesivo 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. (182)

De estas tres razones dadas por Rama: la consecución de lo patrio a partir de una visión humanística desprendida de la lectura de Humboldt; la influencia emocional de la inercia conmemorativa de la época, digamos que en una vertiente sociológica; y la vuelta al pasado como una reacción de naturaleza más espiritual frente al positivismo, la que nos parece clave para entender la obra de Ramos Sucre, desde la transformación de lo heroico y desde el sentido de patria y, por lo tanto, desde lo que podemos empezar a entender ya como el ámbito de una determinada memoria, es esta última, la que reacciona desde lo que podríamos llamar la vertiente espiritual; o la del idealismo, según Rama. Al hablar de las tendencias ideológicas de los escritores que reaccionaron contra el positivismo (y por ende de toda esa falange de la vanguardia venezolana) Rama señala que “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” (183). Rama ve en ese “idealismo renaciente” una vinculación de Ramos Sucre con Rodó, influencia relativa, bien es cierto, en algunos de los poetas de la generación del 18: Moleiro, por ejemplo, tal como lo asegura Paz Castillo (1962: 12). Me parece, sin embargo, y con esto me separo ya de Rama, que un idealismo más determinante en la obra ramosucreana fue el de Bergson. Hasta el presente no hay pruebas que den testimonio de una relación directa entre Bergson y Ramos Sucre. No hay ninguna referencia directa a Bergson en los ensayos y en las cartas de Ramos Sucre, y en el catálogo de sus libros que quedó de su biblioteca no aparece ningún título del filósofo francés, pero sin lugar a dudas las ideas de éste se encuentran diseminadas en todo el fluir de su obra poética. Si no fue un descubrimiento propio, Ramos Sucre lo ha debido leer

por su cercanía con un bergsonista confeso como lo fue Paz Castillo, así como por la influencia que, a decir de éste último, tuvo el filósofo francés en la generación del 18:

El sentimiento de la guerra abate al hombre. Con todo, nace en los corazones un nuevo optimismo. Bajo su dolor y su grandeza se forman las nuevas generaciones. Spencer cede el puesto en el dominio intelectual del mundo, a Bergson. Lo anota Thibaudet y esto, para América tiene una gran trascendencia. Aumenta el prestigio de Francia; y la preponderancia de su cultura, es, para nosotros, como un reencuentro con la vieja cultura de la Colonia, en la mejor fase de su vida: en el punto de donde arranca don Andrés Bello y los hombres cultos que idearon la independencia y la llevaron a buen término. (13)

Ramos Sucre no ha debido permanecer insensible a este encanto que produjo Bergson en sus amigos y compañeros de generación, y que fue capaz de elevarlo al podio humanista al que pertenecieron aquellos “hombres cultos” de la gesta patria. Creo que con Bergson, Ramos Sucre pudo tener una noción más clara de la obra que quería realizar; pudo entrever cómo los elementos de la historia que le eran tan caros, eso que Guillermo Sucre vio como “la clave de su sistema metafórico: las grandes correspondencias culturales” (1999: 27), podían adecuarse a la retórica de una memoria más libre, más humana, más universal. Un ejemplo era la idea que intuitivamente ya se esbozaba en la figura de Bolívar, en el ensayo sobre el centenario de la Batalla de Carabobo. Así, pudo Ramos Sucre haber encontrado entonces la estrategia de su escritura en las enormes posibilidades que la idea de la duración bergsoniana le ofrecía para el ámbito creativo. Me parece, en consecuencia, que en esa ruptura donde surge esta categoría se encuentra la clave para entender el desplazamiento que ocurre en la obra poética de Ramos Sucre en

relación con el tema de lo heroico y de la patria. Esta idea es crucial para comprender cómo esos temas quedan incorporados al de la memoria, que, en última instancia, también es el tema del tiempo y de la sensibilidad del tiempo. Tal desplazamiento, en Trizas de papel y en lo que podríamos considerar como la primera parte de La torre de Timón, aunque todavía anclado en lo histórico nacional, ya está determinando el cambio sustancial que habrá de tomar cuerpo en su obra cuando la vemos orgánicamente: de un imaginario heroico nacional presente en la memoria colectiva se pasará a la idealización de lo heroico a través de esa “unidad múltiple” referida por Bergson (1956: 45), ese Yo como ser recordante. La heroicidad quedará así en la virtud de un Yo poético en pos de una patria espiritual muy distinta a la ofrecida por los héroes de la historia patria; será la patria del origen, de la otredad, la cual sólo será posible en la medida en que el Yo recordante logre su disolución con el olvido.

2. Fábula de la duración

Ahora bien, es necesario por lo menos esbozar la apropiación que hace Ramos Sucre de las ideas de Bergson, específicamente el alcance que la duración tiene en su obra. Como sabemos, por el testimonio de Paz Castillo, Ramos Sucre siempre decía o se defendía diciendo que sus maestros venían de muy lejos (1980: 17): parece, por ello, que la idea de la duración bergsoniana, muy contemporánea aún de la estética del poeta, se encuentra tamizada o enmascarada por una de las primeras nociones de tiempo, tal como la podemos encontrar en uno de los filósofos presocráticos.

Por ejemplo, en una línea del poema “El tótem”, hay aparentemente una referencia al conocido fragmento de Heráclito sobre el flujo constante del río, como si el sujeto poético lo hubiese visto escrito en el original, como si hubiese estado en contacto directo

con ese texto: “Un pasaje en verso, el primer asunto fiado a la memoria, escrito en una cinta de seda, insistía de modo pintoresco en la realidad sucesiva” (1980: 170). Si nos atenemos a la explicación que da Hegel sobre ese fragmento de Heráclito (tan sólo para remitirnos a un filósofo que lo haya tratado) nos damos cuenta de que éste no se refiere a la memoria sino al tiempo (2002: 265-66). Ramos Sucre no ha debido tener reparo, seguramente advertido de eso, en sustituir de la manera más natural, digamos que mediante una licencia bergsoniana, la noción de tiempo por la de memoria, más ajustada a su poética. El poema hace mención de “la realidad sucesiva”; lo que Ramos Sucre llamará en otro texto suyo el “vario curso del tiempo” que en la filosofía de Bergson corresponde a la heterogeneidad sucesiva de la duración, o sea, una síntesis espiritual hecha de tiempo y memoria. El poema “El Tótem” pertenece a El cielo de esmalte, pero, según Hernández Bossio, fue publicado en El Universal un año antes, con el título “La vislumbre”. Para entonces el cambio en la noción de héroe como en la de patria hacía tiempo que ya había sucedido en Ramos Sucre. Ese cambio, a lo largo de la obra, va instaurando el lugar de la pérdida que equivale al olvido. Se pierde el reconocimiento a través de la conmemoración y se le reemplaza de manera definitiva por el reconocimiento a través de la rememoración del Yo: de la conmemoración de lo patrimonial a la “memoria meditante”; del héroe patrio a la heroicidad del Yo que se eleva sobre sí a partir de su reconocimiento, de su decir en lo inconmensurable de su duración.

Cambió así radicalmente la medida de lo heroico en su obra: se pasó de un nosotros –la identidad de una comunidad, de un pueblo, de una raza– ligado por el afecto hacia las imágenes de los héroes patrios, a una individualidad ficticia, a un ser imaginario hundido en el tiempo. La operación crucial de la heroicidad de este ser se basó justamente en su lucha por salir de ese hundimiento. Y su instrumento esencial fue el recuerdo. De la

memoria heroica de una nación a la memoria ontológica de un ser universal, así se podría resumir el cambio que sucede en la obra ramosucreana cuando ésta adquiere plena madurez. Tal cosa ocurre cuando ya el aura de lo patrio cede, junto a sus figuras, a la dimensión de ese Yo que, ya a partir de la segunda parte de La torre de Timón, estará plenamente conformado. De este modo la medida de su obra ya no se basará en la estatura heroica de los héroes patrios, sino en la elasticidad de un Yo capaz de asumir planos heroicos más universales. Lo hará con una doble función: la de recordarse en distintas facetas y, la más honda, la de instaurarse como héroe de sí mismo con el poder, dentro de su representación alegórica, de recordar todas sus vivencias con el objeto de poder olvidar, como si se tratara de una lucha quimérica con el tiempo.

La identidad maleable de ese Yo parecerá asumir todas las características del héroe descritas por Carlyle. Ya Víctor Bravo y después Carmen Ruiz Barrionuevo han apuntado, desde sus diferentes perspectivas, la relación entre la obra de Carlyle, Los héroes, y la obra ramosucreana⁹. Creo que esta relación es clave para entender la identidad concreta, o por lo menos la función más precisa del recuerdo que tal Yo lleva a cabo. Seguimos aquí, de manera tangencial, una de las ideas propuestas por Ruiz Barrionuevo referidas al Yo, según la cual tras éste puede estar el paradigma de un “caballero escritor”. A este Yo “le está próximo el concepto de lo heroico que Ramos Sucre acerca a la figura del caballero escritor, tal y como lo hace Carlyle en su disertación sobre la figura del héroe poeta” (2001: 1137) comenta esta investigadora. La figura de un Yo como origen de todo el discurso la podemos rastrear también, si bien con análisis totalmente distintos al que nos proponemos, en Rama, en Hernández Bossio y Pérez

⁹ Ver Víctor Bravo, José Antonio Ramos Sucre. Poeta del mal y del dolor, pp. 35-36, y Carmen Ruiz Barrionuevo, “Ramos Sucre, el ideal caballeresco y la aristocracia” en Obra poética, pp. 1136-38.

Huggins. Rama llega a pensar en la figura de un “héroe solitario”: un “capitán”, un “marinero” o un “aventurero”. “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” (1985: 203). Hernández Bossio señala la figura de un Yo “arquetípico que necesariamente reitera y eterniza su *figura heroica*” (2001: 692). Es decir, según ella, no se trata de un Yo individual, sino de una determinada clase de héroe que de poema en poema va surgiendo y se va repitiendo. Por su parte, Pérez Huggins dice que “el héroe es un yo automitificado”, que se crea a sí mismo en su ubicuidad, En él “se instala la abolición del tiempo y del espacio, puede estar presente en todas las épocas a nivel de una existencia continua, es eterno” (900).

En cada uno de estos autores existe una idea que me parece central para la perspectiva de mi trabajo: la alusión a la heroicidad de un determinado Yo: individual en Rama, arquetípico en Hernández Bossio, automitificado en Pérez Huggins que se presenta y narra, y desde esa perspectiva quiero ubicar la dimensión del Yo en la obra poética de Ramos Sucre. En mi caso, se trata de un yo que es capaz de ser centro del discurso, pero sin las personas poéticas que casi todos los críticos insisten en ver en sus análisis. Sumido en su identidad única y múltiple a la vez el Yo ramosucreano adquiere su verdadera naturaleza heroica, esa heroicidad que Víctor Bravo identificó como “el mundo idealizado de Ramos Sucre”: no la gesta de independencia, ni un Yo que pasa por la Edad Media ni por el mundo caballeresco, ni la antigüedad, ni tampoco el renacimiento; sólo un Yo siendo él mismo frente a sus recuerdos.

Nuestro trabajo trata de explicar cómo se da cada uno de estos aspectos necesarios para la consecución de la obra que se propuso Ramos Sucre. Por un lado el drama que se impone al involucrar al Yo en una síntesis de la historia: todas las épocas posibles, todos

los libros posibles, todas las aventuras posibles como si fuese una síntesis del tiempo que tiene lugar en la memoria de un determinado ser, alguien que fue en determinado momento de su duración: caballero, marinero, herbolario, escriba, mensajero, prelado, magistrado, monje, bandolero, etcétera. Por otra parte, está la virtud que consiste en el valor y en la proeza de salir de esa historicidad, de esas temporalidades; más precisamente, de esa duración, digamos que, condición o fatalidad con la que se crea al Yo, o, en todo caso, en la que éste se descubre. Y es así como poco a poco, en la medida que avanza y progresa toda la obra poética, nos damos cuenta del verdadero enfrentamiento: la lucha de ese Yo por salirse del tiempo recordante, es decir, el vuelco total hacia el olvido. En ese sentido también trataré de demostrar cómo este olvido hacia el cual está dirigida toda la necesidad del Yo va más allá de una lucha entre el bien y el mal, es decir, entre la vuelta al ser y la memoria viva; entre la consecución del presente y la dilatación del pasado; entre la serenidad de la disolución y la crueldad del tiempo que se muestra con sus insistentes espejos. Esto es, en otras palabras, una fabula de la duración presente en su obra poética. En el fondo de esa lucha priva también la necesidad por la vuelta a un origen en su sentido órfico, eso que Béguin llamó, a propósito de Novalis, “la elevación a una nueva potencia” (1994: 252). Y éste es, me parece, el fin de toda la escritura poética ramosucreana: la disolución del Yo, su vuelta o su regreso a la patria órfica o a la patria espiritual. Creo que en ello se basó el idealismo poético de Ramos Sucre. Así, con esto, trataré, finalmente, de demostrar cómo tal idealismo no fue nunca una evasión sino más bien un encuentro, un regreso a la verdadera dimensión espiritual representada por un ser capaz de realizar ese otro viaje con toda la plenitud de su conciencia.

3. Una lectura del tiempo como duelo

Tomando el tema de lo heroico como punto de partida para la reflexión y para la contextualización de la obra poética de Ramos Sucre, nuestro trabajo se instala de lleno, desde su inicio, en la naturaleza ontológica del Yo: en la necesidad discursiva de su memoria, en su conflicto con el tiempo y en el porqué de su olvido. Dejamos de lado la visión de una obra poética que insiste en ver múltiples Yo, independientes, Yo(es) divididos, simultáneos; dejamos de lado la aproximación convencional que habla acerca de una multitud de personajes, de máscaras; dejamos de lado las lecturas tópicas, por ejemplo, sobre lo caballeresco, la huida, o el mal; y nos instalamos en la posibilidad de una lectura que trata de percibirlo todo de una sola vez, unido, un todo sin centro, moviente, como si fuera la unidad de una de esas lontananzas tan comunes en la obra de Ramos Sucre, donde hay una visión, siempre una, donde todo parece progresar en la medida en que los colores del alba o del ocaso se funden. Así, en vez de hablar de “personajes” nos referimos a “estados”; en vez de estudiar la obra poética dividiendo al Yo en caracteres a través de historias separadas, hemos optado por ver un Yo elástico, un Yo que hace las veces de la representación de un ser capaz de abarcar todo su pasado.

Nuestra lectura, en este sentido, parte de una perspectiva bergsoniana, que nos parece coincidir con el movimiento interno unificador de la visión de Ramos Sucre, y desde esa perspectiva, intenta mostrar las características de un mundo imaginativo de alcances singulares. Con ello queremos abordar un plano de su obra que no había sido explorado en profundidad: la aventura ontológica de un Yo por su memoria; ese vuelco que da la obra poética ramosucreana hacia la pura recordación, hacia la presencia de un Yo como representación de una memoria en una continua tensión con el olvido. El término “aventura” lo tomamos prestado de Gadamer, para quien la aventura es una

vivencia que, “aunque interrumpe también el decurso habitual de las cosas, se relaciona, sin embargo, positiva y significativamente con el nexo que viene a interrumpir” (1999: 106). En otras palabras, con “aventura ontológica” nos referimos a la operación que en Ramos Sucre tiene lugar cuando éste deja atrás el pensamiento de lo heroico patrio para crear el ámbito poético de una memoria universal.

Ahora bien, esa aventura ontológica tiene un rasgo bien determinado en su obra poética: la melancolía. El tiempo de la memoria en Ramos Sucre, toda su sensibilidad, proviene de un estado bien diferenciado como lo es la experiencia melancólica. Esta parece surgir, considerando las reflexiones que Benjamin desarrolla en su estudio sobre el drama del barroco alemán, ligada a un sentido de pérdida que es consustancial con el tiempo del duelo. La lectura que hacemos de la obra poética de Ramos Sucre está ordenada a partir de la relación entre estas categorías: el tiempo del duelo, la condición melancólica y el vuelco hacia la memoria. Aunque de una a otra haya una relación de causalidad ello no implica necesariamente que cada una de ellas deba expresarse de forma particular. No se trata de una sucesión de naturalezas diferentes sino de grados, de diferencias dentro de una misma duración. Esa duración, que la podemos llamar “aventura ontológica”, está motivada por una toma de conciencia angustiante en Ramos Sucre: la perplejidad de saber que se ha perdido, para siempre, la certeza y la grandeza de un mundo. Por algo, uno de sus críticos ha dicho que Ramos Sucre era “la única conciencia despierta de su época” y que de allí provenía en parte su ya legendario insomnio. Esta pérdida de mundo, que valdría también señalar como la pérdida del ideal, en nuestro trabajo la planteamos tomando en cuenta las ideas de Benjamin en torno a la pérdida de la experiencia del hombre moderno. Esta consideración nos permite comprender la relación entre la vida y la obra de Ramos Sucre. Textos tempranos como

su discurso sobre el general Zamora y “Fulmen”, ambos publicados en Trizas de papel, dan cuenta de esto. Aún más, el primer poema de La torre de Timón, “Preludio”, más que una poética, fue una declaración de principios de esta toma de conciencia. Como veremos, sobre todo al final de este trabajo, la obra poética de Ramos Sucre se funde o se sintetiza a través de la relación entre este poema, “Preludio”, y el último de su obra, “Omega”. Ellos son los lados de una misma expresión espiritual: el planteamiento sobre la separación del mundo ordinario en la incertidumbre de una obra por venir, y la solución vital a partir de una obra realizada.

Podemos decir que el análisis del tema del tiempo a través de la duración bergsoniana es el hilo hermenéutico por el cual se van anudando, a lo largo de este trabajo, varios elementos de reflexión. Entre éstos merece especial atención la noción del tiempo fenomenológico de Husserl. Y para ello es necesario establecer algunas diferencias con respecto a la idea de la duración bergsoniana. Si bien Bergson y Husserl coinciden en que el tiempo es un flujo, una sucesión de presentes que de continuo se vuelcan hacia el pasado; si bien ambos coinciden en que es en la memoria, en tanto que conciencia, donde alcanzamos la percepción pura del mundo, esto es “el tiempo inmanente” para Husserl y “la duración pura” para Bergson; por último, si bien para estos filósofos la distinción entre el tiempo ordinario y el tiempo de la memoria del ser es similar; si bien todo esto, las diferencias entre uno y otro son enormes. Husserl le da la espalda al tiempo objetivo (el tiempo común cotidiano), lo pone entre paréntesis para quedarse nada más con lo aprehendido por la conciencia y así analizar sólo lo que ha sido percibida por ella; es su conocida “reducción fenomenológica”. Bergson jamás hace esto porque para este filósofo, que hizo de la duración el emblema de su pensamiento, es la vida material, la vida objetiva lo que en verdad importa. No obstante, Bergson desarrolla

todo su pensamiento en torno de la vida espiritual, en torno de la memoria. A ésta parece ponerla entre paréntesis para estudiarla a fondo, pero un paréntesis hecho de puntos visiblemente separados, que permiten la constante relación entre la vida ordinaria y la vida interna del espíritu. Es así como Bergson encuentra las diferencias de naturaleza, que es sólo una parte del método que él llama “intuición de la duración”. Él no hubiese podido asegurar que “el sentimiento de la duración” es posible sin antes saber analizar la duración pura conforme a sus diferencias con la duración real; sin saber reconocer “los datos inmediatos de la conciencia”, de los datos del tiempo espacializado. De esta imbricación entre memoria y materia, consecuente con lo que ha sido común llamar “filosofía de la vida”, podemos encontrar la diferencia más generalizada entre Husserl y Bergson.

Lo que nos interesa resaltar de estos dos filósofos es el tipo de análisis que realizan sobre la vida interna de la memoria (Husserl habla preferiblemente de la conciencia). Aquí ambos no pueden ser menos diferentes, pero esas diferencias son las que importan para nuestro trabajo; para insertarnos con ellas en la obra poética que analizamos. De Husserl nos interesa la detención implicada en la observación de la esencia. Encontrar la esencia en la conciencia ineludiblemente implica “detener” la duración, el flujo de percepciones; es dejar que el dato se exprese, esto es lo que él llamó la reducción trascendental o eidética. Esto nos interesa tenerlo presente para poder comprender los contenidos de los poemas como representaciones de lo recordado, como “vivencias”; mientras que la duración bergsoniana, que siempre contempla lo absoluto, nos es útil para entender la totalidad de la obra como la representación de una memoria y de una duración.

Referirnos a una memoria ontológica, que se forma entre la sensibilidad de una pérdida de mundo y una condición melancólica, implica algo más. Bergson es el punto de partida para la comprensión del tiempo porque nos permite entender al Yo ramosucreano como un ser recordante; sin embargo, situarnos sólo en la duración, a secas, no es suficiente para aprehender el significado de la obra poética de Ramos Sucre. Es preciso ahondar en los elementos con los cuales se crea una visión de la duración melancólica, para con ello determinar una dimensión más completa de eso que Gadamer llama el “asunto”, ese “ponerse de acuerdo en la cosa” (1999: 461) de la que trata nuestro objeto de estudio.

Entre estos elementos el más relevante es el de “absorción melancólica”, que tomamos de Benjamin. Esta “absorción” es entendida como un estado o como una fatalidad hermética en la cual el sujeto elabora todos los contenidos que le son propios según su mirar melancólico. Nos es útil para ubicar la dimensión del Yo en una tradición alegórica con la cual podemos comprender la naturaleza contemplativa del Yo ramosucreano, su constante decir en la memoria y su caída en la solitaria tarea de una escritura (la cual veremos en su relación con la mirada) cuya función es el olvido.

Otro elemento a considerar es el de “vivencia”, que tomamos de Husserl. Éste se corresponde con la idea de la “aprehensión temporal”, es decir, como el dato verdaderamente fenomenológico. Es el “objeto temporal”, el “tiempo inmanente”, que junto a la “absorción melancólica”, da razón de la naturaleza separada de mundo, de la mirada interior en la que se encuentra aferrada la conciencia de ese Yo que enuncia en toda la obra. Tal “objeto temporal” tiene en nuestro análisis su correspondiente en el contenido que es mentado en la memoria. En este sentido, usaremos esta noción de “vivencia” sólo para referirnos a las historias concretas que son recordadas en cada

poema, mientras que la noción bergsoniana de “estado”, más recurrente en nuestro trabajo, la usamos en relación con los distintos cambios espirituales y de conciencia de ese sujeto poético que enuncia en todo momento desde el Yo.

Teniendo en cuenta estas nociones podemos situar el análisis de los poemas desde una visión que implica necesariamente una detención, evadiendo así la dificultad de hacerlo desde la noción de la pura duración por las implicaciones contradictorias que eso conllevaría. Como si fuese una reducción fenomenológica que tiene lugar en el marco de la obra, ellas nos permiten el acceso a los poemas mientras colocamos momentáneamente la obra entre paréntesis.

Es indispensable aclarar el otro uso que le damos a este término de “vivencia”. En su sentido general, según Gadamer, la vivencia está de acuerdo con la totalidad de la vida, le pertenece al flujo continuo que sucede en ella. “Toda vivencia está entresacada de la continuidad de la vida y referida al mismo tiempo al todo de ésta” (1999: 107). La parte más esencial de esa vivencia es, para este filósofo, la “vivencia estética”; ella refiere a una “vivencia del arte” y como tal la empleamos en nuestro trabajo cuando nos referimos a la experiencia creativa de Ramos Sucre, sobre todo cuando indagamos en los nexos entre su vida y su obra. Creemos que Bergson alude a este tipo de vivencia cuando habla de la importancia que posee el tiempo en la obra de todo artista:

...para el artista que crea una imagen, sacándola del fondo de su alma, el tiempo no es un accesorio; no es un intervalo que se puede alargar o acortar sin alterarse su contenido. La duración de su trabajo forma parte integrante de ese mismo; contraerla o dilatarla, sería modificar la evolución psicológica que la llena, a la vez que la invención, que es su término. El tiempo de invención, en tal caso,

es la invención misma; es el progreso de un pensamiento que cambia a medida que toma cuerpo; en una palabra, es un proceso vital, algo como el madurar de una idea. (1942: 354)

Entendido así, este “tiempo de invención” hace indisoluble la relación entre la vida y la obra. Ello nos permite acercarnos a la idea de “círculo hermenéutico” manejada por Gadamer, y que Eagleton resumió acertadamente como un “proceso” donde “las características individuales son inteligibles en función de todo el contexto, el cual resulta inteligible a través de las características individuales” (1988: 95). Tal inteligibilidad nos da pie para pensar en la naturaleza de un sujeto poético cuya vivencia (y aquí sí la noción de vivencia en su sentido general equivaldría a la noción de “estado” trabajada por Bergson) se encuentra irremediabilmente atada o sujeta a una memoria, a una inexorable recordación. Gadamer, citando a Nietzsche, lo ilustra y explica de esta manera:

Nietzsche dice que “en los hombres profundos todas las vivencias duran mucho tiempo”. Con esto quiere decir que esta clase de hombres no las pueden olvidar pronto, que su elaboración es un largo proceso, y que precisamente en esto está su verdadero ser y su significado, no sólo en su contenido experimentado originalmente como tal. Lo que llamamos vivencia en su sentido enfático se refiere pues a algo inolvidable e irremplazable, fundamentalmente inagotable para la determinación comprensiva de su significado. (1999: 104)

Nuestro trabajo parte de la convicción de que tratamos una obra poética que es parte de la vida de un “hombre profundo” como lo fue José Antonio Ramos Sucre, y que el sujeto poético que enuncia en sus textos no lo es menos. En éste se da esa condición “inolvidable” señalada por Gadamer, una memoria en la cual nos sumergimos para

encontrar aquello que pueda ser lo más estable. Es tras todo esto que aparece con claridad ante nosotros la idea de la pérdida de mundo y la del tiempo del duelo. Una signa la obra, la otra la hincha de significado. Y es, justamente, este significado lo que verdaderamente nos importa, por eso nos proponemos analizar la memoria (“desglosar” decimos en nuestro título) en su relación con la melancolía. Ahondar en los entramados de esta relación es el objetivo general de nuestro trabajo.

Aunque tengamos la impresión de que ya todo está dicho sobre la poesía de Ramos Sucre la búsqueda de un nuevo significado no deja de ser una tarea imperiosa. Queremos comenzar estudiando el tiempo del duelo porque es a partir de esto que podemos tener una mejor comprensión de la experiencia melancólica y del vuelco hacia la memoria en su obra poética. Pero es inevitable el prejuicio y por consiguiente la sensación de estar inmerso en una tarea también conflictiva. Siempre se cree llegar tarde cuando se trata de abordar críticamente la obra de algún autor importante, o mejor dicho, alguna obra canónica de una determinada literatura, porque siempre estará allí, junto a la obra, un *corpus* de estudio sólido que muchas veces parece no permitir otros espacios. De esta manera siempre recae sobre el advenedizo cierta esperanza de una aproximación nueva pero también la sospecha de la vacuidad, la redundancia, el perogrullo. La sensación de que ya no hay nada qué decir sobre determinadas obras se desprende del aura dejada por ese universo crítico donde se presupone un abarcamiento de todas las centralidades y *marginalias* posibles. En consecuencia, queda entonces el prejuicio de estar enfrentándose a un saber al que le resta poco o nada por dar todo de sí.

Esto me parece que sucede en Venezuela con la obra de José Antonio Ramos Sucre, una obra que despierta la atención de la crítica en la segunda mitad de los años 40. Las piedras mágicas de Carlos Augusto León se presenta con determinación como el

origen del corpus crítico dedicado a la obra ramosucreana, que luego se desarrollará con fuerza a finales de los años 50 y se mantendrá constante hasta bien finalizado el siglo XX, aunque ya con ciertos síntomas de cansancio. Sin embargo, hay que precisar que es justamente a finales de la década de los ochenta y en el transcurso de los noventa cuando Alba Rosa Hernández Bossio, Cristian Álvarez, Guillermo Sucre, Salvador Tenreiro y Víctor Bravo hicieron lecturas definitivas de Ramos Sucre que recogieron una tradición crítica ya madura y la trascendieron.

En lo que respecta al cuerpo teórico, hemos reflexionado, junto a Bergson, atendiendo a diversas fuentes hermenéuticas y fenomenológicas: Gadamer, Ricoeur, Levinas, Heidegger, Chrétien, Husserl, entre otros, han sido de valiosa ayuda. De igual manera lo han sido las reflexiones sobre el tiempo que podemos encontrar en el pensamiento de san Agustín, así como las anotaciones sobre el tiempo melancólico, vital para nuestro trabajo, que hallamos en Kristeva y Benjamin. Por otra parte, las principales fuentes literarias con las cuales hemos tratado de establecer una analogía para ahondar en la naturaleza de la duración que puede ser percibida en Ramos Sucre han sido Nerval, Proust, y la escritora venezolana Teresa de la Parra.

Lo que expongo entonces no es más que la inquietud de quien, frente a una obra prodigiosa como la de Ramos Sucre y ante la necesidad de comunicar su experiencia de lectura, debe tomar decisiones casi en términos hamletianos: decir o no decir. Si la elección es decir, ésta hay que asumirla a partir del fenómeno mismo de la obra, de su inmediata realidad, como también de su situación histórica, eso que Gadamer llama el “horizonte histórico”. Nuestro trabajo parte de esta comprensión contextual para dar con el mundo “correcto” creado en la obra poética ramosucreana, y así formular una lectura efectiva de esa obra. Esto implica también asumir la tensión que genera, obviamente, el

irremediable sumergirse en ciertas fuentes críticas. De esta manera, quien estudia a este poeta venezolano se ve obligado a realizar justamente una de esas operaciones básicas que más se perciben en su obra, la *reescritura*. Esta tesis reescribe, en cierto modo, declaraciones ya conocidas de la crítica, pero cambiando su enfoque, su perspectiva; sin pretensión de novedad, pero con el propósito de profundizar en aspectos que no han sido del todo desarrollados. Éste es el caso de la memoria en Ramos Sucre, ese aspecto central, tan vital, de toda su obra. Ese es el alcance de este trabajo, su objetivo y su urgencia: tratar de colocar la memoria en su justa dimensión crítica.

El primer capítulo comienza explorando algunos vínculos entre Ramos Sucre y Teresa de la Parra. El fin es mostrar cómo la obra poética del primero responde a una estructura alegórica a partir de la sensación de pérdida con la que percibe el mundo. Por ello, la novela de Teresa de la Parra, *Ifigenia*, nos sirve para explicar, mediante ciertas analogías, la experiencia de la pérdida, y en consecuencia, el tiempo del luto. El segundo capítulo propone una lectura de la memoria en Ramos Sucre y muestra cómo es posible acercarse a ella desde la idea de la duración bergsoniana; también en este capítulo se trata el aspecto fundamental de la idea de la escritura como cuidado del ser. En el tercer capítulo, el más corto de todo el trabajo, hemos intentado explicar desde el mito la razón por la cual podemos pensar en un ser inmerso de continuo en su duración. La idea del castigo, que es una de las dos ideas principales de este capítulo, tiene como objeto situar el tema de la duración desde una tradición literaria. Se explica así, desde el plano de la fábula, la caída en la duración, sobre todo se intenta ilustrar el sentido de la iteración en el discurso del Yo, es decir, cómo se realiza su constante decir. El cuarto capítulo desarrolla la idea de la escritura como olvido, e intenta probar cómo Ramos Sucre busca en el olvido una condición órfica de disolución. El punto de partida de todo ello es la vinculación que

establecemos entre la melancolía y la memoria; de cómo la melancolía puede ser la causa de esa caída en la duración, y de cómo a través de una escritura de carácter alegórico se hace posible el olvido y la disolución. En el quinto capítulo unimos y desarrollamos todo lo propuesto en los precedentes. El objeto de trabajo en éste son los poemas mismos. La idea central es evaluar, examinar y concretar, a través de un determinado corpus de poemas, una lectura basada en la memoria y el olvido. Por último, en la conclusión, nos centramos en la valoración del sueño en Ramos Sucre; hacemos un esbozo de la tradición poética de la disolución que nos parece necesario para situar a Ramos Sucre en un contexto literario acorde con su obra. Finalmente, desarrollamos en ella una interpretación del poema “Omega”, vital para entender la obra poética ramosucreana desde la totalidad de una memoria que busca, de alguna manera, su fin.

Capítulo I. Los escombros de la historia

El desafuero de los habitantes afeaba la fama de aquella tierra amena, vestida de flores, rota por manantiales ariscos, amada por la nube de gasa y el sol paternal.

El Dios velaba el crimen de los hombres en el inmerecido país, y quiso el nacimiento de un mensajero de salud y concordia, lejos de ellos, en la más umbría selva. Nace una noche del seno de una flor, a la luz de un relámpago que pinta en su frente luminoso estigma. Crece al cuidado de las aves y los árboles y al apego de las fieras.

Aquellos hombres reciben la misión de virtud con atrevimientos y excesos y pagan al enviado con trance de muerte ignominiosa. El Dios los castiga engrandeciendo la riqueza de la tierra que mancillan. La nutre de tesoros fatales que son desvelo de la codicia, que dividen al pueblo en airados bandos de ricos y pobres. Los nuevos dones infestan de odios vengativos y pueblan con huesos expiatorios.

Ramos Sucre, “La venganza del Dios”

1. Tradición, alegoría y escritura

En 1924 llega a las costas venezolanas un personaje de ficción, María Eugenia Alonso, la joven que con su espíritu de libertad y su estilo moderno, alegre, desembarazado, pero también muy crítico, alarmará y cautivará a más de un lector desde las páginas de Ifigenia, la novela de Teresa de la Parra publicada ese año. El país que la recibe, el país con el cual María Eugenia se reencuentra después de pasar parte de su niñez y toda su adolescencia en Europa, le dirá no a sus deseos de ser una mujer independiente y la recluirá en la casa de su abuela, bajo el yugo moralizante de las costumbres de una “buena” familia. El arribo de este personaje al país sirve para tender

un puente hacia la comprensión del tiempo en la obra poética de José Antonio Ramos Sucre. Los une, para empezar, una bella coincidencia, una expresión más de la continua intimidad entre lo imaginario y lo real. Cuando María Eugenia Alonso desembarca del “Manuel Arnús” en La Guaira, estaba dejando vacío un lugar que sólo pudo ser ocupado cinco años después, el 1º de diciembre de 1929, la mañana en que Ramos Sucre subió al mismo trasatlántico. Este buque de pasajeros perteneciente a la Compañía trasatlántica española fue botado de los astilleros de Barcelona, España, en 1923, el año en que Teresa de la Parra terminaba de escribir Ifigenia. María Eugenia Alonso debía partir de Barcelona y el buque más elegante y moderno que tenía Teresa de la Parra para embarcarla, desde el mundo de la verosimilitud, era el “Manuel Arnús”. Así, el primer viaje que realizó este trasatlántico a Venezuela fue a través de las páginas de la ficción para dejar en La Guaira a un personaje de novela. Ya después, en uno de sus tantos itinerarios, proveniente de Colón, Panamá, atracaría de verdad en el puerto de La Guaira para recoger, entre sus pasajeros, a un poeta cuya dimensión personal, y cuya obra, tendría más de un aspecto en común con el personaje principal de Ifigenia¹⁰.

¹⁰ Ramos Sucre parte el 1.º de diciembre del año 1929. Esto queda evidenciado, por ejemplo, en una nota apresurada que escribe a su hermano Lorenzo el día anterior, y que Alba Rosa Hernández Bossio publica en su biografía sobre el poeta. En esa nota, Ramos Sucre menciona que parte en el “Manuel Arnús” y no en el “Orinoco”, como tenía planificado hacerlo el 7 de diciembre. Se trata, evidentemente, de algún error de transcripción porque el “Manuel Arnús” nunca existió. El “Manuel Arnús” atracó en La Guaira en la fecha ya señalada, como consta, por ejemplo, en el movimiento portuario del que da cuenta El Universal en su sección “Rada de La Guaira”: “El vapor español ‘Manuel Arnús’, de regreso de Colón y escalas, se espera en La Guaira hoy domingo 1º de diciembre, para ser despachado hoy mismo con destino a Santo Domingo, San Juan de Puerto Rico, Santa Cruz de Tenerife, Cádiz y Barcelona”; ver p. 2. Esta edición de El Universal, como se sabe, reproducía, al lado derecho de la primera plana, el trabajo de Pedro Sotillo “Sobre el cumanés José Antonio Ramos Sucre” en su columna “Apuntes volanderos”, un trabajo que recién había sido publicado en el n.º 99 de la revista Cultura venezolana. Fue como un homenaje del periódico en el cual Ramos Sucre tanto había colaborado con sus poemas. El trabajo estaba acompañado de una fotografía del poeta con la siguiente leyenda: “José Antonio Ramos Sucre, renombrado escritor venezolano que hoy se ausenta para el Viejo Mundo”. La información concerniente a la botadura del “Manuel Arnús” se puede conseguir en el blog “Vida marítima”, en su edición del 24 de enero del 2008. En esta página se muestra una historia bien documentada acerca de ese trasatlántico. Lo relativo al “Manuel Arnús” en Ifigenia se encuentra en la primera parte de la novela, titulada “Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas”, ver p. 36.

¿Conocía Ramos Sucre el valor literario del buque en el que viajaría hacia Europa? Es casi seguro que él leyó la novela de Teresa de la Parra el mismo año de su publicación. Sin duda lo sedujo más el título que el revuelo causado por la novela en el país. “Ifigenia” era un referente muy sensible para la imaginación de un poeta como él, tan imbuido en el mundo grecolatino, y en general, en la historia cultural de Occidente. De hecho, en dos textos suyos “Ifigenia” es un referente principal: se la menciona como “la casta Ifigenia” en el poema “La ventana”, de La torre de Timón, y se habla del “sacrificio de Ifigenia” en el poema “El mito versiforme”, de Las formas del fuego. Incluso, un referente tan importante en la novela de Teresa de la Parra como lo es “Semiramis”, el apodo que María Eugenia le pone a la elegante Mercedes Galindo, también tendrá un lugar en la poesía de Ramos Sucre en un poema del mismo nombre perteneciente a Las formas del fuego. Todo esto por lo menos prueba la existencia de una sensibilidad y un marco de lecturas comunes entre ambos autores. Haya sido la “Ifigenia” del mito recogido por Eurípides en su tragedia, o la “Ifigenia” del drama de Goethe; haya sido la “Semiramis” de la leyenda griega, o la del drama de Calderón de la Barca, lo cierto es que tales lecturas tuvieron como fondo en ambos escritores venezolanos una misma intuición, y Ramos Sucre seguramente quiso corroborar la suya cuando supo de la novela de Teresa de la Parra.

Un nexo de otra índole hace aún más probable el conocimiento de Ifigenia por Ramos Sucre. Como bien lo señaló la escritora en una de sus cartas a Rafael Carías, los primeros lectores que la novela tuvo fueron el mismo Carías, Emilia Ibarra de Barrios, y Carmen Elena de las Casas, quienes la leyeron en su forma manuscrita. Ramos Sucre, como se sabe, mantuvo una gran amistad con Carmen Elena de las Casas, y le dedicó a ella Las formas del fuego. Hernández Bossio da cuenta de esta amistad en su biografía

sobre el poeta, allí describe quién fue esta mujer, y la importancia que tuvo para Ramos Sucre:

Otra mujer muy influyente en su vida fue Carmen Elena de las Casas McGil, considerada “la mujer más bella de Caracas”. Carmen Elena no sólo tenía la perfección de la belleza física, sino también el abolengo y una posición económica privilegiada. Su amistad con Ramos Sucre se inició a petición suya, después de 1925, aquél comenzó a darle clases de latín y griego y a traducir y a comentar juntos versos de los clásicos. En las largas temporadas que todos los años Carmen Elena pasaba en París en el apartamento de íntimos amigos, Ramos Sucre le escribía con frecuencia cartas que ella conservó y al final destruyó. (2007: 66)

Esta amistad tuvo que haber tratado en algún momento el tema de Ifigenia. Más aún si se tiene en cuenta, como señala Hernández Bossio, que ambos tenían la costumbre de comentar juntos textos literarios. El impacto de Ifigenia todavía era reciente cuando Ramos Sucre y Carmen Elena de las Casas se conocieron, y es imposible comprender cómo esta dama que tuvo el privilegio de cultivar una amistad tan cercana con estos dos escritores, no haya tenido la voluntad de acercarlos, por lo menos literariamente. Cuando Ramos Sucre y de las Casas comienzan su amistad Teresa de la Parra ya no está en Venezuela, y no habrá de volver, como tampoco habrá de volver Ramos Sucre después de zarpar en el “Manuel Arnús” en el año de 1929. Pero, lo que al parecer no fue posible en el marco de las historias personales de estos dos grandes escritores, sí lo fue en el plano literario de la obra que dejaron.

Despejada la curiosidad inicial de ver cómo un mito era tratado por la pluma criolla de una escritora novel que se revelaba con tanta madurez, ¿qué le pudo haber

interesado a Ramos Sucre? ¿Qué pudo haber encontrado en la novela?, ¿qué concepción moderna del mito pudo haber percibido?, ¿qué filiación pudo haber descubierto con su propia obra?

Así como el título de la novela mostraba de una buena vez, como un relieve alegórico, todo su campo de significación, que al final de la novela cobraba toda su expresión a través del “Espíritu del sacrificio”; de la misma manera el subtítulo, “Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba”, explicitaba un contenido a través del cual, y con una eficacia similar a la del título, se manifestaba la forma y el tema en que el estado de una pobreza de mundo iba a ser desarrollado. Ya esto era un pacto de lectura irresistible para Ramos Sucre porque desde allí pudo intuir que las palabras “diario” y “fastidio” apuntaban a una región muy susceptible de su obra.

El subtítulo de la novela estaba privilegiando el tema del tiempo a la vez que manifestaba, como apuntó María Fernanda Palacios, “el conflicto entre la tradición y la modernidad” (2001: 52). Tras el fastidio que surge de la negación, de ese “no”, señalado al comienzo de estas páginas, que se apodera de lo conflictivo, se aloja el tiempo como el verdadero mal. Lo que se agudiza en María Eugenia Alonso es su percepción del tiempo, y esto ha debido impresionar a Ramos Sucre porque esa sensibilidad tocaba justamente un aspecto dominante de su obra poética: el tiempo del luto. Además de entender el “fastidio” como una forma específica del *spleen* decimonónico, para Ramos Sucre pudo ser también el comienzo de una larga sucesión de estados; una forma de caída en la conciencia que se irá haciendo perceptible a través de los sucesivos estados emocionales como prolongaciones del tiempo del luto. La obra seguramente fue vista por él como una progresiva transformación del “fastidio”, la “resignación”, y el “sacrificio”, cada uno con sus respectivas funciones simbólicas: escritura, silencio, y olvido. El tiempo luctuoso en

la novela ha debido ser para él una progresión en la cual estos distintos estados se dilataban y se fundían en el espíritu de María Eugenia Alonso, a lo largo de los distintos lutos que van cargándose en su vida. El luto por el padre, el luto por el tío Pancho, el previsible luto por la abuela, y por el suyo propio, que se manifiesta al final en la completa entrega ante el “Espíritu del sacrificio”, conforman el tiempo de la pérdida, de la ruina, que gradualmente va aniquilando toda supremacía espiritual. Ese constante sonar de las campanas de la catedral, que siempre se escucha en la casa, establece a lo largo de la novela un paradigma del tiempo “real” que dista por completo del tiempo espiritual de María Eugenia, tiempo cualitativamente puro. El mejor ejemplo de esto se da en el último capítulo, asombrosa síntesis, como ninguna antes en la literatura venezolana, me atrevo a decir, del tiempo cualitativo de la duración. He allí, durante las escasas horas transcurridas en ese capítulo, un sujeto como María Eugenia Alonso que muestra las diferencias de su ser en la medida en que se funden sus estados emocionales; mientras, como en un deliberado contrapunto, las campanas anuncian el tiempo instantáneo, homogéneo, del reloj de la catedral. Ramos Sucre no pudo menos que maravillarse con esto porque comprobaba en la narrativa, y desde muy cerca, lo que él estaba tratando de llevar a cabo en la poesía.

Esta forma de percibir el tiempo en su obra poética se debe a la sensación de ruina con la cual Ramos Sucre concibe el mundo venezolano durante el gomecismo. Esa ruina es la experiencia perdida, el escombros. En “Plática profana” se refiere a “los escombros de la historia” (7) para expresar el desprestigio de una tradición que ya desde 1912, año en que escribe el texto referido, comienza a percibir desde la pobreza. En ese texto, presentado “para honrar el retrato” de un prócer de la Guerra Federal venezolana (1859-1863), Ramos Sucre no deja pasar la ocasión para hacer público un juicio crítico sobre el

porvenir del país. Más que un retrato histórico del país el poeta aprovechó la ocasión para hacer un retrato de su desesperanza, en términos muy velados:

El elogio de estas virtudes caballerescas y aventureras no impide confesar que hemos ofrecido espectáculos de barbarie a la humanidad civilizada, que con la cultura ha olvidado sus antiguos arreos de fiera; que mucho valor y talento se consumió sin dejar obra; que pasaron estériles las generaciones tras las generaciones, renovándose la humanidad penosamente como la selva del símil homérico; y que nuestros batalladores por la civilización descendieron al sepulcro, despidiéndose de la lid desconsolados. Para no sufrir esa desesperanza, creamos que el tiempo que trabaja gota a gota hará el milagro de sosegar esos impulsos, que, constituyendo más tarde el fondo de fuerza inagotable y recóndito, impedirán que nos caiga en suerte una decadencia selecta, como aquella bizantina, en vez de la decadencia a que tendríamos derecho, ilustre como la de nuestra Madre Patria, con honra salvada a precio de sacrificio, y muy tardía porque la infancia de nuestro pueblo augura una juventud larga y briosa. (6)

La conjugación del verbo “creer” y la referencia al milagro, más allá de la buenaventura, evocan la poca convicción sobre el porvenir que describe. Ramos Sucre no llegó a ver esa “honra salvada”. Años después, en el período en que estuvo trabajando a fondo en sus dos libros del año 29, ya ni siquiera se planteaba la necesidad de discutir estas cuestiones. Entregado a su vivencia estética la percepción de su época de seguro fue menos dolorosa. Esa preocupación por la “honra” que trabajo aquí como una sensación del “desprestigio”, se transformó por completo en su obra en un cúmulo de vivencias que conforman lo que

llamo el tiempo del luto en su poesía. Esta percepción de su época la describió Pedro Beroes en lo siguiente:

La Venezuela heroica de Ramos Sucre, con toda su mitología y su pasado de gesta, ha quedado atrás en el tiempo. Ya no es sino una desolada y yerta nostalgia, con un poeta desesperado que clama sin que nadie le oiga. Pero, un país que no es más que una nostalgia de otro que, en el mejor de los casos sólo ha existido como ideal, no es un país, y si lo es, carece de autenticidad. (1990: 98)

Al respecto, Mariano Picón Salas agrega en su autobiografía:

A veces los jóvenes indignados de tanta decadencia y resignación, coléricos por la última ignominia que nos contaron en la calle, les preguntábamos [a “los viejos escritores”] por qué el país que fue tan creador y viril durante los días de Bolívar cayó en irremediable derrota. Vivíamos sobre un charco dormido, de aguas negras e inmóviles, donde sólo se abulta la gárgara de los sapos. (1987: 185)

Por eso Ramos Sucre, en su primera época, la que comprende todo lo publicado hasta el año 1925 y que cierra con La torre de Timón, hace un gran esfuerzo por recobrar una dignidad histórica a través de textos ensayísticos en los que exalta el heroísmo y las virtudes cívicas. Es una “recuperación del pasado heroico –a decir de Ángel Rama- 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” (1990: 183). Su obra poética, en cambio, se hará notar por un signo contrario. Desde la primera línea de “Preludio”, el primer poema de La torre de Timón, Ramos Sucre cifrará en sus textos poéticos toda la amargura leopardiana

que podrá abrazar su espíritu: “Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras” (1980: 3). Esa amargura será una expresión del tiempo del duelo, y textos como “Cansancio”, “Elogio de la soledad”, “Entonces”, “El solterón”, “Discurso del contemplativo”, o “Fulmen”, por ejemplo, le darán forma a esa voz que, ya plenamente en sus títulos del año 1929, sacrificará su memoria en la búsqueda de la despersonalización. Cuando Ramos Sucre se acercó a Ifigenia seguramente recordó un poema suyo como “El solterón”, publicado el 28 de enero de 1914, donde el “fastidio”, el “hastío”, “la vida pasada sin nobleza”, muestran la ruina de una juventud. Y esto no era más que la formación del tiempo del duelo que cobraba, en los albores de su obra, una forma artística a través de su propia duración.

Ifigenia también puede ser vista bajo este esquema, y Ramos Sucre, sin lugar a dudas, se percató de ello. María Eugenia escribe, lo dice ella misma, porque hay “una raíz muy honda, y la honda raíz tiene su origen” en la ruina económica de la que se percata cuando la abuela y la tía le revelan que la hacienda de su padre, después de su muerte, quedó en poder de uno de los tíos. Sea esta ruina económica en Ifigenia (la cual tendrá un desarrollo más amplio en Memorias de Mamá Blanca, la segunda novela de Teresa de la Parra, publicada en 1929 al igual que Las formas del fuego y El cielo de esmalte), o la ruina de los espacios o la de seres degradados en la obra poética de Ramos Sucre, en su plasticidad queda representada la experiencia de la pobreza histórica con la que es percibido el país.

El país al que arriba María Eugenia a su regreso de Europa y el país del que se va Ramos Sucre en el año 29 era el mismo que describió, por ejemplo, José Rafael Pocaterra en La casa de los Ábila:

Aquí, sobre el asiento de una hacienda se construye un paseo con diez estatuas, y en un fundo se hace una quinta, y los automóviles son más grandes que la casa donde habita el dueño. Es la civilización que no invade nada sino que improvisa con todas sus formas decorativas, suntuarias, asentándose sobre los pocos estribos firmes que aún quedan. De la vieja sociedad no hay sino cimientos fragmentarios, en mal estado. (1946: 154)

Mario Briceño Iragorry expresó esto en una línea: “La historia de nuestro país es la historia de un largo proceso de demolición” (1951: 8). Tal percepción de lo demolido, de “cimientos fragmentarios, en mal estado”, fue lo que sirvió de motivo principal, unos años antes, a la comedia de Julio Planchart, La república de Caín, escrita entre 1913 y 1915 para ridiculizar la dictadura de Gómez siguiendo una propuesta parecida al guiñol de Vicente Huidobro, En la luna, y al Ubu rey, de Alfred Jarry. Esa historia en demolición es el país “decadente” que Pocaterra describió con más crudeza en Memorias de un venezolano de la decadencia, crónica y testimonio sobre el gomecismo, escrita la mayor parte entre los años de 1919 y 1922, años en que el autor permaneció en la prisión de “La rotunda” en Caracas; es el “patético” país visto a través de la silueta de Gómez en Judas capitolino, el panfleto antigomecista escrito por Rufino Blanco-Fombona en 1912, en los inicios de su largo exilio; es aquel “país de opereta” al cual se referirá Teresa de la Parra en alguna oportunidad, haciendo uso de una vieja expresión.

Este país que se asoma sin querer a la modernidad, obligado por la trampa que el petróleo le coloca a su estructura básicamente agraria, fue en realidad, bajo la dictadura de Gómez, un doble país. El petrolero, del cual casi nadie se daba cuenta, y el agrario, el artesanal, el muy siglo XIX, que no terminaba de entender lo que estaba sucediendo. Así lo vio Arturo Uslar Pietri en De una a otra Venezuela, libro de ensayos del año 1945

donde el autor expuso la tesis del petróleo como un minotauro que representa la naturaleza de nuestra “historia viva”. Esta situación la encontramos resumida en el siguiente examen que hace Uslar Pietri:

El petróleo ha irrumpido en medio de la existencia de una nación atrasada, pobre y débil. Esa irrupción unilateral de riqueza ha desarticulado la existencia venezolana. La ha desarticulado y cambiado en mil formas. Pero entre sus más inquietantes consecuencias están estas dos: ha hecho imposible el regreso a lo que antes éramos; y no ha creado las posibilidades de que continuemos siendo lo que ahora somos. (1980: 52)

En medio de esta “existencia” que Ramos Sucre vivía a diario, sobre todo desde su puesto de traductor en la Cancillería, la retórica oficial se alimentaba del genuino patriotismo de muchos y de las ansias civilizadoras de otros tantos. Una idea aproximada de esto la aporta el poema “Lección bíblica” por ejemplo, que Ramos Sucre dedica a Mariano Picón Salas, donde un civilizador es entrevistado desde la figuración poética. Fueron los años en que el correlato de la Patria, reducida por unos, en palabras de Mario Briceño Iragorry, “a una supersticiosa liturgia” (15), se encontró en una esquina con el correlato del Progreso, siempre “desarticulado”, “improvisado”, según Uslar Pietri. Esa esquina, como las esquinas de Caracas, tendrá para ese entonces un sólo nombre, una sola voluntad: Juan Vicente Gómez. Y Gómez representaba un país que todos conocían pero del cual no se hablaba, so pena de sufrir, cuando menos, la prisión y el exilio, tal como los padecieron Pocaterre y Blanco-Fombona entre otros que, como ellos, se enfrentaron a la dictadura.

En esta clase de país era más fácil atacar, por ejemplo, lo que se interpusiera al *status quo*. De allí la oposición que tuvo Ifigenia en ciertos grupos, como también la

incomprensión, ya legendaria, de la que fue objeto la poesía de Ramos Sucre. No obstante, ese interponerse era sintomático de una beligerancia, de una rebeldía, de un afán de minar, por donde se pudiese, la estructura dominante de la dictadura. Mucha razón han tenido quienes han visto el irrumpir de la vanguardia literaria venezolana como un fenómeno muy estrechamente ligado a las luchas políticas, la revuelta estudiantil del año 1928 es ya todo un tópico bastante estudiado en ese sentido¹¹. Lo que quizás queda por ahondar al respecto, es en el modo silencioso, “pasivo”, casi imperceptible, en que se manifestó una forma de escritura como expresión de un deseo, más que de una crítica, de disolver o demoler la realidad hostil del país. “Cuando Ramos Sucre alcanzó al fin la tan buscada clarividencia poética, las sombras del régimen reducidas al silencio renacieron bajo la forma de imágenes de terror que se impusieron, lo asediaron y que se transformaron en formas verbales que el autor trabajó a conciencia”, señala Hernández Bossio (2007: 72)¹². La manera más expedita de lograr esto, para el poeta (y para los pocos que eligieron conscientemente o no esta vía de representación), era acabándose junto al sujeto que en sus obras comprendían al sujeto de la escritura. Ésta era una forma de morir simbólicamente, pero también de reinventarse una moral; de rehacerse en la idea de un individuo más fuerte que en el seno de la obra busca hacerse libre con la escritura. La estrategia básica para ello se fundamentó en una nueva manera, en la literatura venezolana, de tratar el tema del tiempo. José Antonio Ramos Sucre y Teresa de la Parra

¹¹ Ver por ejemplo los trabajos de Raúl Agudo Freitas, Pío Tamayo y la vanguardia. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1969; Nelson Osorio, La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y documentos. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985; Javier Lasarte, Juego y nación. Postmodernismo y vanguardia en Venezuela. Caracas: Fundarte-Equinoccio, 1995.

¹² Un ejemplo de ello en la poesía de Ramos Sucre lo da Hernández Bossio en relación con la anécdota que brinda en torno al poema “El cortesano”, texto que formó parte del único número de la revista válvula, en enero de 1928, pp. 72-74. Ver también, en el mismo sentido, sus observaciones en torno al poema “El tótem”, pp. 94-95.

están entre los pocos escritores, por no decir los únicos, que durante la época gomecista exploraron este camino.

La idea de que ya la vida no es igual, la conciencia de la caducidad, de lo irreparable, queda al descubierto en Ifigenia cuando el saber de la abuela comienza a perder toda autoridad¹³ (81); en Ramos Sucre, en el poema “El solterón”, por ejemplo, cuando se revela el temor de recordar una “vida pasada sin nobleza” (30), o, como en el poema “Entonces”, cuando se señala la convicción del destierro de “la ciudad moderna que se atormenta con el afán del oro”, del mundo “cada día más bárbaro y avaro” (23). Con ello, se hará sentir la dimensión de un patriciado, de una hidalguía, de un gentilicio hondamente herido del ser venezolano que será expuesto a través de connotaciones estoicas. Esta idea de una historia viva degradada se manifiesta como un pensamiento conservador que pulsa hacia la obra de estos dos escritores entroncados con héroes de la gesta patria. Más allá de las sutilezas estoicas que hay en las actitudes, en las sentencias, esto quedó, de manera general, sublimado en sus obras a través del uso artístico de la historia. “Es a partir de una mediación 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”, señaló Ángel Rama al tratar el tema del heroísmo en Ramos Sucre (1985: 182). Esa “disposición”, desde la lectura que realizamos aquí, entraña una conciencia como la ya propuesta: es la mirada a lo real desde la intervención del desprestigio. En Ifigenia, esta “disposición” sería el

¹³ Aquí, la idea de “autoridad” debe ser entendida en el mismo sentido que Walter Benjamin se refirió a ella para explicar lo que hace posible la experiencia. Esta toma la forma de historias aprendidas. Ver su ensayo “Experiencia y pobreza” en Discursos interrumpidos I, p.167. Tal concepto de autoridad es el que usa Agamben en Infancia e historia, para ahondar en el tema de la experiencia moderna como una “experiencia expropiada”, ver pp. 9-10. En Venezuela, Mario Briceño Iragorry expresó algo similar al referirse a la tradición: “Tradición no es, como entienden muchos, un concepto estático que lleva a mirar ciegamente hacia valores y sistemas pretéritos. Tradición es, por el contrario, comunicación, movimiento, discurso” (12).

equivalente, haciendo uso de la idea final con la que Palacios cierra su estudio sobre esta novela, al castigo del “titánico fardo de la realidad a la espalda” (467).

Esta “disposición” en ambos, pero sobre todo en Ramos Sucre, se desarrolla conforme a una estructura alegórica. Su base principal, atendiendo al estudio que Walter Benjamin escribiera sobre la alegoría en su libro El origen del drama barroco alemán en el año de 1925, todavía sigue siendo “la intuición de la caducidad de las cosas” (1990: 220). Para el hombre barroco esto implicaba, según Benjamin, el sentimiento de una “naturaleza caída” en la cual la historia era reconocida como ruina. Ahora bien, esta sensibilidad estuvo marcada por la contradicción ya que, como bien apunta José Antonio Maravall, “el Barroco es también la época de la fiesta y el brillo” (1990: 322) con lo cual es innegable una experiencia sensorial del mundo, una necesidad de mundo. Esta ambigüedad desaparece ya entrado el siglo XX. Ese reclamo de mundo, tan propio del Barroco, y de sus alegorías, ha sido reemplazado por lo que Benjamin llamó a comienzos de los años 30, la “pobreza de nuestra experiencia”¹⁴. Esto hizo más palpable el sentimiento de Caída de la naturaleza, que reaparece después de la Primera Guerra Mundial, marcada por la opacidad frente al mundo, un “cansancio” lo llama Benjamin: “lo han <<devorado>> todo (...) y están sobresaturados y cansados” (1998: 172). Seguramente, pensando en el arte desde este sentido moderno del escombros, de la demolición y de la ruina, que todo lo vacía, fue que Huidobro pudo referirse a un “sublime de bolsillo” como rasgo de la realidad. La Venezuela en la que escriben Ramos Sucre y Teresa de la Parra no estaba exenta de ser percibida de esa manera. Esa “caducidad de las cosas”, muy propia de la evolución política y económica con que era

¹⁴ Ver el ensayo ya referido, “Experiencia y pobreza”, p. 167.

percibida la realidad gomecista, se tradujo en una alegoresis que tuvo como idea común el ya referido “desprestigio de la tradición”.

Podríamos encontrar un valor alegórico implícito en el ensayo de Ramos Sucre, “Ideas dispersas sobre Fausto”. Allí, él afirma que “la mayor parte de las obras maestras lo son de oscuridad”, llamando la atención en el hecho de que “las enseñanzas de los genios sean enigmas” (409). ¿Y a quiénes nombra?, pues, entre otros, a Marlowe, a Shakespeare y a Calderón de la Barca, (a éste lo menciona metonímicamente por uno de sus dramas, el “Mágico prodigioso”). En otras palabras, recurre a lo más “prodigioso” del drama del siglo XVII, para el cual la alegoría fue un elemento indispensable, con el objeto de reflexionar sobre la belleza del Fausto, de Goethe. Ramos Sucre en este ensayo confiesa haberse sentido “perdido” en “alusiones”, en “escenas”, que le comunicaban a la obra “el misterio que prestigia los templos famosos, las religiones, las filosofías”. Esta dificultad ante el Fausto lo convence de que “lo bello se presenta ataviado de una oscuridad y misterio que a unos causa inquietud, a otros respeto”. Esa “inquietud” sublime de sentirse perdido por el misterio de ciertas escenas, queda resuelta cuando lee el Fausto a través de la traducción de Nerval, un poeta no menos alegórico que los mencionados más arriba. Y entonces, “el oro de mucha belleza pasó por mi espíritu” dice Ramos Sucre. No se trata, por supuesto, de un asunto que implica la incomprensión de un idioma¹⁵. En ningún momento él se refiere a la dificultad de la sintaxis ni a la de los significantes. Su énfasis es con relación a “escenas”, como refiriéndose a “cuadros”, es decir, a estructuras alegóricas. Y lo que implica todo esto es el hecho de cómo “lo bello” de esos pasajes oscuros del Fausto no se revelan para Ramos Sucre sino a través de la

¹⁵ Ramos Sucre, como se puede deducir del texto, está leyendo el Fausto en su idioma original, y para salvar el escollo que deben suponer ciertos pasajes alegóricos, recurre al francés, en la traducción de Nerval.

traducción, y podríamos decir, la mirada, de un poeta hondamente melancólico como Nerval. Y con esto me atrevo a decir que, gracias a la traducción de Nerval, lo que Ramos Sucre sintió fue la plenitud de la imagen. Antes que los significantes y la sintaxis de lo dicho en el francés de Nerval, que probablemente no alcanzaba, para Ramos Sucre, la misma riqueza del alemán de Goethe, lo que prevaleció fue el significado, la totalidad de lo entrevisto. La llave de otro idioma sólo sirvió para entrar en el misterio, en la naturaleza de la imagen que Goethe había cifrado como lo bello en esas escenas. Con Nerval pudo Ramos Sucre “ver” los significados alegóricos del Fausto. De éstos seguramente emanaba la dificultad que él percibió en esas escenas que pudieron ser las mismas con las cuales un grupo de lectores reconocía, según Benjamin, “una actitud barroca en la obra tardía de Goethe” (227).

El ensayo sobre el Fausto, que como acabamos de apuntar en el fondo trató sobre lo alegórico, fue publicado en el año de 1912. Ese texto se corresponde con una base instrumental de los inicios poéticos de Ramos Sucre que éste nunca abandonará. Por ello, es posible encontrar también un carácter alegórico en un ensayo posterior, “Sobre la poesía elocuente”, su trabajo sobre la imagen publicado en 1923 que luego formó parte de La torre de Timón en el año de 1925. Si bien las definiciones de la imagen en este ensayo se basan en la función poética del símbolo, el ensayo mismo resulta alegórico porque habla de otra cosa. Habla de la imagen del poeta, y discierne sobre éste considerando principalmente el liderazgo que ocupa en la humanidad. Así, Ramos Sucre, da cuenta de un conflicto que seguramente hubo de pesar mucho en él. Al diferenciar entre los poetas “egotistas” y los “comunicativos” ¿dónde pudo él ubicarse?, sobre todo cuando estos últimos son quienes “no pueden prescindir jamás de la elocuencia y se expresarán inevitablemente en imágenes” (86); es decir, cuando éstos son los que aparentemente él

privilegia por considerarlos más cercanos al hecho poético. Ramos Sucre, no pudo permanecer ajeno a una división planteada por él mismo, y en sus propios términos. Si los poetas “egotistas” eran “inactuales” y en cambio los “comunicativos” eran aquellos de “apostolado y de combate, bardos de aliento profético y simpatía ardorosa que ejercen una función nacional y humanitaria” (86), entonces ¿qué tipo de poeta era él?, el más enigmático de los poetas venezolanos y el más solitario. Además de “inactual”, el egotista para Ramos Sucre era el “declamador”, el poeta de la forma vacía, el poeta sin elocuencia. Este tipo de poeta estaba muy lejos del “egotista” lírico con el cual podríamos tener una imagen más cercana a Ramos Sucre. Menos aún podía él haberse contado entre los bardos combativos “que ejercen una función nacional y humanitaria”. Esta imagen convenía más a un poeta como Rufino Blanco-Fombona. En este ensayo Ramos Sucre quería precisar lo que él no era y a su vez lo que él deseaba ser. Y entre esas dos imágenes imposibles quedaba una zona neutra, sin precisar, sin rostro, muy parecida a la despersonalización hacia donde apuntó siempre el sujeto lírico de sus poemas. En esa imagen “invisible” se centra el poeta elocuente que quería ser Ramos Sucre. En esa tensión se planteaba un conflicto moral que en el fondo mucho tenía que ver con su silencio frente al estado del país y su ideal de poeta combativo. ¿Estaba este conflicto ligado de forma indisoluble a un estado de culpa?

Por otro lado, si bien es cierto que en el ensayo Ramos Sucre le otorga un papel relevante al símbolo en relación con la imagen, no es menos cierto que esa relación no está exclusivamente en función de él. Su idea de la imagen es bastante amplia como para aceptar otros procedimientos retóricos. La alegoría es uno de ellos. Esto puede parecer infundado ya que el texto le da más relevancia al símbolo, sólo que al hablar de éste hace surgir recíprocamente el carácter de su contrario. Nuevamente, la ausencia es la que

habla; es otra cosa lo que se significa. Cuando Ramos Sucre señala que la imagen “pone de relieve las ideas sublimes e independientes de la metafísica y las nociones contingentes de la experiencia”, ese poner en “relieve” las “ideas” (como en un retablo) está próximo a un hecho alegórico porque implica una mirada subjetiva, con la cual se le “pone” un significado personal a la idea.

La imagen como una expresión “concreta”, “gráfica”, con “fisonomía”, como “expresión de lo particular”, está de acuerdo con la idea general de la alegoría donde el significado particular sobre las cosas surge de la condición melancólica del alegorista, según lo demostró el mismo Benjamin en su libro sobre el drama en el Barroco alemán. “La alegoría es la única y poderosa diversión que se le ofrece al melancólico” (179) apuntó Benjamin. La “poesía elocuente” sería aquella cuyo valor lírico se fundamentaría por igual en el símbolo y en la alegoría. La imagen poética originada en esta “fusión” no dejaría de ser un hecho comunicativo, aspecto en el que Ramos Sucre insiste, quizás ligado a las propuestas estéticas de Benedetto Croce (como veremos más adelante), al considerar la imagen como “un medio de expresión”. La elocuencia de esta poesía tendría la tensión de un oxímoron: un hermetismo acogedor, una oscura claridad. No de otro modo pudo el melancólico Ramos Sucre expresar su “conflicto”: el drama entre su ideal de hombre civilizador y su naturaleza de poeta quimérico. No de otro modo conquistó su espacio artístico el hombre pasivo políticamente, resignado a vivir del gobierno gomecista; pero que, como poeta, sublimaba su silencio a través de diversas formas ascéticas: lo angelical y lo demoníaco (la conmiseración y la crueldad), la contemplación y la aventura.

Si la “poesía elocuente” puede ser entendida desde la alegoría es porque en su lirismo se vive lo que Julia Kristeva llamó “la experiencia de la *melancolía decible*”

(1997: 88). Ella expresa lo bello como “una metamorfosis psíquica del ser hablante entre los dos bordes del sin sentido y del sentido” (88). Benjamin, con quien Kristeva sin lugar a dudas dialoga, explica de manera definitiva en qué consiste esa operación “psíquica del ser hablante”:

Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista. Éste lo deposita en el objeto para echar luego mano de él: un gesto al que no hay que atribuir un alcance psicológico, sino ontológico. En su poder la cosa se transforma en algo distinto y él habla así de algo diferente, y la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido, y como emblema de ese saber él la venera. Esto es lo que hace de la alegoría una escritura. (1990: 177)

El “alma bella” para Ramos Sucre será el “alma nostálgica”¹⁶. Esta alma corresponderá al Yo que recorre su obra como un alegorista. En su poema “Los lazos de la quimera” de El cielo de esmalte, leemos: “Yo me esforzaba en calar el enigma de una disciplina singular” (218). ¿Acaso, no podemos reconocer allí la inmersión en lo “decible” de la melancolía, al ser que “habla así de algo diferente”? Ello lo trataremos con detenimiento más adelante, por ahora, lo que parece innegable, desde la perspectiva del autor, es que esa cosa que se convierte para el alegorista en “clave de un dominio de saber escondido”,

¹⁶ Ver la carta que le dirige a César Zumeta desde Hamburgo, el 5 de enero de de 1930. Obra completa, p. 460.

para Ramos Sucre, fue el conocimiento de esa pobreza de mundo que hemos llamado “desprestigio de la tradición”.

El luto “es al mismo tiempo la fuente y el contenido de las alegorías” dice Benjamin (1990: 227), refiriéndose al estado de ánimo que prevalece con la percepción del mal en el Barroco. Creo que no es mera casualidad el hecho de que este sentimiento de luto esté presente en la obra poética de Ramos Sucre como en Ifigenia. Lo está porque representa la sensibilidad sobre el tiempo en una época de caducidad, y esto determina los rasgos alegóricos presentes en una y otra obra.

Este duelo, que es también una forma de la melancolía, produce alegorías distintas. En Ifigenia se trata del sacrificio, del “Espíritu del sacrificio” que se revela con toda su potencia al final de la novela. La independencia, el verdadero objeto de esa alegoría, queda desplazado, vuelto nada. Su “presencia” en ella se percibe por la despersonalización de María Eugenia. Ella, como otro objeto de la alegoría, queda al margen de ese otro espíritu que ocupa su lugar. En la obra poética de Ramos Sucre el hecho alegórico es más claro porque la forma que toma la alegoría dominante es la melancolía misma. De hecho, en no pocos poemas encontramos rasgos del grabado de Durero, el “Ángel de la melancolía”, y en ellos, como en gran parte de su obra poética, el objeto que queda expuesto es la memoria. Ella es lo que se sacrifica en su obra poética en procura del olvido, en procura de lo impersonal. Esto muestra una diferencia de fondo entre el hecho poético ramosucreano y la novela de Teresa de la Parra con la cual hemos abordado esta lectura comparativa. En esta última, la visión de mundo que parte del desprestigio conduce a una obra que, a través de su alegoría, denuncia un espacio que priva la independencia, y aliena al ser. En el primero, en cambio, por intermedio de la alegoría que se dilata por los textos, se intenta ganar un espacio de independencia con el

sacrificio de la memoria. El fin de ello consistirá en inventar el olvido para disolverse en él. Tal olvido será para este sujeto el principio de su individualidad, de su moralidad. En él buscará aquella “medida de valor” que Nietzsche sólo encontraba en el hombre libre, responsable de su destino.

Para hablar de todo ello estará entonces la escritura, esa belleza de la ruina, en la forma de un diario en Ifigenia, o en la forma de extraños memoriales en la obra poética de Ramos Sucre. La ruina operará como una fuerza transformadora, por eso será la experiencia elemental que, en el mundo recreado por estos autores, hará posible y necesaria la aparición de otra escritura. Por eso Ramos Sucre dirá también en alguna ocasión que “El mal es un autor de la belleza” (426). Ese mal se representa, en Ifigenia por ejemplo, en la apertura hacia una percepción muy delicada del tiempo, es lo que hace de María Eugenia una gran observadora, una “analista expansiva”, tal como ella misma se describe. Alguien capaz de intuir los cambios cualitativos del mundo. Ramos Sucre supo de esto, de la “expansión” del tiempo y de la sucesiva progresión de los estados espirituales. De cómo la vida interior se dilata constantemente, porque ése era el estado del sujeto que quería proponer, ya por esos años, como el único emisor de su discurso poético. Y ese “Yo” que recorrerá su obra, al igual que el personaje de Ifigenia, también se expresará desde la escritura.

2. La vivencia estética

El término “individuante” aparece dos veces en la obra de Ramos Sucre: en su ensayo “Sobre la poesía elocuente”, del cual ya hemos hablado, y en el segundo grupo de aforismos publicados en 1929 en la revista Elite, poco antes de su viaje. Con este arcaísmo designó un principio de heterogeneidad con el que quiso privilegiar una visión

cualitativa e intuitiva del lenguaje y del arte. “El arte es individuante” dice en su texto ensayístico; “El lenguaje no consciente sinónimos, porque es individuante como el arte. Dos palabras, equivalentes en el diccionario, no pueden usarse la una por la otra en el discurso”, dice en ese grupo de aforismos del año 29 (425). De esta manera, si el lenguaje y el arte poseían un carácter “individuante”, el mundo, por consiguiente, también lo era.

Ramos Sucre se refiere a ese mundo desde una categoría más amplia en otro de sus aforismos, quizás el más conocido de todos los suyos: “Un idioma es el universo traducido a ese idioma” (424) y, desde luego, ese “idioma” era el de su expresión, “el idioma singularísimo de cada artista del verbo” (426). Dos aforismos muy sencillos ahondan un poco más sobre esto: “Un buen escritor es el que usa expresiones insustituibles” y “Las palabras se dividen en expresivas e inexpressivas. No hay palabras castizas” (424). En la diversidad de lo heterogéneo, indisoluble con la singularidad, Ramos Sucre ha debido percatarse del tiempo como sucesión, como una progresión de cambios cualitativos. Por eso, desde el punto de vista del lenguaje, no había cabida para la sustitución, porque cada palabra proveía la expresión de una experiencia única, irrepetible. Esa noción antitética de lo individuante la desarrolló en su obra poética en términos de tiempo. El “mundo” tuvo más sentido en la medida en que lograba poéticamente expresar el tiempo desde una concepción también individuante de la historia y la cultura. Lo individuante, como principio de su poética, era consustancial con el cambio; y con la intermediación de sus variantes creativas: la transformación, la transmutación, la transfiguración, era posible apreciar el arte como “una enmienda del hombre a la realidad” (424). Ésta, comprendida desde una determinada categoría, tomaba el cuerpo de la historia. Enmendar la realidad consistía en “falsificar” la historia, intervenirla; tomarla por suya, no reescribiéndola sino apostillándola. “Lo único decente”

que se podía hacer con ella era “falsificarla” (424). Esto establecía la ordenación de un mundo poético donde los materiales de la historia quedaban sujetos a la veleidad intuitiva del artista, tras la cual se manifestaba el tiempo de su memoria, su duración. Por eso insistirá en su ensayo, “Sobre la poesía elocuente”, en que la imagen es “expresión de lo particular” (86); “un medio de expresión concreta y simpática” (87), porque ella era inseparable de la vivencia sucesiva correspondiente al tiempo interior del artista.

Tras esa concepción de la imagen se puede apreciar, en principio, una aproximación a las ideas estéticas de Benedetto Croce. Las similitudes son muy evidentes, y dan cuenta de un conocimiento por parte de Ramos Sucre, si no de su obra, por lo menos de los presupuestos contenidos en la Estética. Sobre todo la Estética del año 1922, la 5ta y última edición revisada por el autor, de la cual Ramos Sucre poseía un ejemplar¹⁷. En Croce, el hecho estético está ligado primordialmente a la forma. A través de ella el contenido, cualquier que sea, adquiere una cualidad artística. Esa transformación del contenido en “contenido estético” a través de la forma Croce la llama “actividad expresiva” y supone una impresión, un contenido sensible, que luego se estetiza por medio de la expresión. Lo que nos importa de esto es el carácter individual, único, que adquiere la obra de arte como resultado de la actividad expresiva.

La expresión como actividad –dice Croce- es la *individualidad*¹⁸ de la obra de arte. Cada expresión es única expresión. La actividad estética es fusión de las impresiones en un todo orgánico. Esto es lo que se ha querido hacer notar cuando se ha dicho que la obra artística debe tener unidad o, lo que es

¹⁷ El título completo de la obra, en la edición trabajada por mí es Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Colección Ensayos Arte y Estética, Prólogo de Adelchi Attisani, revisada por León Dujovne, 1969. El ejemplar de Ramos Sucre, que aparece con el n.º 998 en el catálogo de sus libros, lleva por título Estetica, como Scienza dell 'espresione e lingüística generale. Los datos asentados son los siguientes: “5ª. Edizione riveduta. Bari. Gius Laterza & Figli. Tipografi. – Editori -1922”.

¹⁸ Las cursivas son del autor.

igual, unidad en la variedad. La expresión es síntesis de lo vario o múltiple en lo uno. (1970: 105)

Para Croce, este sentido de lo expresivo tiene su base cognoscitiva en la intuición.

Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresando. Quien separa intuición de expresión, no llega jamás a ligarlas. (...) La actividad intuitiva tanto intuye cuanto expresa. (...) La una surge con la otra en el mismo instante, porque no son dos cosas sino una sola. (92-93)

Este tipo de intuición, sin embargo, no expresa de por sí una condición artística, sino una condición ordinaria del hombre. En esto encuentra Croce una diferencia entre la intuición cognoscitiva y la propiamente artística. De una se puede hablar acerca de la expresión en *sentido natural*, de la otra en *sentido espiritual*¹⁹; y entre las dos “hay todo un abismo”, dice Croce. Y a pesar de ello se confunden, parecen muy próximas, ya que el borde espiritual no puede acaecer sin su respectivo borde natural. El artista, no obstante, es quien crea el puente entre una y la otra, y a la vez es quien separa. Desde su mirada, de golpe, como toda intuición, la intuición artística dibuja la imagen de su borde espiritual y hacia ella salta, o pone el puente que salva la distancia, transformando o, como diría Ramos Sucre, enmendando. Ese trabajo es la producción estética y su proceso completo, según Croce, ocupa “cuatro estadios”: “a) impresiones; b) expresión o síntesis espiritual; c) acompañamiento hedónico o placer de lo bello (placer estético); d) traducción del hecho estético en fenómenos físicos (sonidos, tonos movimientos, combinaciones de

¹⁹ Las cursivas son del autor.

líneas y de color, etcétera)” (181-182). Este “proceso expresivo se agota” con el hecho artístico, sea un verso o un drama completo. Lo que es inagotable, aclara Croce, son las expresiones o representaciones porque ellas se acumulan. “Hasta las representaciones que hemos olvidado persisten, de algún modo, en nuestro espíritu. Si así no fuera, no se explicarían los hábitos y la capacidad adquiridos. Bien pudiera afirmarse que la fuerza de la vida está en este olvido aparente: se olvida lo que ha sido resuelto y lo que la vida ha superado, al menos, provisionalmente” (182).

Pienso que fue a partir de esta ilación entre intuición y memoria, en su relación con las expresiones (siempre entendidas como imágenes), donde Ramos Sucre encontró el impulso definitivo para acercarse, o para terminar de conocer, las inmensas posibilidades creativas que le brindaba la filosofía de Bergson. La filiación entre Croce y el filósofo francés son muy claras, aunque siempre da la impresión de que Croce pudo haber profundizado mucho más en lo que el mismo Bergson, en rigor, no hizo, una verdadera estética de la duración. Resulta antojadizo, obviamente, pensar que Ramos Sucre hubiese podido conocer sobre la duración bergsoniana sólo a partir de Croce. Asumiendo que no la haya conocido por vía directa y descartando la abierta adhesión de la generación del 18 hacia Bergson, grupo con el cual Ramos Sucre mantuvo estrechos lazos, todavía quedaba Proust. El ciclo de novelas que componen En busca del tiempo perdido coincide con el inicio de la escritura poética de Ramos Sucre, y ésta, a su vez, prácticamente concluye con la aparición de la última novela de ese ciclo. Desde 1913 hasta 1927 Ramos Sucre seguramente las pudo haber seguido con atención²⁰. Y entre esos años, la sedimentación de Bergson en él no pudo ser menos real.

²⁰ Hernández Bossio ofrece un dato interesante al respecto cuando hace la relación de los poemas publicados por Ramos Sucre en el año de 1927. Cito: “El primer poema aparecido el 6 de enero de 1927 en El Universal tenía el

De modo que en 1923, cuando Ramos Sucre publica su poema “La casa del olvido” (que dos años después formará parte de su libro La torre de Timón) ya está, a mi juicio, en pleno conocimiento de las ideas bergsonianas. En este poema, junto al cuerpo de textos que en este trabajo he denominado “poemas de la escritura”, como “La espía”, “Mar latino” o “La alborada” por ejemplo, se muestran distintas instancias en que un sujeto se instala desde la escritura con el propósito principal de recordar lo inabarcable, poniendo por escrito las imágenes más recurrentes de su duración, una intensa y profunda duración. Por otra parte, este sujeto, único en toda la obra ramosucreana, que sólo conocemos por el pronombre de primera persona, por el “Yo”, resulta un personaje alegórico; una conciencia alegórica en todo caso, ya que el significado de su representación, como lo es la intuición de la duración, la memoria y la escritura, está en función del olvido. Es un Yo alegórico, que funge como la escritura misma, mientras que su lema básico consiste en olvidar, o por lo menos en la creación del olvido como único valor moral con el que se sostiene en el mundo. En su memoria se da toda la absorción melancólica donde su mirar, esa constante recordación, se da en función del olvido.

Cuando Ramos Sucre habla acerca de lo insustituible de la expresión, como una forma de referirse a lo individuante desde el punto de vista del lenguaje, también está desde el centro de su retórica, desde su ideal de elocuencia, planteando un principio estético basado en la experiencia de la duración. Este rasgo de la expresión es extensivo a los poemas. Cada uno es insustituible porque conforma una “totalidad sin partes” tal como describe que debe ser la mente humana en su trabajo “Sobre la poesía elocuente”.

Así, de poema en poema lo que encontramos son “estados que cambian” para decirlo con

nombre “A la sombra de la floresta de Ovidio”, luego sustituido por “Divagación” (con el sentido etimológico de vagar libremente) en Las formas del fuego. El bello título quizás fue eliminado porque recuerda demasiado el de la novela de Marcel Proust (1871-1922). A la sombra de las muchachas en flor, y parece probar que Ramos Sucre lo había leído” (92).

una frase de Bergson (1956: 69). Cada poema en vez de ser leído como la voz independiente de un personaje puede ser entendido, de una forma integral, como el determinado estado, imagen o dirección de una única duración. Ramos Sucre nunca menciona a ésta por su nombre, en su universo simbólico la duración es “el recuerdo elocuente”, tal como se la refiere en “Omega”, el último poema de su obra. Y el modo de ir “escribiendo” sobre ella o a partir de ella será como “rodeándose de las escenas sucesivas de un tapiz”, como hace la mirada que “impone el recuerdo de una era señorial” en el poema “La suspirante” (337). En su obra poética este “tapiz” es como la memoria, el objeto donde cae la penetrante mirada del ser.

Esto conlleva, en consecuencia, a la necesidad de considerar la obra poética ramosucreana como la representación de un mundo interior. Paz Castillo expresó bien el por qué de ese mundo en el estudio preliminar al libro de Enrique Planchart, Bajo su mirada. Su testimonio atañe a Ramos Sucre aunque se refiera al grupo de la generación del 18:

Así vivíamos: la vista puesta en la grandeza de épocas pasadas. Con el deseo de encontrar en nuestro ambiente, entre nuestro pasado inmediato y glorioso, algo que nos pudiera tener, pese a la brevedad de su existencia, el signo de lo eterno. De lo que ya ha roto el límite de la humana experiencia; de lo que ya ha dejado de ser anécdota para convertirse en historia, porque la historia es la vida presente, fecunda y desde luego transformable, de la vida pasada. (...) Buscar lo propio a través de lo ajeno –del manantial de la cultura- fué nuestra labor primordial. (1954: XII)

Este examen resume el cambio temático que operó en el proceso creativo de Ramos Sucre. Un cambio que va de la historia patria al ámbito más universal de la cultura. Ese

“deseo de encontrar” “algo” de lo eterno en el pasado reciente, concuerda con el “desprestigio” (el descreimiento de la historia, la tradición como una experiencia perdida) en el cual se instala la mirada de Ramos Sucre. El vuelco se da hacia el “manantial de la cultura”, pero la realización de esa búsqueda va hacia lo interior, hacia el “manantial” como memoria. “La historia –para Paz Castillo- es la vida presente, fecunda y desde luego transformable, de la vida pasada”. Ramos Sucre entiende esto a través de la duración, y parece más radical. A la historia, dirá él, hay que “falsificarla”, “desechar(la)”, “enmendar(la)”, para hacer con ella algo más digno: crear el espacio literario, la experiencia genuina de un fin artístico. “Buscar lo propio a través de lo ajeno” será en su obra poética, ya vacía de historia patria, penetrar en la memoria, pero en la otra memoria, la de un sujeto que pareciera poseer todos los recuerdos de la humanidad.

La experiencia en Ramos Sucre, para ahondar en lo anterior, puede compararse a lo descrito por Benjamin en su ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Allí, él da cuenta de cómo la experiencia del hombre moderno, resulta ya inasible “en la existencia desnaturalizada de las masas civilizadas” (1970: 90), mientras “la ‘verdadera’ experiencia” reside en “la estructura de la memoria”. Benjamin dice esto aludiendo a Bergson y a su libro Materia y memoria, al que considera un “monumento eminente” de la “filosofía de la vida”. Y de este libro Benjamin toma su noción de “experiencia”, la cual “no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria” (90). Bergson, en el libro ya referido, demostró cómo el espíritu es una realidad cuya experiencia vital sucede en la memoria. Con ella experimentamos la vida interior y somos libres en realidad, porque “estamos verdaderamente en el dominio del espíritu” (2006: 243). Algunos años más tarde, en su Introducción a la metafísica, un libro que

pudo haber sido un capítulo más de Materia y memoria, Bergson resume en dos frases el valor ontológico de lo que ya había expuesto en ese libro: “la experiencia significa conciencia” (1956: 132), “la conciencia significa memoria” (21). La percepción de esto para Bergson se realiza a través de la “intuición de la duración”. Esa es la base de “la estructura de la memoria” a la que se refiere Benjamin, y “sólo el poeta puede ser el sujeto adecuado de una experiencia semejante” (91) en el mundo masificado y sin experiencias centrales. Más adelante trataremos lo referente a la naturaleza de la duración bergsoniana, por lo pronto nos interesa dejar claro que Ramos Sucre, desde las circunstancias venezolanas ya aludidas, responde al esquema de la experiencia moderna tratada por Benjamin, en la misma época en que éste escribe su ensayo sobre Baudelaire.

Podemos asumir el pesar del “desprestigio” en Ramos Sucre como el vacío donde “se ha revelado la falta de autenticidad del proyecto existencial” (1991: 43). En esto, sigo casi al pie de la letra los señalamientos de Paul de Man. Para éste, esa modalidad del vacío es el origen de la actividad literaria. De esta forma, la escritura tiene su origen en “la pérdida de la realidad”. Es posterior a un vacío y a una “desmitificación existencial”. De Man señala que esa pérdida “marca el comienzo de los estados mentales poéticos”, que no son otra cosa sino la expresión de las imágenes, cualquiera que éstas sean. No obstante, recurre a la imagen alegórica porque con ella se realiza “la profundidad concreta de la visión”, lo que él llama *insight*, noción que tiene una gran afinidad con la intuición bergsoniana, y que produce la visión interior, la percepción interna. Para ello da como ejemplos unos versos del conocido poema de Baudelaire, “El cisne”: “...palacios nuevos, andamios, bloques, / Viejos barrios, todo en mí se vuelve alegoría...”²¹.

²¹ La traducción al español usada en el libro de de Man es la que corresponde a J.L. Guereña, Las flores del mal, Madrid: Visor, 1982, p.117.

Al describir de esa manera el origen de la actividad literaria de Man está siendo consecuente con el tiempo del duelo, propio de la mirada melancólica. No importa cuál sea el sentido de la alegoría, su presencia, dice de Man, siempre está en función de un “destino auténticamente temporal” que se descubre. “Ese descubrimiento se da en un yo que busca protegerse del impacto del tiempo, refugiándose en un mundo natural con el que en realidad no guarda ninguna semejanza” (229). Esto último, para entenderlo en el contexto creativo de Ramos Sucre, habría que interpretarlo, término a término, como si fuese una clásica alegoría: ese “yo” es el Yo alegórico de sus poemas; “el impacto del tiempo” es la melancolía; “el mundo natural” con el que no hay “ninguna semejanza” es el objeto alegorizado, transformado “en algo distinto”, como diría Benjamin; mientras que el “descubrimiento” de “un destino auténticamente temporal” es la vivencia de la duración.

Con estas formulaciones no sólo se puede constatar el origen y el sentido de la obra poética de Ramos Sucre, sino también probar una base analítica para instalarnos en la mirada memoriosa del Yo. Más allá de verificar la naturaleza teórica del conflicto que obliga al poeta a desistir de un pensamiento patrio y de una voluntad ensayística en general, para avocarse a la formación de un mundo plenamente imaginario, ligado más a lo universal²²; también podemos penetrar con estas formulaciones en la naturaleza de la mirada de ese sujeto que enuncia en su obra poética, el cual, no por un capricho lírico, siempre se expresará desde el “Yo”. Lo hace así porque su identidad es alegórica como apuntamos en líneas anteriores. Y esa es una marca que debemos tener en cuenta para saber dónde buscar las claves que lo constituyen. En ese sentido, la noción demaniana de

²² Es lo que podemos apreciar en La torre de Timón a partir de la división creada entre el ensayo “Sobre la poesía elocuente” y el poema “El rapto”.

insight, correspondiente a esa profunda visión que hace de todo “escritor genuino” un alegorista, nos ayuda a ubicarnos, por extensión, en el interior de “la mirada de la melancolía”. En ese fenómeno clave, descrito por Benjamin como “la absorción melancólica”, se cumple un “gesto” con una repercusión ontológica, desde la cual pretendemos comprender al Yo ramosucreano. Recordemos cada punto de la descripción que hace Benjamin acerca de esta “absorción”²³:1) “el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía”; 2) “ésta hace que la vida lo desaloje” hasta quedar sin significado (“como muerto”); 3) el objeto queda a “merced” del alegorista y éste es el que ahora otorga el nuevo significado; 4) “En su poder la cosa se transforma en algo distinto”; 5) “la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido”. Es todo un mecanismo de representación que no sólo “crea” sino también memoriza, porque, como dice Benjamin, el alegorista puede “echar luego mano de él”. Esto condiciona un giro inevitable hacia la duración. Lo que está allí implicado en cuanto a imágenes-recuerdos, en esencia no es un arte de la memoria sino una vivencia, algo que fluye sucesivamente, y como tal, la “mirada” de la que hablamos es a su vez confluencia de un estado espiritual.

Esa representación es ontológica, Hans-Georg Gadamer lo ha explicado así: “La imagen es un proceso óptico; en ella accede el ser a una manifestación visible y llena de sentido” (1999: 193). Pero, en el caso de la mirada melancólica ¿cómo puede estar su imagen llena de sentido si el alegorista lo que hace es despojarlo, mostrando el no ser de las cosas? Nuevamente, allí es donde la duración responde. Lo que referimos de Gadamer aplica para una “estructura ontológica” general del “acontecer artístico”. Cuando hablamos del alegorista, real, o ficticio como el Yo ramosucreano, es “su” sentido el que cobra dimensión y éste siempre lo va a buscar en su melancólica memoria.

²³ Aquí nos referimos a la cita hecha en la página 41 de la sección anterior.

La “vivencia estética”, según Gadamer, es la “forma esencial de la vivencia en general”. Ésta se cumple cuando “lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad” (107). Ramos Sucre volcó la suya hacia la representación de un mundo interior, a través de la mirada de un alegorista, y la transformó en una experiencia más creíble y duradera. Lo ampliamente verdadero, la experiencia real que comprende “la vida profunda”, como diría Bergson, la extiende a una voz que no hace más que recordar. El intento, en lo que sigue de este trabajo, consistirá en desarrollar una lectura que nos permita coincidir con la vida interna del Yo, considerando la dimensión alegórica de su discurso. Ese “coincidir” será como quien entra o cae en el cuarto oscuro de la memoria, para tratar de dilucidar desde allí cómo funciona el “saber escondido” que se prolonga por una determinada duración, o en otras palabras, por la experiencia profunda y sucesiva de una espiritualidad.

Capítulo II. El tiempo en la memoria

Ahora bien, yo creo que nuestra vida interior entera es algo como una frase única empezada desde el primer despertar de la conciencia, frase sembrada de comas, pero nunca cortada por puntos. Y creo, por consiguiente también, que nuestro pasado todo entero está allí, subconsciente, quiero decir, presente a nosotros, de tal manera que nuestra conciencia, para tener su revelación, no tiene necesidad de salir de sí misma, ni de añadirse nada extraño.

Henri Bergson, *La energía espiritual*.

1. La voz de la duración

Hablar de la obra poética de Ramos Sucre es poder hablar de la memoria y de la posibilidad de entrever un Yo único que recuerda o imagina las distintas vivencias que tuvo. En este sentido, el escenario central de mi lectura se ubica frente a una voz que se da a la tarea de reportar sus noticias, como si se tratara de un inconmensurable memorial; una voz que pareciera desde la soledad de ese escenario brindarnos un largo monólogo, fragmentado por los caprichos de la memoria. Este monólogo no refiere acontecimientos pasados en una línea temporal presente, es decir, en lo que podríamos entender como las vivencias que corresponden a su actualidad, al presente en el cual vive y cuenta. Considerando esto podemos afirmar que su decir está vacío de las experiencias de su ahora, entendido este ahora, en extenso, como la totalidad de lo que ha sido una vida. La única experiencia comprobable desde su ahora es su voz y la acción con la que ésta nos llega, la escritura. Porque en rigor, no se trata de un personaje que habla sobre un escenario, se trata de un personaje que escribe y su voz es esa escritura, como si ésta, al

fin de cuentas, fuese el verdadero personaje. Todo sucede como si en ese escenario una voz en *off* nos brindara todas sus imágenes, mientras viéramos al sujeto, casi inmóvil, repetir una y otra vez los mismos movimientos con los que va completando su escritura. Ésta refiere acontecimientos sucedidos en vivencias pasadas, nunca en la actual. Su experiencia presente parece justificarse sólo por el tiempo en que se hace efectivo lo que se dice. Apuntalado siempre en su duración, este Yo que escribe y nos cuenta, este Yo que nos da una voz, no se inserta en su pasado (o por lo menos es imposible comprobarlo) a través de los enlaces producidos por asociaciones sensoriales o perceptivas, como las que son vitales para la reminiscencia platónica. Es decir, en él no operan los mecanismos utilizados, por ejemplo, por Proust, cuando el sabor de una magdalena ilumina en el personaje principal de En Busca del tiempo perdido, una región de su vida hasta entonces olvidada, y a partir de la cual se da un largo proceso de incursión en esa realidad pasada, en esa vivencia, a través de un prolongado descubrir de su duración. Existe en el Yo ramosucreano una condición predeterminada con la cual es capaz de insertarse a su conveniencia en cualquier lugar de su pasado sin los azares o detonadores necesarios de la reminiscencia, entendiendo ese pasado como si fuera una gran acumulación de vivencias, una larga sucesión de Yoes. Tal incursión, en los recovecos de la memoria, es a placer, en el sentido desiderativo del término, porque literalmente este Yo, va de un recuerdo a otro según le plazca, a su antojo, como si hubiese sido capaz de adquirir la conciencia de una profunda duración. Sin embargo, veremos más adelante que ese insertarse en cualquier pasado de la línea temporal (llamémosla, “profunda”, para distinguirla de una línea temporal actual desde la cual escribe) es en el fondo todo lo contrario de una experiencia hedónica de la memoria.

Partiendo de Bergson podemos afirmar que la duración es la vida del tiempo. Es el *continuum* incesante con el cual se afirma la existencia, con la cual fluye. Su función esencial es el cambio y su objeto son las cualidades, los estados: sus transformaciones, sus distintos grados, conforman la realidad entera. Percibimos el ritmo de la duración en la medida en que somos concientes y diferenciamos la dilatación de cada momento, lo que lo hace único y múltiple a la vez. Pero, en rigor, ¿cómo percibir aquello que es tan inasible, que vive cambiando, ese “espectáculo de la movilidad universal”? Y aún más, ¿cómo sobrevivir en una existencia así? Si “nada es menos que el momento presente” ¿cómo podemos tener su experiencia? La respuesta tiene mucho que ver con el papel de la memoria. Hemos tenido que espacializar el tiempo, darle “anclajes”, inmovilizarlo, conforme a la sobrevivencia que hemos obtenido a lo largo de la historia. Así, hemos creado el mundo homogéneo al que se refiere Bergson. El que comúnmente aceptamos por real, donde nos movemos y estamos con nuestro cuerpo. El que es inmanente a la ciencia porque se puede mensurar; el mundo de la materia. A su dominio corresponde un tipo de memoria que Bergson denomina Memoria-hábito, capaz de hacernos eficientes en la vida porque es la que nos proporciona los recuerdos útiles. Pero también es la que nos convierte en autómatas. Ella hace del mundo una repetición, lo homogeniza. El papel del cerebro, apunta Bergson, es hacernos estar *aquí*, con atención al porvenir; es, en términos biológicos, el instrumento del cuidado del ser. No obstante, la verdadera vida no está allí, o sólo allí. De serlo, de privilegiar exclusivamente las contingencias de la materia, nuestra conciencia estaría como el hombre del ejemplo que refiere Bergson: “en un rincón de la naturaleza como un niño en penitencia” (1956: 132).

Lo contrario está dado en la posibilidad de adentrarnos en la totalidad de la vida, de percibirla con todo lo que ella tiene de heterogénea e íntima, eso que Bergson llama

“el zumbido ininterrumpido de la vida profunda” (1987: 21). Poder percibirla de esa manera es tarea de la “intuición de la duración”, que es la fuerza con la que podemos situarnos “de golpe” en algún lugar de nuestro pasado. Para ello, dice Bergson, “habituémonos a ver todas las cosas *sub specie durationis*” (1956: 141). Y esto es posible por el papel que cumple la memoria como vida interior. Ante la precariedad del presente, la verdadera vida ocurre en la memoria porque todo lo vasto del pasado está allí. Entender la duración significa antes que nada saber que el presente no es lo que somos, el presente tan sólo es nuestra actualidad; somos todo nuestro pasado, dice Bergson, y éste vive dilatándose de continuo en la memoria. Este mundo interior es la Memoria-tiempo, que corresponde, para diferenciarla con el tiempo espacializado del mundo exterior, a la duración interna. Entendida así, la memoria es también “coextensiva a la conciencia”, en ella penetra toda la experiencia que podemos absorber de la materia, y de nosotros mismos. Es el ámbito de nuestro espíritu porque nos contiene, en ella queda todo lo que somos. Si “nada es menos que el momento presente”, entonces, dice Bergson, “no percibimos prácticamente más que el pasado, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir”. Esto lo explica con más detalle en otra parte de Materia y memoria: “La materia es el presente, y si es verdad que el pasado deja sus huellas, no son huellas de pasado más que para una conciencia que los percibe y que interpreta lo que percibe a la luz de lo que rememora: la conciencia retiene ese pasado, lo enrolla sobre sí misma a medida que el tiempo se desarrolla, y prepara con él un porvenir que contribuirá a crear” (254).

La tesis manejada en este trabajo tiene como premisa principal la idea de que es posible apreciar, en la obra poética de Ramos Sucre, a un sujeto que percibe toda una multiplicidad de duraciones sentidas como propias. Todo ese espesor de tiempo tendría

lugar en el Yo gramatical que, como representación de una memoria, sería la síntesis de todas las duraciones. Así, este complejo Yo sería capaz, a través de una visión extraordinaria, es decir, de una potente intuición, de penetrar a voluntad en todo el sistema de su memoria. A esto, entonces, hay que añadir una segunda premisa que tiene que ver con la naturaleza del discurso poético donde esa visión es expresada como recuerdo, y para ello se parte de la idea de que tal discurso corresponde a la escritura llevada a cabo por un sujeto que escribe sus recuerdos (lo que podemos considerar como la representación de una duración real). Este sujeto haría las veces de productor de una escritura con la cual, de manera caprichosa, quedarían registrados los sucesivos estados de múltiples duraciones. En concreto, para resumir ambas premisas, se trata, sencillamente, de ver la obra poética ramosucreana a partir de la idea de un sujeto espiritual dedicado a poner por escrito, a través de la figura del Yo, todo aquello que recuerda de su duración, como si fuera capaz de percibir la sustancia viva de su inmortalidad. Este Yo sería la representación del cuerpo, aunque con más propiedad podríamos decir que es el *aquí* del tiempo espacializado: mientras su escritura es la memoria.

Como corolario de estas ideas básicas, debemos enfatizar que la obra poética de Ramos Sucre se construye en función de una poética del tiempo, concebida a través de la visión extraordinaria que de su pasado tiene un Yo que representa a un sujeto espiritual – esa alma que recuerda. Así, la obra es vista como una unidad poética en cuya base prevalece una conciencia crítica reconstitutoria del orden temporal y espiritual. Esta unidad está conformada por una condición narrativa: un sujeto que escribe sobre sus vivencias pasadas; una realidad lingüística: ubicada justamente en la escritura de ese sujeto, en la voluntad de cumplir concientemente con la formación de un discurso; y por último, la

convicción ontológica, digamos, de que con esta escritura se alcanza el olvido y, por lo tanto, se puede lograr la disolución de ese ser sumido en el pasado. En Ramos Sucre lo que está en juego, desde el primer momento, es una inserción en los mecanismos con los cuales se hace sensible la presencia del tiempo, ese percibir el tiempo más allá de lo analógico, de lo pragmático, de lo ordinario; más allá de la medición mecánica del reloj, con todo lo que en ello pueda haber de misterio y de belleza. Lo que opera en su obra poética es una medición sensible del tiempo como, por ejemplo, la ejecuta San Agustín desde la noción más cabal de la interioridad, es decir, desde la memoria²⁴.

Esto conlleva, naturalmente, al terreno de lo ontológico ya que si se trata de hurgar en la memoria porque se es sensible al tiempo de un modo completamente espiritual, sin lugar a dudas se está dirigiendo al centro del ser. La contradicción, por otra parte, aparentemente salta a la vista, porque la sensibilidad hacia el tiempo, el hacerlo perceptible más allá de los sentidos habituales, implica un nivel de percepción en el cual, de entrada, ya sería imposible hablar de sensibilidad, dado que nada faculta a la memoria en sí misma para determinar lo sensible. Ello sólo es posible con la intermediación del ser, con los mecanismos de la sensibilidad del que dispone el ser y de ellos por lo menos dos nos interesan: la percepción interna (ese poder visual que recorre la memoria) y la intuición. Dentro de esta situación ontológica se instala el acontecer de todo lo narrativo y de lo lírico que hay en la obra poética de Ramos Sucre. Ahora bien, ella no se da por una búsqueda amorosa (hacia Dios) como en el caso de San Agustín o por un querer recobrar lo perdido (para escribir una obra) como sucede con Proust. Se da por un fenómeno parecido al planteado por Rimbaud en su momento, porque aquel “desarreglo de todos los

²⁴ Sobre esto ahondamos en las secciones “La disolución y extensión agustinianas” y “La disolución como imagen” pertenecientes al capítulo IV.

sentidos” que estaba orientado hacia la conversión del poeta en vidente, en Ramos Sucre se da como una experiencia anárquica de la memoria. Se trata de una relación enfermiza con el pasado. He allí la sensibilidad ramosucreana del tiempo: una hiperestesia del tiempo que tiene lugar en la memoria. Lo que propone la obra en su unidad es entonces la restitución de un orden y ese orden se desea, en Ramos Sucre, no con otra cosa sino con el olvido.

Nuevamente, en Ramos Sucre se recuerda por una sensibilidad que podemos llamar abierta, viva, hacia el pasado y para ello, en ese “desarreglo”, lo que intenta el sujeto espiritual, ese centro de toda esa vorágine temporal, es rescatarse a sí mismo y para ello sirve la escritura. Mediante ésta se intenta el olvido, sólo que el olvido no como un fin, sino como un medio. “Olvido” es una palabra mayor que en Ramos Sucre tiene una resonancia espiritual enorme porque ella representa, siguiendo la analogía con Rimbaud, un nivel más alto de videncia. No se trata del olvido como huida o evasión, sino como el encuentro del ser consigo mismo y a su vez con la intuición del retorno hacia el origen. En este sentido, el fin último en su obra se reviste de un carácter órfico que no es fácil percibir en un primer momento. De modo que podemos distinguir dos sensibilidades – siempre internas- frente al tiempo: una de carácter mórbido (el tiempo como mal, la duración como una carga) y otra de carácter liberador donde reside el cuidado del ser (el olvido como el mecanismo que permite la percepción espiritual más profunda).

Hacerse sensible al tiempo, desde el ámbito de la duración, es a mi criterio posible en su obra a través del conflicto que se produce a partir de lo que podríamos llamar un estado de castigo, el cual se sostiene desde las dimensiones de la fábula y el mito, y por ende desde el plano de lo literario; mientras que por otro lado se pulsa la necesidad de la disolución, comprobable por la dimensión ontológica del olvido. Esta estructura opera

con sus diversas consecuencias, con sus diversas formulaciones, cada vez que el Yo se hace presente en un estado de su duración. El olvido funge como la vía necesaria para borrar lo que está interpuesto entre el ser y su destino espiritual. Esto conduce a pensar que hay, pues, una apuesta por la memoria muy distinta a la que propone Bergson ya que para él es imposible hablar de olvido porque la duración es una condición esencial de la vida. La siguiente cita es esclarecedora al respecto.

La duración es el progreso continuo del pasado –dice Bergson- que corroee el porvenir y que se hincha al avanzar. Desde el momento en que el pasado crece incesantemente, se conserva también de modo indefinido. (...) En realidad el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Sin duda, en todo instante nos sigue todo entero: lo que desde nuestra primera infancia hemos sentido, pensado, querido, está ahí, inclinado sobre el presente con el que va a reunirse presionando contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo afuera. (1942: 36-37)

En esta fórmula, ya clásica, de la duración Bergson esgrime la primera razón de su filosofía. Con ello iba a quedar claro que lo importante en verdad no era la memoria en sí ni la duración sino la vida y el presente, “la energía espiritual”. Comprender todas las consecuencias de la duración era literalmente un asunto vital porque de ello dependía comprender el presente y la inserción de la conciencia en la vida. En relación con esto puede hacerse una sutil analogía con lo propuesto por Ramos Sucre. Así como a Bergson lo que le interesa es el presente y para ello ahonda en la naturaleza del pasado, a Ramos Sucre lo que verdaderamente le interesa es el olvido y para ello fatiga los mecanismos del recuerdo. Bergson deja ya claro cuál será el camino de Ramos Sucre, puesto que esa “puerta” de la que habla al final de la cita será en Ramos Sucre la causa de toda su

escritura, o mejor dicho, de la escritura de ese que escribe en su obra. Cuando hablamos del mundo ramosucreano lo hacemos justamente desde el umbral de esa puerta abierta de la conciencia. Ese umbral queda representado por la escritura misma, ésta queda en el centro de lo espiritual donde hay un adentro que corresponde a la memoria y un afuera que le pertenece a la conciencia. El problema que se plantea en Ramos Sucre ocurre justamente en ese límite, un límite movedizo por demás, donde la mirada tiene puerta franca hacia la memoria, a la vez que esta misma memoria, esta duración, puja a cada momento para hacerse visible, con toda su carga, con todo su peso, en la conciencia. La escritura, como veremos mucho más adelante, es la respuesta de la conciencia queriendo “dejarlo afuera” (al pasado). El olvido es la garantía de ese dejar fuera.

Para Bergson era inconcebible en la calidad de su pensamiento albergar cualquier idea de olvido y menos de disolución del tiempo. Ramos Sucre toma en cuenta, sin duda, los presupuestos bergsonianos de la duración y los problematiza al crear una obra cuyo seno es la duración misma, esa libertad del ser de poder situarse “de golpe” en cualquier momento de su pasado, para poder darle una narratividad a esa necesidad superior de su lirismo que es el olvido. En otras palabras, ¿cómo imaginar el olvido (y en consecuencia cómo poder desarrollar con ello también toda una poética de la disolución) sin enfrentarse a la duración, sin tener nada qué erosionar? Esto es lo que se propuso Ramos Sucre en toda la extensión de lo que podríamos llamar el mundo ramosucreano donde hay un Yo que recuerda para olvidar: lo hace cuando aparece explícitamente, lo hace cuando es testigo de algún acontecimiento o cuando sólo describe alguna escena. Siempre quien está allí es una sola mirada, la de un sujeto que se nombra Yo, una sola voz que recuerda vidas que tuvo, hechos que vivió o presencié, o personajes con los cuales interactuó. En ese sentido no hay “personas poéticas” en su obra, ni máscaras tampoco. Desde el plano de la

duración quien recuerda es un sólo sujeto, no varios ni muchos, es uno sólo y su lugar de encuentro con la memoria es la escritura. En ella, este enunciador de la memoria, ese relator de recuerdos o pseudos- recuerdos, aparece diseminado por doquier.

Viéndolo desde el plano de la fábula se puede afirmar que tal inclinación hacia la memoria tiene, mucho antes de su revestimiento en la duración, un origen secreto en la forma del castigo, tal como ocurre en las fábulas y en los mitos. El poema titulado “El peregrino ferviente” permite un primer acercamiento desde este punto de vista. Este poema podría considerarse como el punto de partida de toda la fábula ramosucreana porque en él se da testimonio (o por lo menos el testimonio más claro) de un castigo que le es impuesto a ese sujeto que enuncia en todos los poemas: “Yo recibí ese día un castigo de origen arcano” afirma ese Yo, sin que sepamos en concreto cuál es la pena impuesta. Sin embargo, esto parece quedar revelado unos pocos poemas después en “Fantasía del primitivo” (de hecho es el penúltimo poema de El cielo de esmalte, siendo “Omega” el último, y no en balde, ya que es allí donde el sujeto declara con ahínco su deseo por “el olvido solemne”). Cuando este dice: “Yo me vi rodeado de mis sueños y memorias de la tierra” está revelando la razón de ser de todo su discurso y, en consecuencia, de toda su escritura. Esta afirmación, desde la perspectiva de este trabajo, opera como el enunciado central de toda la poética de la memoria en Ramos Sucre. A partir de ella se centra y se fija una sola actividad, la de recordar, la recordación como castigo, lo que por extensión lleva a entender también la escritura como una fatalidad, como la forma en que, desde la fábula, se asume tal castigo y a su vez también como cuidado, la forma en que el ser erosiona la carga de la duración y se va instalando en lo pleno de sí mismo. De allí que también se puede asumir la idea de una escritura que lleva el peso de lo arcano, del secreto. En este sentido la condición de la escritura es doble: aparece para materializar

recuerdos, es el implemento por medio del cual se extraen los recuerdos; y con ella el castigo tenaz de la memoria, ese recordar incesante, se diluye. De esta manera, así como la escritura es la vía en que el castigo se materializa también es la vía en la que ese mismo castigo se diluye porque la escritura está dada en todo Ramos Sucre también como un don (otro elemento de la fábula) que conlleva al olvido. En este sentido su obra es un engranaje, mágico por demás, cuyas fórmulas buscan acabar con la memoria, nombrándola. Erosionar todo su edificio para dejar tan sólo lo vacío, después de todas las disoluciones posibles. Así, el don de la escritura se vuelve un compromiso completo con la palabra desde la ficción de un Yo escritural, quien es el que nombra.

La figura de un sujeto espiritual llamado Yo, y al que nos referiremos más a menudo a partir de aquí como el sujeto poético o de la enunciación, que es a la vez “sujeto y objeto de una escritura” fue esbozada ya por Argenis Pérez en su trabajo “La estética romántica en José Antonio Ramos Sucre” (215). De toda la bibliografía ramosucreana este ensayo es el que más se acerca a la propuesta planteada aquí. Es una lectura, junto con la de Guillermo Sucre (que trataré más adelante), que ha logrado interpretar la obra de Ramos Sucre en una dimensión muy cercana a lo que considero es su verdadera naturaleza. Cada uno, por su parte, atina en un punto esencial pero sin sacar verdadero provecho de tal aproximación. Pérez habla de un “Yo que enlaza episodios dispares inscritos en un mismo espacio mental” (215), un Yo que “viaja de aventura en aventura y es, a su vez, producto del entorno mítico-verbal” (215). Pérez no se da cuenta de que ese “entorno mítico-verbal”, de que ese “espacio mental”, es en sí la memoria de ese Yo, y que lo verdaderamente importante es la duración que se representa a través de ella. Guillermo Sucre, en cambio, sabe bien definir ese espacio mental, lo define como una experiencia de la duración y la llama por su nombre: memoria. Sin embargo cae en

una contradicción al hablar de personas poéticas cuando esta duración parte de un Yo único que es, como dice Argenis Pérez, “sujeto y objeto de una escritura”. Mientras este Yo se encuentre sumergido en su duración no se puede hablar de personas poéticas sino de cualidades, diferentes estados de ese mismo Yo, a lo sumo, de distintas “instancias narrativas” pertenecientes a un mismo emisor.

Resulta aquí inadecuado hablar de máscaras porque no hay máscaras en la duración. Así, quien se vea dotado de la posibilidad de poder “narrativizar” su duración no coloca en ella ninguna estrategia retórica de ocultamiento, la misma naturaleza de la duración se lo impide, literalmente no tendría tiempo de hacerlo; en este sentido, sólo estaría facultado para percibirla y contarla (lo que ya de por sí acarrea un problema de orden epistemológico que más adelante habrá de ser abordado) desde sus transformaciones, desde esos “diversos yos que mueren sucesivamente en nosotros” como dice Proust en El tiempo recobrado. Así, por ejemplo, las “personas poéticas” de las que habla Guillermo Sucre no podrían ser tales (sobre todo por esa resonancia semántica que tiene en este contexto la palabra “máscara” y la palabra “persona”), ellas deben ser vistas más bien como estados, grados cualitativos de un ser, que en este caso está representado por ese sujeto espiritual donde se aloja el Yo poético que enuncia en la obra. Esta sería, por otra parte, la única máscara posible empleada por el autor, aunque ella queda cubierta y pase inadvertida por la diferencia sustantiva que hay entre el sujeto empírico y el sujeto poético.

Ramos Sucre parece haber tomado muy en serio varias de las especulaciones que Bergson planteó en Materia y memoria. Una de estas especulaciones, imprescindible para entender la obra de Ramos Sucre desde la perspectiva de la memoria, la expuso Bergson

con lo que él llamó los “dos estados extremos”, uno correspondiente a la “memoria contemplativa” y el otro a la “memoria motora”:

Un ser humano que soñase su existencia en lugar de vivirla, tendría, sin duda, de este modo, bajo su mirada, en cada momento, la multitud infinita de los detalles de su historia pasada. Y el que, por el contrario, rechazara esta memoria con todo lo que ella engendra representaría sin cesar su existencia en lugar de representársela verdaderamente: autómatas conscientes, seguiría la pendiente de los hábitos útiles que prolongan la excitación en reacción apropiada. El primero no saldría jamás de lo particular, y aun de lo individual. Dejando a cada imagen su fecha en el tiempo y en su lugar en el espacio, vería por donde *difiere* de las otras y no por donde se parece. El otro, llevado siempre por el hábito, no discerniría, por el contrario, en una situación más que el lado por donde se *parezca* prácticamente a situaciones anteriores. Incapaz, sin duda, de *pensar* lo universal, puesto que la idea general supone la representación a lo menos virtual de una multitud de imágenes rememoradas, está, sin embargo, en lo universal que él evolucionará, siendo el hábito a la acción lo que la generalidad es al pensamiento. Pero estos dos estados extremos, el uno de una memoria enteramente contemplativa que no toma más que lo singular en su *visión*, y el otro de una memoria completamente motora que imprime a su *acción* el sello de la generalidad, no se aíslan y se manifiestan plenamente más que en casos excepcionales. En la vida normal, se penetran íntimamente, abandonando de este modo, el uno y el otro algo de su pureza original. (2006: 165-166)

La obra de Ramos Sucre parece seguir al pie de la letra el caso extremo de la contemplación, vinculando a esa memoria uno de los principios generativos de su poética, la mirada melancólica. Éste sitúa entonces a ese Yo poético en un caso excepcional. He allí toda la dimensión interna de su obra, toda la interioridad de ese Yo. Su identidad no se nos brinda en principio por un rasgo temático que condiciona su acción, no se da por el ejercicio de alguna actividad o por alguna actitud, sin antes ser determinada por la acción y el efecto de la visión abierta y continua en su propia duración. En otras palabras, por el hecho mismo de verse inmersa, aparentemente sin salida, en el *maremagnum* de su memoria. Por eso es que hablamos de la singularidad de ese Yo y la de su voz, porque se trata de un Yo sumergido de continuo en la contemplación de sus propias *diferencias*, en sus particularidades, sus individualidades, que vistas desde el fondo de la duración corresponden a los diferentes estadios de su ser. Se trata de él mismo, de lo mismo, plegado con la mirada en toda su extensión, y en ese cubrimiento que ella es, el ser de ese Yo contempla todas sus transformaciones. Estas devienen a la larga (en la dimensión de la obra poética o en ese espacio concreto de los textos, en esos fragmentos) en los distintos “sujetos” o “personajes” que pueblan esa memoria, entiéndase: el caballero medieval, el sacerdote, el bardo, el médico, el hombre cortés, el hombre villano, el viajero, el aventurero, etc. Cada uno de estos “personajes” son, para decirlo en términos de Husserl, “entes cósmicos”, unidades o imágenes de la aprehensión del Yo como ser contemplándose a sí mismo en la duración. Allí está él con su tiempo que es el tiempo de aquellos también. Visto de esta manera, lo que la crítica ramosucreana ha designado como personas poéticas, máscaras o sujetos líricos debe ser usado aquí como una cuestión provisional, sólo por uso del lenguaje, con la condición de que se entiendan como unidades del mismo Yo. “La cosa que aparece –dice Husserl– se constituye, porque en la

corriente originaria se constituyen unidades impresionales y aprehensiones unitarias, es decir, porque se constituyen ininterrumpidamente una conciencia de algo, una presentación, mejor dicho, presenciación de algo, que en la secuencia continua se ofrece como presentación de lo mismo” (142).

Sucede en Ramos Sucre una experiencia contraria a la “duración verdadera, vivida por la conciencia”, la que es contigua a una duración común, externa, digamos, a una cotidianidad. No se trata de esa “duración impersonal y homogénea, la misma para todo y para todos” de la que nos habla también Bergson; sino de aquélla en “que nuestro pasado está allí todo entero, continuamente, y que no tendríamos más que volvernos para verle” (1928: 119). Ésta conlleva a la singularidad de una determinada percepción, una percepción capaz de percibir un todo histórico, individual, único, que en el caso de Ramos Sucre está contenido en la interioridad del Yo. Este Yo pareciera estar hecho de una mirada aglutinante cuya percepción sería un absoluto que haría de la duración, utilizando un término de Levinas, un único e inconmensurable “entretiempo”. Se cumpliría en la mirada de ese Yo la pregunta que se hace Bergson:

Y la historia entera, -observa Bergson- ¿no estaría en un tiempo muy corto, para una conciencia más extensa que la nuestra, que asistiera al desarrollo de la humanidad, concentrándola, por decirlo así, en las grandes fases de su evolución? Percibir, consiste, pues, en suma, en condensar períodos enormes de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa, y en resumir de este modo una historia muy larga. Percibir, significa inmovilizar. (2006: 214)

Se asume con esto una fábula central en Ramos Sucre: la de un ser capaz de percibir su duración, lo que equivale en el plano de la obra a poder formular una historia del mundo.

Esta historia es fragmentada, está hecha a retazos, está constituida por saltos en el tiempo y mixturas entre lo histórico y lo imaginario (que hasta constituyen pequeñas series que muy bien pueden ser entendidas como esos “conjuntos de escorzos temporales” de los que habla Husserl). Todo, en la medida en que ese ser va mostrando (dejando en la escritura) lo que se manifiesta como la perplejidad de su inmortalidad. Podríamos incluso suponer que lo que la obra nos muestra es apenas una parte de lo que ese Yo percibe. Sumergido en su duración este relator no tiene tiempo de poner todo por escrito, pues el volumen de ésta lo rebasa fácilmente. Aún así, con la escritura se petrifica la corriente de imágenes que pasan por su interior; con ella, el relator consigue darle materialidad a la sustancia espiritual que se muestra sucesiva, incesante, continua. Le da una dimensión que ella no tiene, digamos que la aplana, la vuelca a un plano donde queda trabada como si las palabras sirvieran para detener.

En cierto momento, en el poema “La espía” se nos dice que lo que se escribe está siendo grabado “con letras indelebles” porque con ellas la duración quedaría aprisionada. Lo que ese Yo pone por escrito lleva la forma más consistente del recuerdo, pero esta escritura también adopta la forma del sueño y de lo visionario. Y esto habla por mucho de los rasgos de ese Yo, su duración es lo que él es: un cúmulo de historia universal, de historia literaria, de historia del arte, de historia de la magia, de la cábala, de las ciencias y en particular de la medicina. Es una historia de la humanidad lo que deja por escrito ese Yo. Esto, en el plano real de la obra, es lo que se manifiesta en cada poema. Así, entre cada uno hay también una historia de la escritura. Quedando entre el espacio que habría entre un texto y otro una historia hecha de silencio, una dimensión exterior que, podría suponerse, corresponde a un tiempo que deja de contarse, a una duración que queda agazapada en la corriente interna de ese Yo, sin ser “mentada” en forma escrita. En otras

palabras, lo que no aparece entonces en el plano de la escritura permanecería en el plano de lo inmemorial, eso que no se hace visible para un nosotros entre los intervalos de un texto a otro, aunque sí se haría visible para ese Yo, ese que percibe, que no tiene más remedio que tratar de concentrarlo todo en cada texto que nos muestra, en cada texto donde se ha logrado hacer visible con la escritura el equivalente a un instante de la duración; una vivencia a través de la memoria.

“El mentar ‘vive’ en el percibir” dice Husserl. Por ello, por ejemplo, Levinas entiende la “mirada en la imaginación” como un procedimiento de escritura. En tanto fenómeno interno o eso que Husserl llama “percepción interna” la mirada cumple un rol similar a la escritura. Ella quedaría a merced de la potencia en la que se desliza: sea en la inteligencia, en la memoria o en la imaginación siempre hay un cambio, una transformación del objeto, y esa transformación corresponde a la visualización en sí que da la mirada, eso que es lo percibido. Lo que Levinas apunta para la mirada en la imaginación ocurre también con la memoria. Dice Levinas que “Nuestra mirada en la imaginación va, pues, siempre hacia fuera, pero la imaginación modifica o neutraliza esta mirada: el mundo real aparece en cierta medida entre paréntesis o entre comillas” (2001: 51-52). Ese poner “entre paréntesis o entre comillas” es clave: apunta hacia un fenómeno interno de detención, ese “inmovilizar” del que habla Bergson. Así, lo que quiero terminar de razonar es que la mirada, planteada como fenómeno interno del espíritu, es un decir, un “mentar” que inmoviliza y en ese sentido es también una escritura, es una segunda huella²⁵. Cuando Ramos Sucre pone al Yo a escribir y nos lo muestra, lo figura de tal modo que lo que nos expresa es una alegoría del mismo hecho que ocurre dentro de ese Yo. Si en líneas anteriores lo definíamos por su inserción en la duración, propiamente

²⁵ Ver también al respecto lo concerniente a la “comunicación por imagen” en la sección 3 del presente capítulo.

éste se define por su extensión en la mirada. El poema, “La espía”, que ya hemos mencionado, es decisivo para entender a Ramos Sucre desde esta perspectiva. En él se cumple una mirada muy próxima a la absorción melancólica:

EL LICENCIADO escribe una breve novela de equivocaciones y de casos imprevistos, ocupando las demoras de una corte en donde juzga, mal remunerado y holgazán.

El licenciado no pernocta en la ciudad, sino en su contorno. Se retira a una casa de corredores largos y cámaras solemnes, revestidas de cal, agazapada en una aldea anónima. Los ingenuos lugareños reparan en la acedía de la faz.

El licenciado se repone del tedio inventando lances y percances. Imagina las ansias y las querellas de los amantes y las graba en letras indelebles. Reclina, de vez en cuando, la frente de pergamino, llena de memorias, en la mano derecha. Prolonga la faena hasta el asomo de la mañana, bajo la mortecina luz de cera.

El licenciado abandona la pluma cuando la aurora muestra su cara de moza rubicunda.

Pasa al aderezo de su persona ante un espejo de Lorena, de esplendor mustio, y cuando retira los cabellos grises, observa a sus espaldas la calavera astuta de la muerte²⁶. (1980: 319)

²⁶ He tratado de respetar en lo posible en este trabajo la disposición espacial y tipográfica de los poemas en la edición de Biblioteca Ayacucho cuando los he transcrito por entero.

En principio podemos abordar este poema estableciendo algunas correspondencias con la vida de Ramos Sucre, sólo para cumplir un ejercicio de curiosidad biográfica. El licenciado que juzga “mal remunerado” en una corte (¿Ramos Sucre cuando ejerció su profesión de abogado por muy breve tiempo?); que no pernocta en la ciudad sino en sus alrededores, en una casa de corredores largos (¿Ramos Sucre en su pensión en las afueras de Caracas?); que trabaja durante toda la noche escribiendo “una breve novela de equivocaciones y de casos imprevistos” (¿Ramos Sucre en la plenitud de su creatividad pero también sumido por los azotes del insomnio y la melancolía?); y lo más relevante, “la frente de pergamino, llena de memorias” (¿Ramos Sucre, allí, señalando el centro creativo de su escritura?). La importancia de este poema es grande porque con él Ramos Sucre nos muestra claramente su estrategia de escritura y con ella quedan al alcance al menos dos planos bien diferenciados, uno muy sutil como el biográfico, y uno simbólico cuyo contenido retiene una doble mirada. En tal sentido, este poema puede ser considerado, sin duda, como un procedimiento de *mise en abîme*. En él se duplica la función del Yo: el Yo como sujeto de la escritura y el Yo como objeto de la mirada que despliega esa escritura. Ese Yo se presenta, en tanto “personaje”, como “el licenciado” y a su vez como esa voz que nos da el trazo de una mirada. Las preguntas que en verdad corresponden al poema son las que tiene que ver con la percepción: ¿quién mira?, ¿quién está allí?, o lo que es igual ¿quién se mira estando allí?

Si tuviéramos que escoger un poema desde el cual pudiéramos comprender la instancia actual de la escritura de ese Yo, su “presente”, su actualización, escogeríamos éste, ese que podría ser la entrada a la obra, el lugar por donde habría que comenzar a leer a Ramos Sucre (así, como veremos más adelante, “La casa del olvido” podría ser el último, el fin mismo de la obra: ese “lugar” donde el Yo se encuentra ya disuelto) porque

en él está resumido el argumento esencial: una obra poética expresada a través de un Yo que escribe continuamente. Así, en “La espía”, quien mira es el Yo en una actitud autocontemplativa o en un procedimiento metacontemplativo. Inserto en su propia escritura el Yo reduplica especularmente su actualidad como escribiente, como escritor, como relator, viéndose allí, en una cámara solemne de esa casa de corredores largos, mientras “inventa”. Si nos ubicáramos, por una proeza de la nuestra lectura, como flotando en la altura de un rincón de tal cámara, estaríamos de esa manera como acoplados a la mirada de ese Yo y esa mirada nos daría la vista de él mismo: lo veríamos ahí abajo mientras escribe y mientras se lleva la mano derecha a la frente “llena de memorias”. Y como se trata de un cuadro dentro de otro podríamos suponer entonces que lo que vemos por intermedio del Yo podría estar en la escritura de ese “licenciado”, podría ser parte de esa “novela de equivocaciones”. Ahora bien, no es desde esta “espacialidad” como se percibe el Yo a sí mismo. Éste más bien parece dar vueltas sobre sí, parece como si se rodeara en la medida en que va hablando de sí mismo. El punto culminante de su recorrido se da con la cercanía de la mañana cuando “el licenciado” se ve frente al espejo, “el espejo de Lorena, de esplendor mustio”, el cual opera como una metáfora de este procedimiento especular de la *mise en abîme*. Allí la mirada se devuelve y nos da la imagen de una calavera. Ella sin embargo no simboliza la muerte, con ella más bien se nos habla del tiempo y se nos da una figura muy material del olvido. En otras palabras, la figura de ese Yo, su identidad material, como cuerpo, adopta una figura que, en tanto tiempo, remite a una forma de la disolución; y en ella se cumple todo el valor alegórico del poema. He allí la doble importancia del poema. En él no sólo se reproduce la operación de escritura en la que está envuelto el Yo, sino que además se nos da la clave de toda la obra ramosucreana, para lo que ella fue creada, como lo es la disolución del

Yo. En Ramos Sucre el Yo es Yo mientras esté cargado de tiempo, de duración, eso que crea “el olvido del ser”. La disolución en cambio es la vuelta al ser, lo que implica también un olvido, el olvido de la duración como ocurre en “La casa del olvido”²⁷.

2. De la historia al tiempo del ser

Ahora bien, mientras podamos hablar del tiempo respecto al Yo en el plano de la enunciación podremos también hacer lo mismo con la historia respecto al autor, respecto a la posición del poeta Ramos Sucre en relación con ella en el plano de toda la obra, porque esta sirvió de materia prima para tratar lo que podríamos denominar el problema del tiempo en Ramos Sucre. Su obra poética ocurre básicamente en la transformación de lo histórico en ontológico. Éste fijó su posición sobre el uso de la historia, la historia como disciplina, como ciencia, en el ensayo y en los epigramas de sus “Granizadas”. Según Rama, podemos apreciar dos criterios bien claros en Ramos Sucre en relación con la historia, uno “donde desdeña visiblemente una <<historia convenida y ortodoxa>>” y otra donde “supo percibir que las épocas dejan su marca en las obras del tiempo” (179):

Si leemos sus apuntes –dice Rama- 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.

(...)

Pero en otros apuntes, donde desdeña visiblemente una <<historia convenida y ortodoxa>>, sitúa en otra perspectiva valorativa a la historia

²⁷ Este poema lo analizamos en la sección “La casa del olvido” correspondiente al próximo capítulo.

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. (179-180)

Rama, al distinguir dos modos de percibir la historia en Ramos Sucre, los separa de tal manera que parecieran estar disociados. Por un lado lo que aquél rechaza de la historia y por el otro lo que acepta, como si estos dos modos no formaran parte de una misma actitud, de una sola “vivencia estética”. Ese “peso muerto” de la historia es un signo del desprestigio que experimenta ante su realidad histórica; es el eclecticismo de la modernidad venezolana (caraqueña en todo caso) donde lo patrio suele ser propaganda de estado y hasta alcahuetería social. El “peso muerto” es la experiencia perdida, por eso el ensañamiento con ella en la cita que hace Rama (que dejamos por fuera en nuestra cita anterior). Se trata de uno de los aforismos: “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” (424). Cuando ocurre el decisivo cambio en la visión intelectual de Ramos Sucre hacia el país, “ese viviente trato con el pasado cultural” al que se refiere Rama dejará de expresarse desde el ensayo para sólo

volcarse “hacia la actitud exotista de sus poemas en prosa”, hacia la creación “sobre las márgenes del libro extranjero y antiguos”. Y en esa actividad poética, el “peso muerto” nunca dejará de estar vivo, pulsará, con su elocuente melancolía, el ámbito alegórico por donde se moviliza la imaginación del poeta.

Este cambio en relación con la historia queda evidenciado en La torre de Timón, en textos como “Plática profana”, “Tiempos heroicos” o “Epicedio” por ejemplo, textos que ya no tendrán cabida en la segunda parte del libro ni en ninguna otra de su obra. Efectivamente, este libro está claramente dividido en dos: la primera división va de “Preludio” hasta “Sobre la poesía elocuente”, la segunda, desde “El rapto” hasta “Vestigio”, el último poema del libro. La primera parte es la más heterogénea, en ella prolifera el juicio, la postura crítica, el elemento ensayístico al lado de textos que poco a poco van desligándose de un romanticismo a veces claramente caduco para acercarse muy levemente a un estrato quimérico que proseguirá después en Las formas del fuego y que tendrá toda su expresión en El cielo de esmalte, libro que, según Hernández Bossio, debe ser considerado como el último de su obra²⁸. La importancia de lo histórico en Ramos Sucre es vital. Guillermo Sucre dice que “ya la crítica lo ha señalado, incluso hasta el exceso, olvidando precisar, sin embargo, la verdadera naturaleza de esa técnica” (141). Esta técnica a la que se refiere es la “de las alusiones culturales”. En ella encuentra Sucre una intención que refiere no al hecho de querer “ilustrar el presente por medio del

²⁸ Esto es importante entenderlo así para el desarrollo de nuestro trabajo ya que, aunque nos basamos en la idea de una obra poética donde se expresa una sucesión de estados, ésta, obviamente, está expresada dentro de los márgenes de unos libros; y a un comienzo y a un final bien claros en términos de poemas: “Preludio” y “Omega”. Para esto hay que considerar necesariamente a El cielo de esmalte como el último libro de Ramos Sucre. Es en este sentido que nos atenemos a lo dicho por Hernández Bossio cuando afirma que: “en la contraportada –de El cielo de esmalte– el autor quiso establecer el orden cronológico de sus libros y allí está Las formas del fuego enumerado como su segundo libro, por lo cual es evidente que, aun cuando editados simultáneamente, El cielo de esmalte fue organizado cronológicamente y temáticamente para ser el último; clave no respetada por todas las ediciones posteriores, que siguieron el orden aleatorio de la edición del Ministerio de Educación, 1956” (2001: 686).

pasado” sino un acercamiento de transmutación, de regreso “a una experiencia original” (141). La expresión mejor lograda de esta experiencia se da en un poema que pertenece a La torre de Timón (a su segunda parte) y no en los libros posteriores en los cuales Ramos Sucre ya desarrolla toda su madurez creativa. Me refiero a “La casa del olvido”, un poema puesto injustamente a un lado por la mayoría de la crítica (si no toda) y que dentro de la propuesta que aquí se plantea tiene todo el valor del texto que nos conecta con el origen. En él lo histórico ha sido superado por completo para dar paso a una intensa mirada de lo que queda del ser. Es un poema donde, desde el comienzo de su obra, ya el poeta nos muestra el final de su recorrido: lo histórico dejado atrás por lo ontológico. Quien habla allí es la plena mirada del ser. Lo que él hará luego en el transcurso de los años será brindarnos el recorrido o, en todo caso, darnos caminos, como si la obra hubiese surgido, a partir de ese poema, *in media res* y por ello su eventual desarrollo le hubiese exigido un procedimiento natural de *flash back*. En lo que sigue, trataré de desarrollar cómo se da el paso de lo histórico hacia un tiempo de lo original, a qué puede responder tal hecho, considerando ya de antemano que ese tiempo tiene que ver con lo que aquí he llamado “disolución”, eso que, al final del poema “La espía”, aparece figurado en la forma de la “calavera”.

Las nociones acerca de la percepción que recogimos de Bergson y Husserl en páginas anteriores son afines a la de Heidegger. Para éste, “el mirar es mostrarse y, en realidad, el mostrarse en el cual se ha reunido la esencia del hombre que ha salido al encuentro <<emerge>>, en el doble sentido de que su esencia es recogida en la mirada, como la suma de su existencia, y de que este recoger y el todo simple de su esencia se

abre a la mirada”²⁹ (2005: 134). A ese mirar que recoge la esencia Heidegger lo llama “desocultamiento”, en él la mirada se convierte, en tanto *suma*, en “desnudez de lo existente” (1960: 66). Estas dos nociones repercuten mucho en la comprensión de Ramos Sucre sobre todo si ponemos atención cuando Heidegger las relaciona con la historia y con la obra de arte. En este sentido, el centro de la obra poética ramosucreana pertenece a este orden: historia, obra de arte, tiempo, donde el asunto planteado es la disolución del Yo (“ese existente”, diría Heidegger, en el marco de esta obra poética), como un recorrido que se nos da hacia el ser, concretamente, hacia la desnudez del ser de ese Yo.

Un par de aspectos confluyen en todo esto: el primero tiene que ver con la historia pero no planteada como técnica de “alusiones culturales” ni como uso, sino más bien como “interioridad”, como parte del contenido psíquico y de la espiritualidad de un escritor X conocido como Ramos Sucre. Esta interioridad histórica se convierte en materia prima de la creación sólo por la necesidad de llegar al ser a través de esa misma interioridad, entendida así, como fuente, como principio activo y creador de donde surge un Yo que vendría siendo entonces la materialización de la mirada, ese percibir a través del cual se quiere revelar “la suma de la existencia”. Esta suma, en Ramos Sucre, se llama duración y su lugar es la memoria (si nos permitimos por momentos tratarla como espacio).

El segundo aspecto tiene que ver entonces con la conformación de una obra poética en su totalidad a partir de un núcleo denominado Yo que representa dos cosas: el punto esencial a través del cual se da la mirada y, a su vez, el centro de gravedad de todo el dolor y angustia ramosucreanas. Esto está concebido desde la suposición de un “ser”, como dice Bergson, que es capaz de soñar “toda su existencia”. La razón de ese Yo es el

²⁹ Las cursivas son mías.

vaciamiento. Con él se quiere llegar a lo que Heidegger, refiriéndose a la verdad del ser, llama “la desnudez”, “el desocultamiento”. Aquí es donde podemos relacionar directamente a Heidegger con Ramos Sucre. Lo que éste quiere hacer con la duración, es decir, con lo ontológico, puede ser entendido con estas palabras de Heidegger referidas a la historia:

Sólo cuando el ser y la esencia de la verdad lleguen al recuerdo a partir del olvido, el hombre occidental asegurará la más preliminar precondition para lo que es lo más preliminar de todo lo preliminar: esto es, la experiencia de la esencia del ser como dominio en el cual puede ser preparada primero una decisión sobre los dioses o la ausencia de los dioses. Pero el ser mismo y su esencia no llegan al recuerdo mientras no experimentemos la historia de la esencia de la verdad como rasgo fundamental de nuestra historia, mientras calculemos la historia sólo <<historiográficamente >>. (2005: 146)

La historia a través de este Yo ramosucreano es transformada en duración porque así Ramos Sucre intenta justamente experimentar “la esencia de la verdad”. Lo complejo de esto quizás está en el relacionar ese experimentar con toda una tradición poética derivada de lo órfico, lo órfico entendido como regreso, como retorno al origen, ese prepararse a “una decisión sobre los dioses”. Y una lectura de Ramos Sucre desde esta perspectiva, tan poco explorada en él, es muy posible. Pensar que lo que ese Yo intenta es recordar para salir del olvido sobre su origen, que se interna en todas las posibilidades imaginadas de la historia y que anhela la disolución como forma de regreso es suficiente para comprender la necesidad de ese Yo en el recorrido hacia el ser. Cada poema en Ramos Sucre es un intento de poner esta desnudez, esta verdad, como esencia de su arte. Concretemos con

una pregunta, ¿cuál verdad?: la verdad que corresponde al ser cuando recobra su dimensión original; después de transformar la historia, después de diluir la experiencia de la duración. Su verdad es su impersonalidad, como una forma de ser libre. Así, la obra poética ramosucreana podría resumirse literalmente con una de las afirmaciones más conocidas de Heidegger: “El arte es el poner-en-obra de la verdad” (1960: 63) o en esta otra: “La verdad aparece cuando se pone en obra” (66), tal fue el intento vital de Ramos Sucre con todo su hacer poético.

Podemos volver en este punto al aspecto determinante de la voz de ése que enuncia durante toda la obra poética y considerar, nuevamente, la ausencia de máscaras o de personas poéticas en Ramos Sucre. Por ejemplo, cuando Guillermo Sucre apunta que “las más disímiles personas poéticas” que corresponden a su vez a múltiples yos elocutivos poseen “su propio carácter, creado y propuesto por el autor como el de un ser autónomo” (1999: 32), está pasando por alto el asunto de la voz. ¿Cómo, si son personas poéticas tan disímiles, cómo, si cada una posee su propio carácter, todas hablan de igual modo? Es una misma voz la que enuncia en todo el conjunto de la obra. El estilo del lenguaje es muy similar en todos: las mismas cláusulas, los mismos registros, los mismos giros; el mismo universo de competencia lingüística, la misma “esbeltez marmórea de sus períodos” para decirlo en palabras de Montejó (1980: 123). Es lo que Hernández Bossio llama “unidad formal inamovible” (1990: 88) en su libro Ramos Sucre: la voz de la retórica, quizás una de las pocas aproximaciones críticas a la obra de este poeta desde la cual podemos entender nuestra posición de un Yo de la memoria como origen de todo lo enunciativo. Y lo es porque la voz con la que construye su campo de enunciación tiene consustancialidad con el lenguaje de un autor que lo crea a él como origen del discurso. Ese lenguaje, según Hernández Bossio, corresponde a una “retórica de la fijeza” (116),

una retórica “inconmovible y férrea hasta el fin” (104). “El lenguaje se vuelve, entonces, organización y selección, un orden sintáctico fijo, repetido, controlado (...). Creo entender que Ramos Sucre impuso la sintaxis como una medida; convirtió la sintaxis en un ordenamiento, un orden poético, en un ritmo propicio” (96). Este “orden poético”, “ese “ritmo propicio”, desde la dimensión de este trabajo, corresponde a un estilo de la memoria, a una retórica de la memoria con la cual nos podemos imaginar al Yo replegado en toda ella, hablando ajustado a las reglas discursivas de su ser, de su ser en tanto que memoria. Así, el “carácter” del poema “Sueño” nos comunica su experiencia inserto en el mismo campo del lenguaje en el que se encuentra el “carácter” del poema “El hidalgo”; tal como lo hace también el “carácter” del poema “El bienaventurado” (tan sólo para dar un ejemplo de cada uno de los tres libros), siendo todos ellos completamente diferentes en cuanto a su “carácter” en sí. “El tablero trágico”, para decirlo con palabras de Ramos Sucre, es distinto, los “caracteres” son distintos, pero la voz en todos ellos es una sola porque es la voz de un presente que enuncia desde la memoria: es la voz de la memoria la que se escucha y ésta no se afana para ajustarse al “carácter” de cada “personaje”, más bien estos se ciñen a la voz que habla por ellos porque, en rigor, esas “personas poéticas” ramosucreanas no hablan, sólo se expresan desde el recuerdo que ellos son, y allí todos tienen el mismo lenguaje, el lenguaje de un presente en que todos son enunciados, no el lenguaje particular que cada uno tuvo o debió haber tenido en el presente que es consustancial y simultáneo a la acción de cada uno de ellos, en otras palabras, a la del pasado en que cada uno está inmerso. El momento en que cada uno aparece en el texto es el mismo en que la memoria, a través de la voz-escritura (de ese Yo) lo ha colocado allí, y ese “momento” se traduce en marcas discursivas similares en todos: palabras recurrentes, imágenes, tonos, giros, relieves, etc. En este sentido es que formulo entonces que en

Ramos Sucre no hay máscaras; y que, en todo caso, hay una sola: la escritura misma, representada en ese pulso omnisciente que todo lo recuerda y que todo lo quiere olvidar, esa tensión, pues, que se enfrenta en el espacio de la memoria y que transforma los diversos tejidos de historias en invención, fábula o sueño³⁰.

3. El ejemplo de Nerval

Si hay un Yo con el que se pueda comparar cabalmente al Yo ramosucreano y a la vez a esa voz que parte de él es con el Yo de Aurelia, de Nerval. Esto lo ha señalado también de una manera muy clara Guillermo Sucre, entre otros. Desde la misma primera página de uno de sus trabajos sobre el poeta cumánés cita de Nerval lo más evidente: “como el narrador de Aurelia, Ramos Sucre parece haberse propuesto escribir ‘una suerte de historia del mundo entremezclada de recuerdos de estudios y fragmentos de sueños’” (1980: 141). Se refiere con ello al momento en que dentro de uno de sus sueños al personaje de Aurelia se le insta a escribir una historia del mundo: “Se me dio papel, y durante largo tiempo me apliqué a representar, por mil figuras acompañadas de relatos, de versos y de inscripciones en todas las lenguas, una especie de historia del mundo mezclada de recuerdos y de fragmentos de sueños que mi preocupación hacía más sensibles o prolongaba, su duración” (1942: 32). Efectivamente, el señalamiento de Guillermo Sucre es bien atinado (no sólo el de la cita sino su relación en general con todo Nerval), y creo que merece profundizarse mucho más en sus implicaciones para comprender mejor a Ramos Sucre desde nuestra perspectiva. Para empezar, podemos aceptar con esto, sin mayor comprobación, la validez de una analogía relacionada con la

³⁰ Sobre este aspecto, tan importante para definir una nueva aproximación a Ramos Sucre, ahondaremos un poco más en la sección titulada “Melancolía y memoria” perteneciente al capítulo IV.

escritura entre Aurelia y la obra poética de Ramos Sucre que nos lleva directamente, por ejemplo, al poema “La espía”.

En Nerval hay una sola voz y esa voz tiene que ver con la duración, aunque, comparado con Ramos Sucre, la dirección y la intensidad son distintas porque en el primero la duración es un medio para atravesar una problemática básicamente ética, cuando en el segundo es una parte esencial con el que se desarrolla una problemática de tipo ontológico; sin embargo, la razón que hace narrable lo que allí sucede en cada uno es la misma: el padecimiento. En Nerval se trata de la mala conciencia, en Ramos Sucre del tiempo doliente. Donde se emparejan es en el fin último: ambos andan tras la cura, ambos persiguen su cuidado³¹. Pero aquí, nuevamente el modo es distinto: el narrador de Aurelia va al mundo de los espíritus y se sumerge en la duración (en sus visiones, en sus sueños) para recuperar “fuerza” mientras que el Yo poético en la obra poética de Ramos Sucre quiere más bien desvanecer la fuerza del tiempo que pesa sobre él.

La conciencia de la duración es clara en Aurelia. Sin embargo, con ella no se estructura toda la dimensión de la obra, porque lo esencial en ella es el mundo de los sueños independientemente de aquello con lo que pudieran estar relacionados, por ejemplo: la memoria, el tiempo, el tema del origen órfico, la cábala o la inmortalidad del alma. En cambio en la obra poética de Ramos Sucre la ecuación se invierte: aunque se dé una condición onírica importante, son la memoria y el tiempo los que rigen el acontecer narrativo. No por ello deja de ser notoria la referencia a Nerval. Béguin lo llamó, junto a Baudelaire, “poetas de la reminiscencia” (1994: 434). En él pudo haber encontrado

³¹ Este aspecto en torno al “cuidado” se tratará en la sección 4 de este capítulo.

Ramos Sucre el modelo literario de su obra³² (un Yo que escribe y que a la vez es la suma de todos los sujetos que encuentra en un acto de inmersión en la duración). Así, en relación con la duración, podemos afirmar, y esto habrá que subrayarlo categóricamente, que lo que experimenta ese Yo de Aurelia en uno de sus sueños lo vive el Yo ramosucreano pero en toda la extensión de la obra poética. Este sueño en cuestión ocurre en el capítulo cuarto de la primera parte de la novela, el que comienza con la conocida frase: “Una noche creí con certeza ser transportado a los bordes del Rhin”. En realidad se trata de un doble sueño o de un sueño dentro de otro, como si el espíritu del narrador hubiese logrado con ello penetrar lo más hondo de esa realidad. Todo ese capítulo cuarto de la novela corresponde a lo sucedido durante ese doble sueño. Vale la pena resumirlo brevemente.

Durante un sueño, el espíritu (siempre el espíritu) del narrador después de verse “transportado a los bordes del Rhin” entra a la habitación de una casa. Esta casa le es familiar. Resulta ser la de un tío materno fallecido hace más de un siglo. Allí, una “vieja sirvienta” lo recibe y le sugiere descansar hasta la cena. “Se le despertará para cenar”, le dice. En el recinto donde va a descansar encuentra “un reloj rústico colgado del muro” y sobre éste un pájaro que parece reproducir la voz de su tío materno. Con la presencia del reloj y con la voz de este pájaro, donde reconoce a la del tío, el narrador se ve “como transportado un siglo atrás”. El pájaro le habla de sus familiares vivos o muertos como si todos “existieran simultáneamente”, también le habla de Aurelia y le hace ver una tela donde está un retrato de ella. Es entonces cuando comienza a quedarse dormido, y su “espíritu somnoliento” cae en un sueño más profundo (ese otro sueño dentro del sueño).

³² Así como muchos insisten que fue del Gaspar de la nuit, de Aloysius Bertrand, de donde tomó la fórmula básica del poema en prosa.

En éste, el espíritu llega a una costa después de haber caído “en un abismo que atravesaba el globo terrestre”. Allí se encuentra con un viejo en cuya voz reconoce la voz del pájaro sobre el reloj. Este viejo lo acompaña a una casa en medio de un paisaje que le recuerda un lugar del Flandes francés donde vivieron sus padres y donde se encontraban enterrados. Todo le es familiar alrededor menos la casa donde entra con el viejo. Sin embargo, es allí donde comprende finalmente que él ha existido en otro tiempo, “en no sé qué tiempo, y que en ese mundo que visitaba entonces, el fantasma de las cosas acompaña al del cuerpo”. En una “vasta sala” de esta casa se encuentra con sus ancestros que “parecían haberse reunido para un banquete familiar” (lo que resulta ser, en cierto modo, esa cena que había anunciado la sirvienta). Todos visten trajes antiguos y todos lo reciben paternalmente. Uno de ellos es el tío, quien lo acerca a su lado (queda vago en la narración si este tío era el viejo que encuentra en la playa, en todo caso, uno parece fundirse en el otro) y con el cual se establece una “especie de comunicación” por imágenes: “no puedo decir que oyera su voz; únicamente, a medida que mi pensamiento se enfocaba a un punto, la explicación se me hacía clara inmediatamente, y las imágenes se precisaban ante mis ojos como pinturas animadas”. Es en esta conversación con su tío donde adquiere la certeza sobre la inmortalidad del alma y la preservación de la memoria: “conservamos aquí las imágenes del mundo que hemos habitado” llega a decir emocionado, al percatarse de esos bienes que posee, la inmortalidad y la memoria. La conversación con su tío, en este punto, toca el tema de la existencia y de la nada y concluye con uno de los postulados principales de toda la novela cuando su tío le dice: “Nuestro pasado y nuestro porvenir son solidarios. Vivimos en nuestra raza y nuestra raza vive en nosotros”. Esto es importante, entre otras cosas, porque es a raíz de ese

pensamiento que el espíritu del narrador adquiere finalmente plena conciencia de la duración y esta conciencia se resuelve en la clara percepción de su pasado:

Esta idea se me hizo sensible inmediatamente, y como si los muros de la sala se hubieran abierto sobre perspectivas infinitas, me parecía ver una cadena ininterrumpida de hombres y mujeres *en quienes yo estaba y que eran yo mismo*³³; los vestidos de todos los pueblos, las imágenes de todos los países aparecían distintamente a la vez, como si mis facultades de atención se hubieran multiplicado sin confundirse por un fenómeno de espacio análogo al del tiempo que concentra un siglo de acción en un minuto de sueño. Mi asombro aumentó al ver que esa inmensa enumeración se componía únicamente de personas que se encontraban en la sala y de las que había visto las imágenes dividirse y combinarse en mil aspectos fugitivos³⁴. (19-20)

Este capítulo cuarto concluye con una relación cabalística de lo soñado, pero el sueño como tal no concluye sino en el siguiente donde el tema ya no es la duración si no el retorno a la “patria mística”. Es una suerte de viaje dantesco, con guía incluido, pero a la Edad de oro, esa región del mundo órfico que tanto cautivó a los poetas del romanticismo y que siempre fue sentida como la patria espiritual. Se trata de un regreso al origen o, como diría Albert Béguin, a “la oscura nostalgia de los orígenes”³⁵ (69). De esta manera, luego de experimentar esa vivencia parecida “al recuerdo de un Paraíso perdido” (25), el narrador termina relatando a unos amigos, a instancia de éstos, las “relaciones que

³³ Las cursivas son mías.

³⁴ Todas las citas de esta descripción de la sección cuarta de *Aurelia* van de las páginas 15 a la 20 de la edición ya referida.

³⁵ Esta segunda parte de este sueño (recordemos que estamos todavía en un sueño que está dentro de otro) es crucial para entender el tema de la disolución que exponemos en el capítulo IV. También aludimos al tema de la disolución en la conclusión de este trabajo.

había visto en espíritu”, compartiendo con ellos la convicción acerca de la inmortalidad del alma así como la existencia “de esa patria mística”. Las últimas líneas son una velada alusión a lo que sucederá más tarde en la novela: el reencuentro final con Aurelia a través del sueño: “Así la duda eterna de la inmortalidad del alma que afecta a los mejores espíritus se hallaba resuelta para mí. No más muerte, no más tristeza, no más inquietud. Los que amaba, parientes, amigos, me daban signos de su existencia eterna, y ya no estaba separado de ellos sino por las horas del día” (26).

Es necesario precisar varios aspectos que pueden ser luego de mucha utilidad para entender no sólo la naturaleza del tiempo en Ramos Sucre sino también la estructura general de su obra poética, entendida ésta como un sistema entero, como una unidad con un propósito muy claro que, desde el primer poema de La torre de Timón, “Preludio”, trata de cumplirse hasta “Omega”, el último poema de El cielo de esmalte. El primero de esos aspectos lo percibo como la esencia de los dos capítulos de Aurelia anteriormente referidos: el hecho narrativo del “despertar” como una simbolización que puede entenderse desde la noción heideggeriana de la “desocultación”³⁶. Desde que la sirvienta, al comienzo del primer sueño (o visión), le dice al narrador que le despertará para la cena se anuncia lo que será la significación más relevante de esos capítulos: la expansión del ser a través de una clara percepción del tiempo. En otras palabras, la apertura y comprensión de un mundo nuevo por la adquisición de una nueva conciencia de lo temporal y, en consecuencia, la adquisición (por lo menos momentánea) de una sensación de libertad. Es la percepción, aparentemente fugaz, de haber llegado a la verdad del ser, de ese ser espiritual que, por otra parte, es el sujeto de la narración. Por ello se nos narra un segundo sueño: éste no indica sino la inmersión en el tiempo, en sí. Este sueño es

³⁶ Al final de esta sección hacemos un abordaje más detenido sobre esta noción.

como su representación corporal. Lo que el espíritu hace en sueño es introducirse en ese cuerpo, digamos más bien substancia, para matizar un poco la contradicción que implica esta noción del tiempo espiritual a través de un referente material. Esta substancia es la profundidad del ser. Por esa razón lo primero que se describe al comienzo de este segundo sueño es la caída en el abismo. ¿Cómo podemos suponer en principio que se trata del tiempo? Porque una forma de alegoría nos lo propone: ese es el sentido que tienen el reloj en el muro y el pájaro sobre él, y más aún la voz humana de ese pájaro. Entre uno y otro queda abierta la senda hacia el abismo que tendrá que sortear el espíritu del narrador. En el reloj está simbolizada la noción del tiempo vulgar, del tiempo de la “cotidianidad” como diría Heidegger o el tiempo “real” como lo refiere Bergson, mientras que en ese pájaro, que parece hablar desde un más allá, se simboliza la inserción de la duración, la duración pura, el tiempo puro, en el presente del soñador. Una dosis de dialéctica de carácter temporal es lo que nos presenta Nerval en esa escena del sueño. Allí está representada la tensión y la contradicción entre estas dos nociones de tiempo. Una es la simbolización del tiempo y de la vida que se deja atrás mientras que lo otro simboliza el umbral a la nueva vida, esa vida nueva que parece anunciarse. Al engañoso tiempo de las agujas del reloj se le enfrenta, y literalmente se sobrepone (recordemos que el pájaro está sobre el reloj), la voz de los ancestros, como si con ello se designara la voz espiritual del tiempo. Y ella aparece como una llamada, ese es su signo, el llamado, por ello la simbolización se da a través de un pájaro: metonimia del canto y, en este sentido, del mensaje. Allí entonces el pájaro hace las veces del mensajero de la duración a la vez que es el modo simbólico en que ésta se hace visible fuera de su “territorio”. Cuando este pájaro hace que los ojos del narrador se dirijan a la tela donde se supone que está Aurelia retratada la invitación al tiempo se completa. Es un gran momento de intuición espiritual

porque allí el narrador ya sabe que el objeto de su deseo está en ese otro lado del tiempo y para llegar a él debe entonces entrar al otro sueño, el que corresponde al sentido más hondo de su certeza espiritual, esa corriente de la duración que al inicio se nos dibuja un tanto apocalípticamente cuando su espíritu se ve llevado por ese “río de metal fundido”³⁷.

El momento de la cena, que recuerda la reunión memorable que después narrará Proust en El tiempo recobrado, es importante porque ella es el preámbulo y el ámbito de la nueva revelación del tiempo. Este cambio sin embargo no surge de forma imprevista, sino por gradientes. Son varios niveles de conciencia por los que atraviesa el espíritu. El primero de ellos es ante todo una intuición, una sensibilidad, que ocurre cuando el narrador se ve, sin entender mucho lo que sucede, “como transportado a un siglo atrás” durante el primer sueño. Los otros niveles se dan ya todos en el segundo sueño y los podríamos resumir de la siguiente manera: 2) comprensión de haber existido en otro tiempo; 3) comprensión de la comunicación por imágenes; 4) certeza de la inmortalidad del alma y de la preservación del ser que otorga la memoria; y por último, 5) la

³⁷ Puede estar dándose en la imagen conformada por el reloj y el pájaro sobre la chimenea un precedente del poema de Poe, “El cuervo”. Sin embargo, más allá de esta coincidencia, no media allí ningún problema sobre el tiempo como por ejemplo sí sucede en el cuadro de Magritte titulado “La Durée poignardée”. En este cuadro Magritte desarrolla justamente la oposición entre las dos concepciones de tiempo que están implicadas en la imagen de Nerval. Allí un tren permanece suspendido en la boca de una chimenea y sobre ella un reloj marca la hora. Lo notable de esto es cómo se refleja la parte posterior del reloj en un espejo que también está sobre la chimenea, adosado a la pared, mientras el humo del tren se va dentro de ella. Al lado del reloj, en las esquinas del pretil, están, como dos mudos testigos, unos candelabros sin velas y uno de ellos se refleja en el espejo. Por un lado entonces se representa al tiempo fragmentado, el divisible y repetitivo, mediante las agujas del reloj y ese espejo (aunque muestre en él la parte trasera del reloj, como si en cierta forma también mostrara con ello, con la oscuridad de esa parte, la imposibilidad de una memoria). Mientras este tiempo marca límites el tren aparece allí representando lo que Bergson llamaría “el zumbido ininterrumpido de la vida profunda”. Sin rieles, suspendido sólo en la masa del aire, el tren vuelca su humo hacia el interior de la chimenea que es como decir al interior de la memoria. Sin embargo, es el tiempo analógico quien sale triunfante. Ocurre exactamente lo inverso a lo que ocurre entre el reloj y el pájaro del que nos habla Nerval en su sueño: aquí, mientras el reloj queda sobre el tren, también deja su peso, su carga, sobre la pobre mole del tren atenazado, como empujado en la pared interior de la chimenea. Siempre detenido en su pasar hacia delante, en su salir, el tren parece llevar la carga del tiempo del reloj que lo apuñala con sus agujas.

percepción y vivencia de su duración (que luego será también la duración del mundo), ese “me parecía ver una cadena ininterrumpida de hombres y mujeres en quienes yo estaba y que eran yo mismo”. Este último punto es el más importante no sólo porque en él se da el salto definitivo a la duración sino por los elementos que, en

Aurelia, están ligados a ese acontecer, es decir, los que participan y hacen posible la duración en la novela en tanto que son sus elementos primordiales. Estos se dan a nivel de la comunicación y el contenido: la comunicación dada por imágenes y el contenido vital de esa duración como lo es, en palabras del tío materno, “la vivencia en la raza”; lo que nos conduce, por otra parte, directamente al pensamiento de la historia, pero también a la duración.

Estas dos cosas son importantes para acercarnos a Ramos Sucre. En cuanto a la raza hay que aclarar que no se trata de ésta en un sentido hegemónico de clase, lo que implica de algún modo la idea de lo excluyente, de casta o de linaje, en todo caso esa es una perspectiva que no abordaremos. Allí lo que la raza determina es esencialmente continuidad, sucesión y, en consecuencia, duración. Se trata, sí, de la pertenencia a una tradición, a una herencia, pero el énfasis está puesto en lo temporal más que en cualquier sentido o discurso de poder. Por eso las palabras del tío materno resultan reveladoras para el narrador, porque en ellas se vislumbra la imagen de su permanencia y pertenencia, lo que es su ser en el tiempo, su memoria. Con la raza conoce su historia y eventualmente será capaz también de percibir luego (y escribir) una historia del mundo. Raza implica la experiencia de un pasado que se dilata hasta el presente y un presente que, por demás, siempre está contrayéndose hacia el pasado, incesante, sucesivamente. De modo que es a través de la idea de raza con la que se va en Aurelia a esa dimensión tan elusiva de la

duración. Si esta raza hace pensar en la historia es porque con ésta de alguna manera se toca la duración, se le da un revestimiento, digamos, se le da una materialidad, un contenido narrativo que se desplaza continuamente hacia el futuro. Por ello el tío declara que el pasado y el futuro “son solidarios”. Este aspecto, repito, es de una gran importancia porque con ella se presenta en la novela el modo en que se accede a la duración y a partir de allí se puede pensar, ya en el plano de Ramos Sucre (fiel lector de Nerval), en la base de su experiencia creativa así como también en la sustancia narrativa del Yo poético que se construye en su obra: es decir, en la pertenencia a una temporalidad donde están constituidas las más diversas manifestaciones históricas. En este sentido la idea de raza en Ramos Sucre funciona justamente como pertenencia a una tradición, no a una tradición venezolana propiamente dicha, como nos lo podría hacer ver la primera parte de La torre de Timón. Ya aquí estamos pensando en el cambio que sucede en su obra, porque ya no se trata de la adhesión a unos valores venezolanos que parecen resueltamente perdidos (esa “honra” desprestigiada a la que se refiere en “Plática profana”), sino a una tradición humanística: cósmica a lo Vasconcelos, cosmopolita a lo Darío, y, sin embargo, tan en su perspectiva propia que más convendría decir: a lo Ramos Sucre; o como lo expresó Rama en todo caso: “viviente”. No obstante, lo que le da fundamento real a su obra es el sentido de la duración, la sensibilidad del tiempo como sucesión, tal como se planteó con Nerval. Es este aspecto de la sucesión lo que Ramos Sucre hace sensible en su obra y frente a lo cual, a su vez, se muestra susceptible en su vida.

Unas líneas del poema, “Mar latino”, son elocuentes al respecto y constituyen a la vez una de las imágenes más hermosas de la duración que podemos encontrar en su obra poética: “La sucesión de los visos del mar, presentes en la memoria de Homero, desaparece bajo el único tinte de la sangre” (1980: 334). Allí está el tiempo concentrado

en la mirada, la penetrante visión de Homero sabiendo “mirar” el paso del tiempo a través del fluir de los reflejos de la luz en el mar, y que sólo su memoria percibe. Esta imagen es muy eficaz por ese poder de síntesis que posee. Tiempo e historia se compenetran allí. El tiempo que avanza en el mar y la sangre de la raza se ligan a través de una imagen que, a través de los cambios cromáticos que podemos inferir en ella, nos habla de un cambio de sustancia, de un cambio epistémico (del tiempo a la historia). Es el pasar continuo lo que allí se hace “presente”, es decir, lo que allí se recuerda, y, en rigor, habría que decir, lo que Homero allí recuerda, como si por una fantástica ventura la visión del Yo poético se hubiese instalado de golpe en la visión homérica, en la duración homérica. Se puede afirmar que esta imagen es también una síntesis de gran parte de lo que opera en la obra poética ramosucreana³⁸: la concentración de una mirada que percibe cómo el tiempo va siendo ocupado por la historia. Esto se da como una cópula azarosa (eso que Guillermo Sucre llama una “combinatoria”) donde lo histórico tangencialmente va incidiendo en el plano escurridizo del tiempo. Esta operación en la obra de Ramos Sucre es muy distinta a lo que sucede en Nerval porque, como ya se dijo, la problemática es otra. Ese Yo poético, como el representado en “La espía” o en “Mar latino”, habla y recuerda, se inserta constantemente en la memoria, se mira continuamente a sí mismo en esa corriente del pasado, y transforma ese mirar (ese continuo recordar mediante una escritura que es en sí una reescritura) en un ejercicio muy sensible de repetición. De tanto pasar sobre sí mismo, de tanto repaso sobre todos sus estados, termina convirtiendo su decir en letanía, en susurro, en un silencio que se aproxima a la anulación que da el olvido (como quien de tanto repetir lo mismo termina perdiendo la voz y la naturalidad de lo dicho). El fin del

³⁸ La otra parte, desde la dimensión de este trabajo, es lo órfico entendido desde su rasgo más general como lo es la disolución, cosa que por demás también queda de algún modo implícito en la imagen del tiempo que fluye y de la sangre que se diluye, que se derrama en las aguas del mar.

insistente regreso al recuerdo deviene así en Ramos Sucre en un progresivo avance hacia el olvido.

El otro elemento a considerar es el concerniente a la comunicación por imágenes descrita por el narrador de Aurelia cuando nos explica el modo en que se entabla la conversación con su tío durante la cena. Repitamos la cita: “No puedo decir que oyera su voz; únicamente, a medida que mi pensamiento se enfocaba a un punto, la explicación se me hacía clara inmediatamente, y las imágenes se precisaban ante mis ojos como pinturas animadas”. Esta descripción concierne al modo concreto en que es percibida la duración y es fundamental para explicar porqué insisto en que Ramos Sucre hay una sola voz, en que no hay voces (y por lo tanto no puede haber un repertorio de máscaras). Si partimos de la base de que lo dado por el Yo ramosucreano nos lo ha hecho llegar desde una instancia de escritura sumergida en la duración, tal como lo está el narrador de Aurelia, en eso que hemos llamado su segundo sueño, podemos aceptar entonces el hecho de que también puede estar sometido a sus mismas reglas comunicativas. En ese sentido se puede probar la naturaleza única de una voz que en cada escritura (que en cada poema) nos muestra “sus pinturas animadas” y afirmar que en la medida en que el pensamiento se enfoca en un punto de su memoria también surge de allí su historia. Esto, en otras palabras, es lo que diría Bergson cuando sostiene que siempre nos “instalamos de golpe en la duración”. Por ello no hay voces en Ramos Sucre, como se explicó en páginas anteriores, porque la mirada sencillamente es la que lo explica todo percibiéndolo todo a la vez. La voz que escuchamos es la mirada traducida de ese momento en que el Yo se instala en su recuerdo y percibe clara e inmediatamente la significación de las imágenes que determinan ese pedazo de historia que en la escritura se nos narra.

Por otro lado, sin lugar a dudas, esa expresión que se nos comunica es una expresión esencialmente poética porque está partiendo de la sensibilidad de un cúmulo de imágenes que son reveladas por esa mirada interna-da en la corriente viva de la memoria. Es como si fuera la voz de la conciencia la que allí, por un extraordinario fenómeno, se convirtiera en mirada poética. Heidegger dice algo parecido a esto en Ser y tiempo: “Si la interpretación cotidiana conoce una ‘voz de la conciencia’, no se trata precisamente de una fonación que fácticamente no se da nunca, sino que se toma tal ‘voz’ como el ‘dar a comprender’” (1962: 295). Es este “dar a comprender” el fenómeno que ocurre con la imagen cuando el pensamiento, como dice el narrador de Aurelia, “se enfocaba a un punto” y entonces la explicación se hacía “clara inmediatamente”. En Nerval ese intuitivo enfocarse en un punto es la mirada interna que allí actúa como voz. En ella se abre un camino a esa desocultación de la que habla Heidegger en Parménides: “Lo que interviene y aparece en lo desoculto, tiene, como modos fundamentales de aparecer, el mirar y el decir, con lo cual tenemos que observar que la esencia del decir no consiste en el sonido vocal, sino en la voz [*Stimme*] en el sentido de armonizar [*Stimmenden*] sin sonido, de lo que señala y trae la esencia del hombre hacia sí misma” (147-48). Tanto el narrador de Aurelia (al menos durante los sueños referidos) como el Yo poético ramosucreano se expresan como miradas abiertas a la desocultación del ser en su fluir por la duración. Decíamos arriba que en la duración no podía haber voz porque ésta al decirse ya era rebasada por la sucesión³⁹. Sin embargo, al entender esta voz como mirada, se puede suponer entonces la manera en que la expresión puede darse desde la duración. Esto es lo que sucede en cada uno de los textos poéticos que conforman la obra de Ramos Sucre: un

³⁹ En relación con esta idea es que desarrollamos la enumeración de preguntas con las que abrimos la primera sección del capítulo III.

Yo poético que hace las veces de “voz” espiritual logra darnos una historia que sólo puede ser asumida como la traducción o la transferencia de ese “comprender” claro e inmediato que se da como la mirada en su memoria.

Algo similar a Nerval y a Ramos Sucre está en el canto XXXIII del “Paraíso” en La divina comedia. En este último canto Dios aparece como una luz inefable. Ante ella el narrador no sabe, literalmente cómo hablar, cómo referirla, y es cuando descubre, dentro de su perplejidad pero también dentro de su inmensa dicha, que sólo con la mirada puede expresar tal revelación: “Desde aquel instante, lo que vi excede a todo humano lenguaje, que es impotente para expresar tal visión, y la memoria se rinde ante tanta grandeza. Como el que ve soñando, y después del sueño conserva impresa la sensación que ha recibido, sin que le quede otra cosa en la mente, así estoy yo ahora; pues casi ha cesado del todo mi visión, y aun destila en mi pecho la dulzura que nació de ella” (1989: 260).

4. La escritura como cuidado

Si extendemos el sentido de la noción de mirada en Ramos Sucre encontramos vinculada a ella la noción de “cuidado” o de “cura”, tal como la entiende Heidegger: la cura o el cuidado como la esencia del ser; tal como la nombra Quevedo: “Su cuerpo dejará, no su cuidado” o como en Sor Juana: “En fin, todo lo insensible, / racional, sensitivo, / tuvo el sér a Su cuidado / y se perdiera a Su olvido”⁴⁰. Para Heidegger la noción de cuidado (en alemán *Sorge*) es un aspecto del ser que determina su “ocupación” en el mundo. Está dado como una condición con la cual el ser se hace más pleno, en tal sentido significa también esencia del ser. El cuidado es lo que hace al hombre estar

⁴⁰ El verso de Quevedo, como se sabe, corresponde al primer verso del último terceto del soneto “Amor constante más allá de la muerte” y el cuarteto de Sor Juana pertenece a “El divino Narciso”.

predispuesto en el mundo, preocupado ante las circunstancias que lo determinan. Un ser con su cuidado es uno que puede anticiparse a las cosas y por lo tanto posee para sí la condición del ser libre. Es “el ser libre para el poder-ser más propio” dice Heidegger (2006: 213). Maravall ve la noción de cuidado en el barroco español desde un sentido similar: “El hombre del barroco avanza por la senda de su vivir, cargado de su necesidad problemática, y, en consecuencia, dramática, de atender a sí mismo, a los demás, a la sociedad, a las cosas. El hombre barroco es, por excelencia, el hombre <<atento>>” (1990: 351). Se trata de una intensa necesidad de poder realizarse en el mundo, lo cual implica, dice Maravall, una capacidad de elección, un poder “gobernarse de manera que libremente [el hombre] haga su voluntad” (352). Esta es la noción que en el fondo guardan las citas de Quevedo y sor Juana. “Cuidado” como espiritualidad, como libertad atenta; en el primero ésta aparece sobreviviendo a la muerte, en la segunda se pierde ante el dolor.

Tanto en Heidegger como en Maravall la noción de cuidado guarda relación con la noción de conciencia, por lo menos como la define Bergson. Ya vimos anteriormente que conciencia significaba memoria, habrá que agregar, que también significa “anticipación del porvenir”. Dice Bergson en La energía espiritual:

Toda conciencia es, pues, memoria, conservación y acumulación del pasado en el presente.

Pero toda conciencia es anticipación del porvenir. Observad la dirección de vuestro espíritu en cualquier momento: veréis que se ocupa de lo que es; pero en vista, sobre todo, de lo que va a ser. La atención es una espera, no hay conciencia sin una cierta atención a la vista. El porvenir está ahí; nos llama, o mejor, nos atrae: está tracción ininterrumpida, que nos hace

avanzar por la ruta del tiempo, es causa también de que obremos continuamente. Toda acción es una intrusión en el porvenir.

Retener lo que ya no es, anticipar lo que será, ésta es la primera función de la conciencia. (1928: 9-10)

Y más adelante se pregunta: “la tensión de la duración de un ser consiente, ¿no medirá precisamente su poder de acción, la cantidad de actividad libre y creadora que puede introducir en el mundo?” (27).

Gadamer, por otro lado, en su libro El estado oculto de la salud, no habla concretamente de cuidado sino de salud, pero esta noción la expresa de una manera muy diversa y en determinado momento se manifiesta en el sentido dado por Heidegger: “La salud no reside justamente en un sentirse-a-sí-mismo; es un ser-ahí, estar-en-el-mundo, un estar-con-la-gente, un sentirse satisfecho con los problemas que le plantea a uno la vida y mantenerse activo en ellos” (2001: 128). Para Gadamer este sentido de salud-cuidado revela la facultad del olvido. Ella constituye “ese milagro que es el olvido de uno mismo” (113).

Lo que lleva a un poeta como Ramos Sucre a atender su cuidado es esa “disposición” de la que se hizo mención en el primer capítulo; ésta, en él, decíamos que era el “desprestigio”. Decíamos que ante esta realidad su vivencia estética lo lleva a la realización de un sujeto poético que procura escribir para olvidar. Esa es su atención ante el mundo, esa es su respuesta desde la sensibilidad del sujeto melancólico que él era, desde el tiempo del luto que lo envuelve. Por ello, el sentido de libertad que posee la noción de cuidado es crucial para entender la poética de Ramos Sucre desde la mirada melancólica que recorre por su obra porque es lo que impulsa la representación de la escritura. Esta es la manera en que allí se quiere volver al cuidado del ser. Creo que la

situación básica de ese sujeto único que recuerda en toda la obra se puede describir, en palabras de Bergson, por una exaltación en el “retener lo que ya no es” mediante la escritura del recuerdo, y por ese deseo de “anticipar lo que será” en la necesidad del olvido. Así se da el cuidado del ser en su obra poética: una atención hacia el olvido en el constante recordar a través de lo escrito. Ramos Sucre se refiere al “cuidado” como un *reponerse*, un *reconstituirse*⁴¹. Poco menciona el verbo “escribir”, porque se refiere a él principalmente por medio de la función de salud a la que remiten los verbos “reponer” y “reconstituir” cuando expresan su relación entre memoria y escritura. De esta manera es que debemos leer el sentido de la escritura en “La espía” (319), allí el licenciado escribe para reponerse del tedio: “se repone del tedio inventando lances y percances”. Este “repone” tiene el mismo carácter de “pone(r) por escrito” como se nos refiere en el poema “Siglo de oro”. De “reconstituir” se nos habla en el poema “El hidalgo”: “Reconstituyo el pasaje de una guerra lastimosa, donde se agotó mi juventud” (310), o en “El escolar”: “Yo había dejado mis lares nativos con el propósito de reconstituir un momento deplorable de la antigüedad bajo la sombra de Tucídides” (398). Un verbo con valor similar a estos anteriores es “sobrellevar”, así se usa en ese otro gran poema de la escritura como es “La alborada”.

Esta idea de cuidado también da cuenta de la repetición en su poesía, del porqué de ese constante recordar. Así como el sujeto de la narración en Nerval va al sueño como un acto remedial para con su mala conciencia (recordemos que se siente avergonzado por una traición amorosa) y constantemente en los sueños busca su redención (el perdón de Aurelia); así, el Yo poético ramosucreano activa la escritura, esa “cura scribendi” de la que habla Leopardi (1997: 2916): va con ella (que es en realidad una mirada hecha voz

⁴¹ Las cursivas son mías.

como vimos en la sección anterior) al recuerdo para intentar su remedio, y éste es el olvido.

El juego entre mal y remedio, entre ocultación y desocultación, entre el tiempo cíclico y el tiempo de la duración, trata de instaurarse a través de la figura de un Yo escribiente y recordante que busca incesantemente el olvido a partir de referencias espaciales. Aquí cabe preguntarse por la naturaleza de ese “asilo” al cual se hace referencia en su poema “Preludio”, cuando se nos dice: “El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo” (3). La naturaleza de esa condición de “asilo” no puede pertenecer a otro orden que no sea el temporal y su forma no es otra que el olvido. Lo espacial, es decir, el asilo como lugar, sólo sirve para asiento de la imagen como representación de una sensibilidad que es consustancial con la idea del olvido como lugar. Desde Homero hasta Cervantes (sólo por establecer una nexa desde la antigüedad hasta una referencia central en nuestra lengua) las expresiones más comunes han sido (considerando también todas las formas de la conjugación): “dar al olvido”, “echar al olvido”, “poner en el olvido”, “dejar en el olvido” y hasta “sepultar en el olvido”. Estas expresiones, la mayoría de ellas tomadas al azar de La Ilíada, La Odisea, El Paraíso perdido y El Don Quijote, hablan del olvido como algo que no dista mucho de la memoria. Convocan a la idea de algo que pareciera surgir de ella misma⁴² porque toman prestadas la noción de espacio utilizada en las artes de la memoria. De allí que Ramos Sucre titule a uno de sus más hermosos textos “La casa del olvido”. Utiliza, del arte de la memoria, instrumento que en la antigüedad estuvo muy ligado a la retórica y que luego en

⁴² Esto lo tratamos con detenimiento en las secciones “El alfabeto del olvido” y “La distensión y extensión agustinianas” pertenecientes al capítulo IV.

el Renacimiento adquirió un papel fundamental en las distintas doctrinas herméticas⁴³, una de las imágenes más comunes para designar a la memoria como lo es la casa. Este momento en su obra poética es muy significativo porque simboliza al olvido tomando posesión de la memoria, invadiéndola. La anulación de ésta se lleva a cabo, primeramente, al considerarla como espacio, como si de antemano ya estuviera perdida, por esa materialidad, para provecho del olvido. El tema de la casa, por otra parte, es un tema importante en la obra poética de Ramos Sucre, y a mi parecer ha sido poco estudiado. Estas moradas tienen diversas funciones en su obra, las cuales a su vez tienen también diversas formas: son casas, mansiones, palacios, castillos, etc.; en magníficos estados arquitectónicos o en ruinas; de naturalezas quiméricas o reales; que fungen de retiro, guarida, u hospedaje; deseadas o aborrecidas. Estos espacios, desde mi punto de vista, están guardando relación con una veta primordial de la escritura ramosucreana como lo es el antiguo Arte de la Memoria, aspecto este que no ha sido estudiado en lo absoluto en su obra poética. Visto desde allí las implicaciones y las significaciones son enormes en relación con la totalidad de su obra. Nuestro abordaje ontológico nos hace eludir esta materia. Hubiese rebasado por completo las dimensiones de este trabajo el haber puesto juntas o el haber tratado de confrontar ambas perspectivas. Sin lugar a dudas este tema del Arte de la memoria espera por un trabajo amplio que desarrolle todas las posibilidades hermenéuticas que contiene su obra poética desde esa temática.

Volviendo al poema “La casa del olvido” podemos decir que así como en este poema el sentido del cuidado del ser se estructura a partir de la espacialidad, de la misma

⁴³ Al respecto remito a la obra ya clásica en esta materia, el libro de Frances A. Yates, The art of Memory. London: Routledge and Keagan Paul, 1966. Existe una edición en español: El arte de la memoria, Madrid: Ediciones Siruela, 2003. La bibliografía sobre este tema es tan vasta como asombrosa. Para introducirse en el tema, aparte del libro de Yates, son recomendables los trabajos de Mary J. Carruthers, The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; y Paolo Rossi. Clavis universalis: Arti mnemoniche e logica combinatorial de Lullo a Leibniz, Milan: Riccardi, 1960.

manera los retiros dan a entender en la obra poética de Ramos Sucre la necesidad del cuidado desde una referencia espacial. En ellos se encuentra una idea de protección en un interior que se expresa como una atención hacia el ser, tal como uno sospecha que sucede en el silencio de un poema como “La casa del olvido”. La importancia de la casa en Ramos Sucre tiene un carácter emblemático. En ella la memoria aparece restringida a un lugar necesario para la curación porque es en ese espacio, la mayor de las veces señalado como “retiro”, donde se produce la escritura. Son seres retirados los que escriben, pero sobre todo son seres enfermos, como el “enfermo” en “La alborada”, o el “hidalgo” en el poema homónimo⁴⁴. Éste último expresa una dolencia que es consustancial con la mayoría de los retirados ramosucreanos: “Yo padezco, sumergido en la sombra, la ceguedad de una estatua de mármol y su tristeza inmortal” (310). La frase pareciera surgir del cuadro de Giorgio de Chirico conocido como “Melancolía hermética”. Plasma la absorción melancólica a la que alude Benjamin al explicar al hombre melancólico sumido en su resignificación de mundo. Al mismo tiempo le da expresión al tiempo del luto en el cual estos sujetos se encuentran sumergidos. Lo que le ocurre al retirado del poema “La vida mortecina” ejemplifica mejor esta condición. El escenario del poema nos brinda a un sujeto que vive “lejos de las diversiones, abismado en pensamientos laboriosos”, en una casa donde “atendía especialmente a la salud del alma”. En un determinado momento deja su recinto para arriesgarse a una aventura amorosa con una mujer de su pasado, y se viste, dice él, “conforme el fausto del siglo”. Pero tras la decepción de la “entrevista” asume, arrepentido, nuevamente su condición de retirado; vuelve a su tiempo luctuoso: “Deseché

⁴⁴ Este aspecto lo veremos con detenimiento en la sección “Seres de la melancolía: la falange de los solitarios” perteneciente al último capítulo.

las ropas galanas, y escogí el traje del luto”⁴⁵ (165). El tiempo del luto se da en Ramos Sucre como duelo y penitencia. Es el duelo que vive por ejemplo el sujeto del poema “Edad de Plata” o la penitencia que observamos en los sujetos de los poemas “La reforma” o “El clima del nopal”. Todos pueden decir como en el poema “Elaina”: “Yo vivía consumido por la desesperanza” (253), tras lo cual también se instaura el tiempo de la curación en esas casas donde la salud es la escritura.

El Yo poético ramosucreano es como un ente enfermo de tiempo, un foco de percepción que tiene todas las puertas abiertas al campo visual de la duración, y todas las puertas abiertas a la vez. Así, enfermo por la viva percepción del tiempo, literalmente podríamos decir que no tiene paz porque nunca cesa de pensar, de pensar en recuerdos. El método, si es que podemos emplear ese término aquí, para llegar a la cura está en la sosegada inercia de la escritura, como si esta fuera la única forma de frenar la sucesión, de hacerla más humana, más ordinaria. Cuando en “Preludio” se nos dice: “Yo quisiera estar entre vacías tinieblas porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras” (3), se nos muestra desde un primer instante el centro de todo el conflicto: la enfermedad en la duración y a su vez el deseo del olvido que conlleva a la cura (no una forma de evasión). Esas tinieblas son como las “tinieblas del olvido” que menciona Milton en El paraíso perdido, las que lo apartan del mundo, pero ¿qué significación darle a “mundo” en este primer poema de La torre de Timón? y ¿qué significación darle a “vida”? ¿hacia donde nos conduce la experiencia de la obra en este sentido? Con todo lo dicho hasta aquí podemos deducir que este significado es acorde con la idea de mundo como contenido del sujeto, como aquello a lo cual se reduce o se estructura su ser, que, desde la perspectiva de este trabajo, como se ha

⁴⁵ Este poema lo analizamos con más extensión en la sección referida anteriormente.

dicho ya, no es otro que el tiempo, la inmersión constante en la duración, esa proeza sobrehumana que es más como un castigo divino, como una fábula en todo caso: la fábula esencial que nos proporciona la obra. “Vida”, en tanto, parece mostrarnos una zona distinta aunque contigua a “mundo”. Recordemos antes que la vida es la que “cuenta”, es la que habla, la que dice. Si vimos que en la duración se habla por imágenes puede comprenderse que aquí la vida ya está marcando su condición como historia, como lo que entra del afuera al mundo; es, en un sentido heideggeriano, la vida como tiempo analógico, tiempo ordinario. De modo que desde este poema podemos prepararnos para toda la eventualidad ontológica de la obra, la mixtura entre lo temporal y lo histórico donde un ser se encuentra aprisionado.

Podría objetarse: ¿no se está en la verdad del ser justamente cuando se está en la duración?, ¿penetrar en la duración no es hundirse en el ser? Sí, pero ¿cómo pensar en la verdad, en la desocultación, cuando la duración es una enfermedad? El verdadero mal aquí es el mal de percibirlo todo, como ocurre por ejemplo con la memoria de Ireneo Funes o como ocurre con la memoria de Hermann Soergel cuando ya no soporta más la memoria de Shakespeare que le fue donada.⁴⁶ Ambos personajes sienten la dolencia, cada uno a su manera, de la duración. Ireneo consigue un paliativo al voltearse hacia una zona desconocida de la región donde vivía y en ella lo que veía eran puras sombras, una zona desconocida donde sólo encontraba oscuridad, “sólo así podía dormir” nos dice el narrador, es decir, podía ausentarse, podía permanecer indiferente. Mientras que Hermann Soergel encuentra el remedio donando la memoria en los mismos términos en que la recibió. Esos, digamos, fueron sus “cuidados” dicho en una forma muy cotidiana; fueron los mecanismos para volver a la cura. En este sentido, el cuidado que se plantea con el Yo

⁴⁶ Me refiero obviamente a los cuentos de Borges, “Funes, el memorioso” y “La memoria de Shakespeare”.

poético ramosucreano está vinculado a la escritura, como si su cura se lograra con la donación de la memoria ontológica a una memoria de archivo. El modo de la desocultación se da entonces, repito, con el constante ir a la escritura del recuerdo para conseguir el olvido que la repetición puede proporcionar. Y sin embargo, la verdadera vía se propone de otro modo, a través de lo órfico en su sentido de disolución. Por ello, volviendo a Nerval, es tan importante el ejemplo de Aurelia trabajado aquí, porque marca precisamente los dos movimientos más amplios de toda la estrategia creativa de Ramos Sucre para con su obra poética: un Yo inmerso en la duración de donde ese Yo quiere salir disolviéndose en un sentido órfico; y en ello se desliza el elemento del olvido, el estado con el cual podrá encaminarse hacia lo órfico mediante la escritura. Esta es la propuesta esencial de ese poema último como lo es “Omega”, aunque allí el discurso aun sea desiderativo, aunque allí todavía el olvido se plantee como una necesidad última; la estrofa final es clara al respecto: “El recuerdo elocuente, a semejanza de una luna exigua sobre la vista de un ave sonámbula, estorbará mi sueño impersonal hasta la hora de sumirse, con mi nombre, en el olvido solemne” (265). Aún así la proximidad de tanto deseo se hace sentir. Por primera vez, en todo su largo discurrir, el Yo poético confiesa tener un nombre pero lo hace para “sumirlo”, desvanecerlo, desgastarlo, en otras palabras, para diluirlo en “el olvido solemne”, ese fin último de su escritura y llave hacia el origen.

Para terminar este capítulo trataré de resumir todo lo dicho dándole un contenido específico a eso que he llamado fábula de la duración en Ramos Sucre. El objeto de ella es entender la apertura que ocurre en su poesía hacia el campo visual de la duración. Esta fábula opera como un principio que permite transferir un asunto ontológico a un plano literario. Así, digamos, que la vía mediante la cual se asume desde lo literario ese hundimiento en la duración y, en consecuencia, se re-produce un constante recordar es

con el tema del castigo. Dentro de la estructura del relato que se extiende en la obra poética (esa “breve novela de equivocaciones y casos imprevistos” como se menciona en “La espía”) el tema del castigo funciona entonces como aquello que hace narrable toda la historia. El testimonio de ello se produce cuando el sujeto da fe de haber recibido “un castigo de origen arcano” como se manifiesta en el poema “El peregrino ferviente”. Esto supone un argumento como el siguiente: un sujeto recibe un día un castigo, este castigo consiste en ver incesantemente todo su pasado, todas sus vidas. Para detener esta constante recordación el sujeto decide escribir sus recuerdos. Esta escritura actúa como curación; con ella se intenta volver al cuidado del ser mediante el olvido de todo lo que significa el peso de la duración y, por otro lado, se intenta sustanciar este olvido con la disolución del ser. Esto último puede ser entendido como muerte pero sólo en su sentido órfico. Este sería el contenido de la fábula que domina en toda la obra poética de Ramos Sucre. De esta manera, cuando en el capítulo siguiente nos referimos a “fábula” y a “castigo” lo hacemos desde esta perspectiva.

Capítulo III. La mirada de Eco

1. El sentido de la fábula: iteración y castigo

Si nuestra duración hablase, si ella pudiera proferir ¿qué sería entonces de su eco, de su posible eco? ¿Qué sería de él en tanto voces de una voz que de por sí se asemejaría al eco mismo? ¿Sería esa voz siempre menos que su eco? ¿Qué durar tendría la profundidad de éste? ¿Se repetirían las voces como sucesivos sonidos, pero cada uno mostrando su diferencia con respecto al otro, su disminución, su cesamiento? ¿O sería una sola voz, una sola voz diciéndose incesantemente en su nitidez hasta la concreción de su silencio? Si nos instaláramos en ese estado final, en esa cesación o silencio ¿cómo entenderíamos a su vez a la memoria? ¿No sería ella en sí misma ya otra cosa? ¿La no memoria, la nada, el olvido? Y si por el contrario nos instaláramos de golpe en cada una de las transiciones que van siendo desde que es proferida la voz, háyase producido o no el eco, ¿no estaríamos en consecuencia cada vez en una memoria de la memoria y así sucesivamente hasta su desvanecimiento?

Quiero situar la obra poética de José Antonio Ramos Sucre en el centro de esta acumulación de preguntas con la intención de privilegiar el carácter de fábula que ellas puedan preservar a raíz de la pregunta inicial. Con esta acumulación trato de exponer el tema de la repetición y su vinculación con el castigo, y entrar ya de lleno en eso que podemos llamar el problema de la memoria en Ramos Sucre. Las últimas líneas con las que finaliza El tiempo recobrado de Proust nos permiten un primer acercamiento:

Si me diese siquiera el tiempo suficiente para realizar mi obra, lo primero que haría sería describir en ella a los hombres ocupando un lugar sumamente grande (aunque para ello hubieran de parecer seres

monstruosos), comparado con el muy restringido que se les asigna en el espacio, un lugar, por el contrario, prolongado sin límite en el Tiempo, puesto que, como gigantes sumergidos en los años, lindan simultáneamente con épocas tan distantes, entre las cuales vinieron a situarse tantos días.
(421-422)

He allí algunos elementos esenciales para entender a Ramos Sucre: la memoria, ese espacio sin límite en el Tiempo y unos personajes, tan enormes, tan infinitamente gigantescos que son capaces de ocupar diversas épocas. Este final de fábula con el que termina El tiempo recobrado, permite entender la obra de Ramos Sucre justamente desde la dimensión de un ser que procura “realizar su obra” a partir de la inclusión de unos “personajes” capaces de transitar por las más diversas épocas, considerando, claro está, que en el caso particular de Ramos Sucre, esos seres, dada la marca indeleble del Yo, son formas directas de ese Yo único que enuncia, de ese relator de toda la obra. En rigor, quien atraviesa ese espacio inmenso de la memoria ramosucreana es un solo “gigante”, el gigantesco Yo que en su alargamiento o distensión por ese “espacio” inmenso de la memoria puede ver todo lo que fue, más precisamente, todo lo que ha ido siendo, ya que tal alargamiento, tal distensión o agigantamiento significa que se invade el pasado sin despojarse del presente⁴⁷. Y éste es el sentido de la duración que, como en Proust, en Ramos Sucre es asumido como estrategia fundamental de toda la escritura: ese dilatarse en tiempos.

Volviendo al tema central de las preguntas que dan inicio a esta parte, puede considerarse que en esa distensión tan propia de la duración, donde un Yo se alarga (se

⁴⁷ La imagen que Bergson nos da, en La evolución creadora, de la duración como un “elástico” que se estira, corresponde justamente a esta idea que propone Proust y que aplicamos al Yo ramosucreano.

agiganta) y alcanza (recobra más bien) el don de la mirada en el tiempo, se instaura también una voz que se repite. Porque tal distensión o agigantamiento conserva su hundimiento o ese sumergirse “en los años” en base a la repetición del decir, que propiamente, es la repetición de la escritura. Con ese ir de escritura en escritura (digamos, de eco en eco) se va concretando cada vez más el hundimiento en la memoria, pero a su vez se la va corrompiendo. Única manera que ese escribiente consigue de saldar el castigo que le fue impuesto desde los dominios de la fábula: el castigo de caer a todo riesgo en la percepción clara de la duración⁴⁸. Se trata entonces, cuando nos referimos a un “saldar el castigo”, de situar el plan ontológico de una obra poética sobre una base literaria que se fundamenta en una tradición mítica, la del castigo, pensada, por lo menos, desde el contexto griego tal como lo expuso Dodds en su libro, Los griegos y lo irracional; o como lo hizo Ricoeur poco después, al estudiar la simbología del mal en su libro Finitud y culpabilidad⁴⁹.

Para darle sentido y al mismo tiempo una imagen más de fábula a este tema de la memoria en Ramos Sucre hablaré acerca de un mito en particular. Con ello espero poder articular uno de los aspectos centrales de mi planteamiento como lo es la iteración y el castigo en tanto mecanismos que le otorgan su narratividad a una memoria, concretamente, a una duración que parece estar determinando una gran parte de la fuerza poética en la obra de este poeta. Después de todo, los mitos siguen estando todavía en nuestra conciencia de hombres críticos a estas alturas de la historia postmoderna, y al parecer siguen siendo tan útiles como antes, no para explicar la vida como muy bien lo señala Ricoeur pero sí como “revelación”, como “función simbólica”, eso que él llama el

⁴⁸ Como una forma de replantear aquella hipótesis de Bergson que no pudo haber pasado desapercibida para un lector avisado como Ramos Sucre, la cual citamos al inicio del capítulo anterior.

⁴⁹ El libro de Dodds es del año 1951; el de Ricoeur, del año 1960.

“alcance exploratorio y comprensivo” que ellos tienen, es decir, ese “poder de descubrir, de desvelar el vínculo del hombre con lo que para él es sagrado” (2004: 171). Situándonos, entonces, de manera general en esta noción de mito comencemos con el recuento de uno que pudo haberle gustado a Deleuze, y que de alguna manera está implícito ya en las primeras páginas de Diferencia y repetición: el mito de la desdichada Eco, una ninfa del bosque de quien se dice que tenía una hermosa voz.

Son varias las versiones que nos ofrece la mitología griega acerca de esta ninfa. En todas ellas la relación con Narciso es lo invariable aunque en una y otra historia los énfasis en relación con él suelen ser distintos. La leyenda que narra el vínculo más claro entre ambos es la que coloca a Eco en medio de los celos de Hera. Esta, sospechando las infidelidades de su marido, un día fue a buscarlo al bosque donde él estaba con las ninfas amigas de Eco. Al parecer, por petición de Zeus, Eco distrajo a Hera con su conversación para que él y las otras ninfas pudieran escapar. Cuando Hera se percató de lo sucedido, llena de ira, castigó a Eco condenándola a repetir las últimas palabras que los demás dijeran. Tras esto, Eco quiso renunciar a toda vida entre dioses y hombres y se refugió en la soledad de los bosques. Sólo que allí encontró a Narciso de quien se enamoró perdidamente. Narciso, un joven pastor que la mitología describe como dueño de una gran belleza a la vez que completamente insensible al amor, nunca llegó a corresponderle y hasta la creyó loca. Por eso, llena de dolor, Eco terminó retirándose a una cueva donde poco a poco se fue desvaneciendo hasta morir. Aquí es donde la mitología coloca la historia de Narciso que todos conocemos, cuando Afrodita, sentida por el sino de Eco, castigó a Narciso con la contemplación incesante de su rostro, enamorado de sí mismo en el agua de una fuente, hasta que los dioses intervinieron y lo transformaron en la flor que

lleva su nombre. Se cumplió con ello, por otra parte, el destino que el adivino Tiresias le había revelado a los padres: que su vida estaría a salvo mientras no viera su imagen.

Este doble mito de Eco y de Narciso se puede distinguir de otros, como por ejemplo el de Sísifo o el de Prometeo, si se considera la naturaleza iterativa del castigo. En estos el castigo no se da por iteración, como sucede con Eco y Narciso, sino más bien por semejanza. Como se sabe, tanto Sísifo como Prometeo sufrieron una y otra vez el mismo suplicio⁵⁰: es la misma piedra la que persiste en su insoportable tenacidad y es la misma águila la que devora un hígado que siempre se regenera igual al anterior. En cambio en el mito de Eco y de Narciso la naturaleza del castigo, si bien se funda en lo iterativo, es sustancialmente diferente en el sentido deleuziano del término, y lo es básicamente debido al nivel interno de la percepción. Eco y Narciso están sujetos al escuchar y al mirar respectivamente en tanto que en Sísifo y Prometeo lo táctil es la mediación sensorial del castigo con lo cual se establece una relación de exterioridad, con y hacia la cosa que se toca o es tocada: las manos en la piedra, el hígado en el pico del águila. Esto también implica otra distinción, la del movimiento, presente en el mito de estos últimos mientras que con Eco y Narciso tiene más relevancia lo estático. Se podría argumentar no obstante que en el mito de Sísifo como en el de Prometeo hay cambios, que no todo es siempre lo mismo, ya que, por ejemplo, no siempre Sísifo realizaría los mismos movimientos y que incluso podría haber diferencias de naturaleza en los estados internos de cada uno; bien podrían pasar de la desesperación a la impotencia y de la impotencia a la esperanza, incluyendo las diferencias de grados entre uno y otro estado. Sin embargo no creo que sea en este nivel donde habría que analizar a estos dos mitos porque sencillamente no radica allí la relevancia de éstos. Colocar cuestiones como éstas

⁵⁰ Tomo aquí la diferencia que establece Foucault, en otro contexto teórico, entre castigo y suplicio.

en el mito de estos últimos sería una desmesura ya que se trataría de aspectos que no están en la historia ni siquiera implícitamente, y por más que se quieran precisar todas sus consecuencias éstas caerían en el terreno más bien de las extrapolaciones sin sentido. Lo que ellos quieren hacer narrable, desde el punto de vista de la iteración, es la mismidad y ésta recurre a la sencillez de narrar siempre el mismo acontecimiento. Uno cada vez sustituyendo al otro. Y por más que uno se pueda detener en los posibles matices, éstos no serían otra cosa que fabulaciones dentro de la fábula más que consecuencias significativas, como en cambio sí creo que es posible apreciar en los mitos de Eco y de Narciso donde lo narrable es la diferencia. Lo que me interesa entonces del mito de Eco y de Narciso es la naturaleza de sus iteraciones y el estado de contemplación que es en sí lo que los une o donde se establece una continuidad entre ambos. Con ello podemos apreciar cómo se conforma la naturaleza de la escritura en Ramos Sucre; podemos ver cómo la obra en sí trata crear una dimensión en la cual se sienta la pulsión continua de las variaciones que se dan entre un hecho de escritura y otro. El eco aquí es la escritura y su progresión; sus cambios de grado se darían en las distintas historias que se van sucediendo, unas tras otras, a través de la presencia constante del Yo poético, cuya mirada (cuya voz) es siempre una mirada profunda.

Todo castigo, visto desde el planteamiento del castigo fundamental como lo trata Ricoeur, tiende a basarse en un particular modo de iteración: la “sempiterna” vuelta del alma hacia el cuerpo. A esto Ricoeur lo llama “penas de la reiteración”. Uno de los mitos que utiliza para explicar esto es el de las Danaides: éstas, deseosas de llenar un tonel roto con el agua de las purificaciones, se ven obligadas, una y otra vez, a repetir el mismo acto de echar el agua en el tonel, esperanzadas de poder llenarlo en algún momento. De esta manera el castigo es la reiteración del deseo, como dice Ricoeur: “el castigo del deseo es

el deseo mismo” (2004: 426). En el caso de Eco y de Narciso esta iteración, personificada en la figura de la ninfa, busca disiparse en lo profundo que es en esencia la significación que encuentro en Narciso, sólo que en él esa profundidad también implica lo intangible que es, en definitiva, lo que produce la necesidad de volver a ver, de volver a hundirse en esa superficie donde la imagen se refleja. En el momento en que cada uno mira al objeto de su deseo en ese momento el doble mito se transforma en uno solo. Es un sólo mito, el de Eco y el de Narciso, atado por la mirada. La mayoría de las iconografías que han tratado el tema representan justamente esa escena de la contemplación: Eco viendo a Narciso viéndose a sí mismo: ese climax del mito que hace a Eco prorrumpir con un “¡Pero qué miro!” antes de perder el habla en el poema de Sor Juana. Es en esa continuidad de la mirada que va de Eco a Narciso y de éste a la superficie del estanque y de allí a la profundidad de la imagen, como magistralmente lo pintó Waterhouse, donde desborda toda su significación el mito que conforman estas dos figuras. Y ello se debe a la repetición. Eco, determinada por la repetición, se enamora de lo profundo determinado por el reflejo de Narciso. Sucede allí, en rigor, un acontecimiento metonímico: Eco no sólo ama a Narciso, también ama la imagen de éste en la superficie del agua, también mira y se hunde con él en el enamoramiento de éste. De esta dualidad contemplativa, que se hunde en una imagen una y otra vez, surge la diferencia. El ser de cada uno disipándose pero también siendo, siendo por demás algo nuevo en ellos mismos. Eso es, a mi modo de ver, lo que pulsa en el interior del mito de cada uno: el de ser otros. En Narciso esto se reitera debido al aura de la repetición que tiene sobre sí en la figura de Eco, aunque esta reiteración Eco la duplica ya que su mirada implica a Narciso y a su reflejo por igual. En el centro de esta complejidad esos “otros” son a la vez imperceptibles en la cognición y también seguramente sentidos en lo espiritual. Lo que



John William Waterhouse, *Eco y Narciso*. Óleo, 1903. Colección privada

está entre ellos es la imagen, la imagen de Narciso en el estanque, mientras éste y Eco se hunden en ella y en sí mismos. En ellos la percepción se da continuamente, se actualiza constantemente ante la imposibilidad de aprehender a lo que allí se aparece: esa imagen en la fuente que sólo se puede poseer en lo virtual, en la medida en que es sentida como deseo y como memoria.

Eco y Narciso se encuentran inmersos entonces, citando a Deleuze, en la “transformación (que) se produce en el espíritu del que contempla” (1988: 137) y que en Ramos Sucre se dará como esa percepción constante que se da en la memoria del Yo. En Eco y en Narciso hay una sensibilidad única en cada mirada que se hunde hacia la imagen en el intento frustrado por poseerla, hay un ver y un sentir que no pueden sustituirse porque tanto uno como el otro cada vez van siendo distintos, cualitativamente distintos a causa de esa imagen que es ante todo imagen de lo intangible, que parece hundirse mientras más se le mira (mientras más se quiere penetrar en ella), y que se disipa si es tocada. Este sería el castigo de ambos considerados como un sólo mito. Un mito que es plegadura, que está en un constante ceder y hacerse en y por la contemplación, un sólo mito que doblega el destino imposible de ambos y que a fin de cuentas actúa de alguna forma como consolación de Eco, muy a pesar del divino Narciso. En ese mito, entonces, la iteración opera a través del llamamiento que la imagen les hace obsesivamente desde lo intangible de su misterio, esa profundidad que roza la superficie y sólo se deja tocar por el deseo.

Lo que he querido exponer con el mito de Eco y Narciso (ese mito único) es la riqueza simbólica que lo nutre, apelando a lo que Ricoeur entiende como el “espesor del relato (que) es esencial al mito” (183). Ese espesor donde se da “la función reveladora de los símbolos” (312), y que en el caso particular del mito de Narciso es de una gran

riqueza. Posee esa elocuencia hermética de la que hablamos en otra parte de este trabajo. No en balde siempre ha cautivado de alguna u otra forma a la literatura desde los tiempos de Ovidio, sobre todo a esa literatura que a lo largo de la historia le ha dado un mayor énfasis al tratamiento de la imagen alegórica como el Barroco, así: Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz, Calderón de la Barca, son ejemplos evidentes del valor alegórico de este mito en su relación con Eco. Y hasta en la música también este mito ha tenido su representación como en la ópera “Eco y Narciso”, de Domenico Scarlatti. Sobre el terreno, pues, de esa significación extraída del mito puede empezarse ya a hablar de una memoria que, en José Antonio Ramos Sucre, se expresa desde la iteración contemplativa; desde la permanente visión de todo el pasado cuyo fundamento o razón de ser viene dado como un mecanismo de castigo (una sensación de castigo, un vivir “penitencial”), dentro de la fábula primordial de un ser que mira toda su memoria (o que la sueña); y que sería, en resumidas cuentas, el contenido esencial de toda esa poética del mal con la que se ha vinculado y explicado su obra. Se trata de una poética del mal que, desde esta perspectiva mítica recién expuesta, se manifiesta por el deseo de la escritura. Esta materializa, en la obra poética de Ramos Sucre, “el deseo mismo” de salir de la memoria. Y con ello se da también una respuesta iterativa, una repetida escritura (cada poema, uno tras otro) con la que se intenta encontrar el olvido: ese fondo del deseo, esa agua de la purificación del Yo. Desde este punto de vista me parece más indicado asumir la poética ramosucreana como una poética de la memoria, pero sobre todo, como una poética de la curación.

2. “La casa del olvido”

¿Qué tienen entonces en común el mito de Eco y Narciso con la obra poética de Ramos Sucre? No deja de resultar extraña esta vinculación. Sin embargo, lo que interesa

es justamente lo que el mito propone desligado de todo relato, con lo cual se podría ya obviar la presencia de sus personajes para quedarnos con lo que ellos en sí simbolizan, con eso que está en la base de ese relato de la iteración del castigo que hay entre ambos mitos: *la penetración en una conciencia*⁵¹, algo parecido a lo que logra Nerval, de tanto ir a los sueños, al final de Aurelia. Esta penetración se da en forma de visión, una visión que implica una gran concentración espiritual, una gran certeza en su sentido hacia la verdad; colocada en la perspectiva ramosucreana esta visión permite un acceso (un acceso mítico pero también ontológico) al tema del Yo en su obra. Partiré, paradójicamente, con un poema que refiere al olvido, un poema injustamente dejado fuera en todas las antologías de Ramos Sucre y aún por la mayoría de la crítica⁵²: se trata de “La casa del olvido”.

Lo primero que podríamos decir de este poema es sobre la densidad descriptiva, que está muy cerca de la pintura; concretamente, de la estética del Prerrafaelismo. Quizás por ello fue puesto a un lado, porque es, dentro de toda la obra de Ramos Sucre, el más ligado a la estética del Decadentismo y esto seguramente produjo lecturas que lo relegaron a un segundo plano, al ver en él, el resabio de un Modernismo tardío y obsoleto. Sin embargo, al margen de esta posible valoración estética, lo que no se ha apreciado en él es su honda riqueza fenomenológica: se trata de un poema donde el ser se contempla contemplando un espacio, un lugar, que, como se dijo en páginas anteriores, es un espacio que hace de asilo o morada, entendida sólo como representación de una imagen y una carga sensible. Es un poema que describe la ausencia y en cuya voz se revela como la resonancia de un ser en medio de esa ausencia. El poema se da como una fulguración de

⁵¹ Las cursivas son mías.

⁵² Sólo conozco un trabajo donde se trata este poema. Me refiero al libro de Rosalina García, Ramos Sucre a través de los cristales, Caracas: 1996, Miguel Ángel García e Hijo, s.r.l..

la memoria y lo que se nos describe es su detención, su reencuentro con un espacio que se recuerda y con una mirada que “descubre” el olvido dentro de ella. A continuación transcribimos todo el poema:

UN ESPEJO retrata la oscuridad de la estancia, donde los muebles antiguos aumentan la majestad de la sombra. El color amarillo de los marcos, guarniciones y entalladuras vacila y fenece en un borde negro. La estancia ocupa un extremo interior de la mansión desierta, salvo de ruidos y de alarmas; conviene con la meditación abismada y con el desconsuelo infinito; rememora las ilusiones de antaño, desfile de lamentos. El sueño, de semblante lívido y alas funerales, visita el retiro inexpugnable, posando finalmente sobre el piso de alfombras; él es la única interrupción del soliloquio vertiginoso.

Una alta ventana descubre el cielo sublime, donde la nube flota con natación de náyade y corre con desbandada fuga de Atalanta. Un vegetal flexible sigue la jamba de la ventana, se dobla en arco y termina en flor solitaria; una flor que parece de artificio; casta, indemne del tiempo, color de alabastro y sin aroma; y esa flor beata, de palidez litúrgica, traba relaciones dichosas con una estrella, divisada desde la ventana en un mismo sitio del cielo.

Pero la flor padece otro amor secreto y más vehemente: solicita el estanque vecino, yacía del agua dormida y desnuda, y quiere escapar de la sombra, para morir sumisa bajo el dardo del sol, igualando el sacrificio de tal cautiva, amante del vencedor en bárbara epopeya.

La luna coloca un nimbo de plata sobre la flor enjuta, monja negada al sueño y sustraída del mundo, una noche amenizada con inmensa luz remota, preludio y mensaje del cielo; y esa noche de contemplación, en su llano estanque, murmura en sueños el agua virginal.

La mansión enorme engrandece los fantasmas de la sombra y recibe la inundación del sol con el sosiego del desierto. Dispone la mente a la meditación escrupulosa de la muerte y su recinto sellado enuncia agüeros de la eternidad.

En el centro de la morada funeral, edificada con regularidad severa, el agotado pozo antiguo, convertido en fosa, puede sustentar la vida de un ciprés inmóvil. El árbol huraño vigila sin fin sobre la fosa inadvertida, y su cúspide, finalmente elevada por encima de los muros de la mansión rigurosa, demanda el horizonte lejano y el lenitivo de la aurora. (116-117)

Espacialmente, el poema está dividido en dos partes: la estancia que “ocupa un extremo interior de la mansión desierta” y el patio que está en “el centro de la morada funeral”. Esa distinción entre “desierto” y “funeral” referida a la misma casa es importante para establecer dos estados bien diferenciados de la misma: el poema comienza describiendo la estancia durante la noche para luego pasar al patio en el amanecer. Durante la noche la estancia “conviene con la meditación abismada y con el desconsuelo infinito” mientras que al amanecer, ya con la mirada desplazándose hacia el patio, la mansión “dispone la mente a la meditación escrupulosa de la muerte”. Ese paso de un lugar a otro y de un estado de conciencia a otro (como una distinción de cualidad, muy leve pero observable en la lectura a la vez que sentida en el plano de ese o eso que

enuncia), ese desplazamiento de la mirada se da pues, de manera magistral, a través de un espejo en el interior de la estancia, y es desde ahí donde fluye toda la descripción que tiene lugar en el poema. De hecho el poema comienza haciendo referencia a ese espejo. Así, esa voz misteriosa del poema nos dice al inicio: “Un espejo retrata la oscuridad de la estancia, donde los muebles antiguos aumentan la majestad de la sombra” (116).

Esta primera parte del poema está dominada por la presencia del sueño. Se diría que con él aparece la significación del paso hacia la disolución (como desarrollaremos a al final de este trabajo); y por una flor cuyo significado es el olvido en procura de su imagen. El sueño, una de las razones primordiales que hacen de la casa del poema “una casa del olvido”, desciende al recinto y se posa como dormido en la alfombra; al tiempo que de la jamba de una alta ventana una enredadera trepa y “termina en flor solitaria”. Aquí es donde se muestra con más intensidad la densidad de una pintura prerrafaelita, especialmente en la descripción de esa flor en relación con una estrella (que está detrás de la ventana “en un mismo sitio del cielo”) y con un “llano estanque” en el cual desea posarse. Es ahí, también, donde se puede atisbar al motivo de Narciso saliendo de lo soterrado, con todo lo que implica ese motivo en relación con la iteración que disuelve y que conlleva al olvido como mencionamos en páginas anteriores. La flor aquí es un elemento evidentemente romántico con lo cual se expresa el motivo de Narciso. Pienso que Ramos Sucre recrea aquí la flor desde ese mito tal como lo explica Bachelard, considerando que “Todas las flores se *anarcisan* y que para ellas el instrumento maravilloso del narcisismo es el agua” (1997: 45). Bachelard cita versos de Shelley y de Keats donde la relación entre la flor y el agua es similar a lo que hace después Ramos Sucre en su poema. Los versos de Keats son los siguientes: “Una modesta flor abandonada, carente de orgullo / que inclinaba su belleza sobre el espejo del agua” (1978:

46); y los de Shelley dicen: “Las amarillas flores miran eternamente sus propios ojos lánguidos reflejados en el calmo cristal” (45). La singularidad de Ramos Sucre está en hacer de esa flor un objeto extensivo de la memoria, como si ella representara la forma más sutil de la memoria ensimismada: el olvido.

Pero la flor padece otro amor secreto y más vehemente: solicita el estanque vecino, yacija del agua dormida y desnuda, y quiere escapar de la sombra, para morir sumisa bajo el dardo del sol, igualando el sacrificio de tal cautiva, amante del vencedor en bárbara epopeya.

La luna coloca un nimbo de plata sobre la flor enjuta, monja negada al sueño y sustraída del mundo, una noche amenizada con inmensa luz remota, preludio y mensaje del cielo; y esa noche de contemplación, en su llano estanque, murmura en sueños el agua virginal. (116)

Motivo invertido como es obvio ya que es la flor la que infructuosamente intenta verse en el estanque. Y sin embargo ocurre una doble metáfora mediante la cual se resuelve esta versión enmascarada del mito en este poema, que hemos propuesto como el poema final de ese largo discurrir de la voz enfrentada a su duración, ya que ese “nimbo de plata” de la luna es al mismo tiempo espejo y estanque. Ese es el “preludio y mensaje del cielo” que parece decir –“Mira aquí, prueba aquí”– mientras el agua del estanque, dentro de esta invertida representación del mito, queda sin imagen, “virginal”, murmurando en sueños, muy distinto al estanque que aparece en el poema “El familiar”, por ejemplo, el cual se muda “en un abismo”. Un problema se presenta en relación con la ventana, debido a que no se sabe ciertamente de qué lado de la estancia está ubicada. No se sabe si da hacia afuera de la mansión o si da hacia el interior de ella donde queda el patio central.

Sin embargo esta cuestión pasa inadvertida ya que es a través del espejo que se desarrolla la descripción y es a través de él que podemos ver.

El resto del poema tiene su efectividad en las correspondencias que se establecen en relación con esta primera parte que acabo de abordar. Ahora el recorrido visual se desliza hacia lo “externo” (que no es más que el patio interno de la casa) y este mirar está determinado por los contrastes que establece con los elementos de la primera parte. Así, en ese patio hay un “agotado pozo” que es “fosa” a diferencia del estanque de “agua virginal”; y ese pozo sustenta “la vida” de un ciprés que está en medio del patio distinto al estanque que permanece inerte en relación con la flor; y ese ciprés se eleva “por encima de los muros de la mansión” contrario a la flor que lo que desea es caer (caer en imagen). Y hay más, lo más relevante: parece ser que la casa, en la noche y en la sombra de esa estancia, crea un ámbito de la memoria donde alegóricamente se “rememora las ilusiones de antaño” a través de la flor, en tanto que esta casa-mansión al recibir la luz del día “enuncia agüeros de la eternidad”, es decir, habla del olvido, lo hace visible al hacer visible la soledad. Por ello el “ciprés inmóvil” como símbolo de esa eternidad, como “pasma”, como detención del tiempo, tal como se nos refiere la eternidad en el poema “El retorno”, por ejemplo. Sin embargo, este salto a la memoria y ese salto al olvido se produce a través de la meditación, sólo que una es “abismal”, y a ella se entrega todo el ser sin recelo (su objeto es la memoria), mientras que la otra meditación es “escrupulosa” como si todavía hubiese dudas de inclinarse hacia el olvido.

El análisis de “La casa del olvido” exige algunas preguntas en relación con el sujeto de la enunciación. ¿A quién pertenece “la meditación abismada y el desconsuelo infinito”? ¿De quién es aquel “soliloquio vertiginoso”? ¿A quién dispone la mansión “a la meditación escrupulosa de la muerte”? Son preguntas preocupadas por la ausencia de un

elemento importante en la obra poética de Ramos Sucre como es el Yo. En este sentido, este poema es verdaderamente extraño en la obra de Ramos Sucre. En él no hay un Yo explícito, ni como productor de la enunciación, ni como “personaje”. Es un poema alejado de la historia en tanto diégesis, alejado de las referencias históricas, y en el cual las referencias literarias apenas están presentes o poco visibles. Lo preponderante en él es lo descriptivo, la écfrasis en su sentido clásico, y en ese sentido se trata pues de un poema básicamente acerca de la imagen considerada en términos pictóricos: la simetría entre el espacio de la estancia y el patio central (en algún momento se dice que la casa está “edificada con regularidad severa”); las degradaciones de la luz (el poema avanza desde “la majestad de la sombra” hasta “el lenitivo de la aurora”); y sus descubrimientos expresados en imágenes puras como el espejo que podría estar en medio de la sala, el sueño “posando finalmente sobre el piso de alfombras”, la flor en la parte alta de la jamba, el estanque sereno, el pozo “agotado”, y la cúspide del árbol “finalmente elevada por encima de los muros de la mansión rigurosa”.

El gran poder visual de este poema se sustenta en el juego con los espejos. Se mira, se describe, desde lo tangencial, de lado, y por la superposición de reflejos: la descripción sale del espejo al revés y nos da la imagen de una flor que quiere salir de la sombra para poder reflejarse, para poder verse ella misma, y en ese sentido podemos pensar que se refleja por fin en el disco plateado de la luna, cuando en verdad lo que quiere es verse a sí misma, sin espejos, sin los espejos imposibles (el estanque, la luna), por eso ese “morir sumisa bajo el dardo del sol”. Es verse en su verdad, en su revelación, muy cercana, muy próxima a lo que se revela en la memoria.

Todo esto responde al conocido versículo de San Pablo sobre los espejos y que Borges, en su ensayo “El espejo de los enigmas”, interpretó de diversas maneras por boca

de León Bloy. En la traducción de Cipriano de Valera el versículo dice así: “Ahora vemos por espejo, en oscuridad; más entonces *veremos* cara a cara”. En una de las interpretaciones que elabora en el ensayo mencionado, Borges cree que con el versículo podemos sumergirnos “en el Abismo verdadero, que es el alma del hombre”, aclarando luego que “debemos invertir nuestros ojos y ejercer una astronomía sublime en el infinito de nuestros corazones (...) Si vemos la Vía Láctea, es porque existe *verdaderamente* en nuestra alma”, le hace decir Borges a León Bloy (157). Esta forma de ver es la que parece estar dándose en el poema de Ramos Sucre. Ese “Abismo verdadero” corresponde, en “La casa del olvido” a la conciencia del Yo que el poema propone como “la mente”. Tal vez por eso no hay Yo en el poema, porque el poema ocurre dentro del Yo y esa interioridad verdadera del alma, desde Bergson hasta Deleuze pasando obviamente por Borges, es sin lugar a dudas la memoria, tal como la definió San Agustín al señalar que “el espíritu es la memoria misma” (1986: 162). Así, la voz de la memoria es la voz del espíritu, es en sí “la voz del abismo primordial” como lo revela Ramos Sucre en otro poema, “A orillas del mar eterno”. Esa voz nos da entonces en “La casa del olvido” un verbo que se desplaza hecho mirada desnuda, como si el espejo central del poema se hubiese puesto a conmensurar toda la ausencia siendo él mismo parte de lo desoculto, de la verdad que implica toda la “casa” en el poema. Con esto el poema nos lanza hacia una metáfora final: ver hacia atrás, ver oblicuamente, y hacia los lados, pero básicamente ver al revés, en otras palabras, ver hacia el pasado, ir hacia atrás con el recuerdo⁵³.

Ocurre en “La casa del olvido” lo mismo que sucede en toda la obra poética de Ramos Sucre, esa tensión entre memoria y olvido que se manifiesta en un movimiento de

⁵³ Como de alguna manera es también lo que se nos propone con la imagen del reloj y el pájaro en el sueño de Nerval; y con la imagen del espejo, el reloj y el tren en la chimenea, en el cuadro de Magritte referido anteriormente.

ida y vuelta: de la memoria hacia el olvido y viceversa (ya hemos visto esto de alguna manera a través de esos poemas pilares de su obra como lo son “Preludio” y “Omega”). En el poema la tensión se manifiesta primeramente en su recorrido visual, entre la estancia-sala donde se abre la memoria y la salida al patio de la casa-mansión donde se nos presenta al olvido; y en esa casa el olvido “enuncia” sus símbolos, y lo hace a través de una tensión dramática que también es ironía, ya que el olvido surge o se da en el “recinto sellado”, sellado en el sentido de impronta, de sello, de lo que queda grabado en la memoria. Es por ello entonces, seguramente, que el poema apela inversamente al mito de Narciso. Con ello quiere hacer más palpable la memoria y por ello nos da una serie de “espejos” que no son más que iteraciones a través de las cuales transitan las imágenes: el espejo de la sala, el espejo de la luna, el espejo vacío del estanque (agua “desnuda” se le nombra en el poema). Por ello también el soliloquio es “vertiginoso”, porque literalmente da vueltas, muy parecido a lo que ocurre en el poema “El familiar” donde la casa como “retiro” facilita “el soliloquio y el devaneo”, entendiendo por devaneo justamente su acepción de delirio que en Ramos Sucre es pasión de recordar y meditar. Por otra parte, también están esos elementos que le dan a la casa su condición de olvido: el sueño, la soledad, el silencio, el sosiego, lo agotado, lo vacío, como también la muerte, porque todos ellos son los materiales con los cuales se refunda la casa (ya que su origen es la memoria). Y aunque no se cuestiona el papel de la memoria en el poema, en él la casa le pertenece al “olvido” porque hacia este apunta toda la fuerza final: la borradura de la huella, la ausencia, “el sentimiento de la ausencia” como se dice en cierto momento en el poema “Los acusadores”. Este operar de la parte (este poema en cuestión) determina la estrategia escritural del todo, porque en ella se condensa, así lo trataré de mostrar más

adelante, la manera en que funciona el plano mucho mayor de la obra: como una inercia que va de la memoria al olvido.

Se puede ahondar un poco más en el análisis de “La casa del olvido” comparándolo con otro poema de La torre de Timón, titulado “Discurso del contemplativo”, uno de los poemas más conocidos de Ramos Sucre, y el que tiene una vinculación más directa con “La casa del olvido” dentro de toda su obra. A partir de la relación del objeto central de ambos poemas como es la “casa”, se puede observar una contigüidad de pensamiento entre ambos que ayuda a revelar la sensibilidad del mundo ramosucreano desde el ámbito de los espacios cerrados. Antes de proseguir me parece necesario citar en toda su extensión el poema “Discurso del contemplativo”:

AMO LA PAZ y la soledad; aspiro a vivir en una casa espaciosa donde no haya otro ruido que el de una fuente, cuando yo quiera oír su chorro abundante. Ocuparé el centro del patio, en medio de árboles que, para salvar del sol y del viento el sueño de sus aguas, en las copas gemebundas. Recibiré la única visita de los pájaros que encontrarán descanso en mi refugio silencioso. Ellos divertirán mi sosiego con el vuelo arbitrario y el canto natural; su simpleza de inocentes criaturas disipará en mi espíritu la desazón exasperante del rencor, aliviando mi frente el refrigerio del olvido.

La devoción y el estudio me ayudarán a cultivar la austeridad como un asceta, de modo que ni interés humano ni anhelo terrenal estorbará las alas de mi meditación, que en la cima solemne del éxtasis descansarán del sostenido vuelo; y desde allí divisará mi espíritu el ambiguo deslumbramiento de la verdad inalcanzable.

Las novedades y variaciones del mundo llegarán mitigadas al sitio de mi recogimiento, como si las hubiera amortecido una atmósfera pesada. No aceptaré sentimiento enfadoso ni impresión violenta; la luz llegará después de perder su fuego en la espesa trama de los árboles; en la distancia acabará el ruido antes que invada mi apaciguado recinto; la oscuridad servirá de resguardo a mi quietud; las cortinas de la sombra circundarán el lago diáfano e imperturbable del silencio.

Yo opondré al vario curso del tiempo la serenidad de la esfinge ante el mar de las arenas africanas. No sacudirán mi equilibrio los días esplendidos de sol, que comunican su ventura de donceles rubios y festivos, ni los opacos días de lluvia que ostentan la ceniza de la penitencia. En esa disposición ecuánime esperaré el momento y afrontaré el misterio de la muerte.

Ella vendrá, en lo más callado de una noche, a sorprenderme junto a la muda fuente. Para aumentar la santidad de mi hora última, vibrará por el aire un beato rumor, como de alados serafines, y un transparente efluvio de consolación bajará del altar del encendido cielo. A mi cadáver sobraré por tardía la atención de los hombres; antes que ellos, habrán cumplido el mejor rito de mis sencillos funerales el beso virginal del aura despertada por la aurora y el revuelo de los pájaros amigos. (39)

Lo que vemos aquí aparece dentro de un ámbito de deseo, de espera, de futuro: éste es un poema donde el Yo habla del futuro y el término de ese porvenir, que se traza como un plan de vida, es el olvido, ese nexos directo con “La casa del olvido”. Éste poema

hace las veces de ese porvenir alcanzado. En uno se describe esa casa en forma de anhelo, en el otro se la describe ya como una “realidad”. Otros poemas también parecen aludir, cada uno a su manera, a diversos aspectos de esta misma casa. Poemas como “Entonces”, “Ocaso”, “Entrevisión del peregrino”, “Lucía”, “El extranjero” o “La virgen de la palma”; incluso en “La tribulación del novicio” hay un esbozo de esta casa en cuestión y también en “Preludio” ya se le percibe. Con todo, es en “Discurso del contemplativo”, como se dijo anteriormente, donde la relación es más palpable y desde el cual podemos figurarnos el impulso certero de una voz y de una escritura, que en su repetirse, se va, digamos, “ecocisando” hasta representar su propia disipación en “La casa del olvido”. De esta manera, hay un largo camino, un largo “durar” que la obra ramosucreana explora, intuye, necesita, hasta dar con una visión cuyo signo total es la ausencia y la disolución. Ambas “casas” representarían el estado de un mismo cuerpo cuya diferencia sustancial estaría allí adentro, en términos de alma, de voz y de memoria. Así, la obra ramosucreana propone un ser que parte de la contemplación para llegar al olvido a través de un largo transcurrir, a través de incesantes repeticiones forjadas inicialmente por la contemplación. Desde este punto de vista es entonces como el poema “Discurso del contemplativo” declara, hace explícito, el procedimiento inicial de la voz que habrá de convertirse en eco hasta desvanecerse, es el comienzo de un discurrir –de un discurso–, de un rumbo que toma la necesidad de un decir poético y que con los años se va haciendo obra para darle forma a lo que desde el principio fue intuitivo al dar con “La casa del olvido” (recordemos que este poema como “Discurso del contemplativo” pertenecen al inicio de la obra de nuestro autor).

Hay pues, en el poema “Discurso del contemplativo” un Yo que declara toda la fuerza de sus principios, toda su visión de mundo, todo lo cual depende de esa casa que se

vislumbra en la lejanía del deseo: “aspiro a vivir en una casa espaciosa y antigua donde no haya otro ruido que el de una fuente, cuando yo quiera oír su chorro abundante” (39). Ese espacio parece materializarse en “La casa del olvido” salvo que en este poema ya no está aquel Yo deseante, solamente parece quedar su huella, un Yo ausencia registrando con la mirada a una “estancia” de esa “mansión enorme” y a su patio interno. Las relaciones entre la casa deseada en “Discurso del contemplativo” y la casa descrita en “La casa del olvido” son muy evidentes. Ambas están en el desierto o al menos ése es el exterior que se refiere; a una la visita el sueño, a la otra la visitan los pájaros y la muerte. En ambos poemas hay un paso del día a la noche. En uno hay un estanque y un pozo antiguo agotado mientras que en el otro hay una fuente (que se silencia con la llegada de la muerte); y en uno hay, como era común en los viejos caserones latinoamericanos, un árbol en medio del patio interno que hace las veces de peristilo, mientras que en el otro son varios árboles los que están en el centro. Podría decirse que las casas son las mismas pero referidas en distintos momentos. En “La casa del olvido” se realiza el deseo expresado en “Discurso del contemplativo”: en éste se presenta la casa donde se quiere morir, en el otro ya tenemos la impresión de que la muerte ha ocurrido y sólo queda la casa deseada y la mirada que la recorre. En otras palabras, queda una memoria dando vueltas, y hay un Eros allí entre esa mirada que posee los espacios y la casa que aviva a la mirada, un “Eros (que) arranca del pasado puro objetos virtuales, que nos entrega para vivirlos”, como dice Deleuze (1988: 182). En ella, en el centro donde pulsa la pupila que todo lo abarca, está el Yo hecho conciencia vigilante; hecho destiempo y palabra de memoria, y de olvido también. Por eso se trata de un Yo ausencia, porque es a su recuerdo al que se asiste. Se trata del Yo, no en la percepción de una de sus vidas sino internándose, interviniéndose a sí mismo en el y desde el centro, despojado de tiempo, sin

preguntas que hacer sobre su duración. Sin embargo se trata de la memoria antes que nada, porque el poema va de ella al olvido, a la imagen del olvido que la memoria, por sí sola, parece recordar: el olvido también deseado. Ahí está lo que se descubre en el poema: lo que vemos a través de sus espejos es el “espacio” y la sustancia de la memoria que es el olvido, en otras palabras, lo que vemos lo vemos de memoria porque es la memoria abierta lo que la mirada nos brinda, pero esa mirada que en sí es una “memoria meditante”, como diría Ricoeur, sólo vive el encuentro con la sensación que el olvido provoca como lo disuelto, como lo desvanecido. Esto, por extensión podría decirse de toda la obra de Ramos Sucre donde cada poema es un salto en la memoria, concretamente un salto en la duración de ese emisor difícil de ubicar porque está disuelto en toda la escritura, y, de forma alegórica, es la escritura misma.

Creo que es factible, ya para terminar este capítulo, pensar entonces que a través del poema “La casa del olvido” también uno puede estar interpelando a una parte vital de la poesía de Ramos Sucre. Bajo este poema pulsa una gramática del tiempo que se da de manera amplia y diversa en su obra a través de las distintas maneras en que a lo largo de ella se accede a la memoria. Con este poema estamos en presencia de un determinado solipsismo dramático (dramático por la tensión que hay entre la memoria y el olvido y por la manera en que entre ellas queda descubriéndose el ser), más que un monólogo de la memoria cuyo tema sea el olvido. La voz de ese Yo abismal que enuncia en “La casa del olvido” es entonces, a fin de cuentas, la que sostiene toda una desaprensión, un abandono o un salirse respecto a la duración entendida en términos bergsonianos. Como ya hemos dicho, el poema representa el fin de un recorrido que, en la dimensión mayor de la obra poética, está dado a través de cada poema por separado. En otras palabras, cada operación de recuerdo equivaldría a un poema en los términos reales de la obra poética y de allí toda

la iteración (todos esos ecos del decir: de la escritura propiamente). En síntesis, podría afirmarse entonces que esa voz no es otra cosa sino la escritura de un alma que recuerda, y cuyo recordar imperativo, iterativo y azaroso parece entonces encontrar en “La casa del olvido” la razón de ser de toda una obra.

Concretamente, puede decirse que la poesía de Ramos Sucre es la poesía de la repetición, de lo iterativo, y que el objeto que la define es el recuerdo. Ella postula la escritura como una función reiterativa, como acto y ceremonia recurrente, a semejanza del rito con el cual, según Dodds, se deshacían las culpas en la Grecia arcaica (2006: 45). Esta es la esencia de la escritura ramosucreana: una reiteración que es urgencia de memoria, en cuya base reside una necesidad que más que hábito es obsesión; un don pero también un mal. Su poesía se traduce a una sola imagen: una escritura que se pliega a otra, un recuerdo que se imbrica en otro, una y otra vez, sucesivamente, como un grabado de Escher, donde la repetición determina un cambio de cualidad, una transformación progresiva de objetos; o, recordemos, como los gigantes de Proust que en Ramos Sucre se reducen a uno solo: ese gigantesco Yo que recorre toda la obra ramosucreana como si ésta tuviera un suelo por donde él pudiera atravesar diversas geografías y penetrar en diversos recintos; suelo por el cual va dando sus tumbos: su peregrinar, su viaje, su aventura. Así, por ejemplo, en Ramos Sucre ese Yo que se reitera constantemente va mostrando sus distintos predicados, aun cuando ese Yo no esté presente como ocurre en “La casa del olvido”, donde sólo aparece su desnudez, es decir: su voz. De esta manera, cada Yo ramosucreano existe como diferencia y no como representación de una identidad. No son máscaras, como tanto se ha dicho, son la actualidad de un ser tan desnudo como su voz (una única voz para toda la escritura), ese tiempo pasado contraído en el presente de la escritura. En la persistencia que ahonda sin cesar en la memoria (ya vimos con el mito de

Eco y de Narciso cómo la iteración gusta de lo profundo), el Yo se repite y vuelve sobre sí para encontrarse cara a cara con su verdadero tiempo. En esa escritura ocurre, como diría Deleuze, que: “Lo mismo no retorna sino para traer lo diferente” (120). Esa diferencia es el verdadero ser del Yo, su tiempo que es recuerdo; pasado de signos. Todo esto permite hablar de “lo narrado” en Ramos Sucre, donde hay un Yo que se descubre a través de sus nuevos predicados, y que de poema en poema (la textualidad en la que éste sólo puede hacerse visible) muestra entonces un ser nuevo. Se trata de un sólo Yo constante, que se itera para ser diferente, para ser tiempo, cualidad pura. Un Yo que es devenir y que a cada recuerdo suyo se sustrae de los otros Yo, que es reinventado cada vez, como cualquier sujeto puede ser distinto con cada devenir de su duración. En este sentido, en Ramos Sucre, decir recuerdo tras recuerdo es decir estado tras estado (estados del ser), tiempo vivo siendo en la escritura, una escritura que se dilata hacia al pasado mientras ese pasado se contrae en el presente de esa escritura. Así, cada poema es el resultado de una incursión, de un salto más bien, en la memoria, concretamente, en los anaqueles ilustrados de una memoria virtual, rizomática, intuitiva. Una memoria cuya actualidad es el aura de la historia que el mundo lleva auestas, universal podría decirse, o *total* en un sentido borgeano. Y a esa memoria accede la escritura ramosucreana y quien la recorre es la mirada imaginante de ese Yo que selecciona, desde su voluntad azarosa, los contenidos que le urgen. En otras palabras, se trata de una mirada que busca en esa memoria el lugar de lo épico, de lo literario y lo histórico y que entrega a la escritura, posiblemente como un juego de azar, los contenidos con los cuales ella se actualiza.

Cada Yo equivale a una actualidad de la escritura que se da como cuidado, como mecanismo para deslastrar al tiempo y volver al Yo, a su condición esencial que sólo permite el olvido, un Yo muy distinto al que dice “Yo” a lo largo de todo el recorrido, de

todo su discurso porque sólo son estados de su unidad, formas de su progresión. La obra poética de Ramos Sucre intenta ser la progresiva anulación del Yo discursivo para que del vacío esencial surja y lo sustituya el Yo básicamente ontológico como creemos que sucede en “La casa del olvido”. Así, en el transcurso de la obra cuando se dice “Yo” lo está diciendo verdaderamente el Yo que enuncia, el que recuerda y el que escribe. Y no me refiero al autor obviamente, a Ramos Sucre, me refiero a un sujeto que se representa y se construye en la escritura; que es la escritura misma. En Ramos Sucre este Yo se repite constantemente. En cada poema ese Yo invoca al recuerdo de lo que alguna vez fue, vio, o experimentó. En cada poema hay un recuerdo imaginado que nace de la urgencia de ese Yo primordial por vaciarse, para decirlo de alguna manera, de todo lo que sabe del mundo, siendo su mundo como el equivalente de una biblioteca borgeana; una prodigiosa memoria letrada de la cual hay que desabastecerse para dar con el olvido y con el regreso esencial.

Capítulo IV. El olvido escritural

Tengo aún más recuerdos que mil años de vida.

Baudelaire, *Spleen*, LXXVI.

Yo opondré al vario curso del tiempo la serenidad de la esfinge ante el mar de las arenas africanas.

Ramos Sucre, “Discurso del contemplativo”

Debía transmitirle las enseñanzas fiadas a la memoria de una secta formal, temerosa de escribirlas.

Ramos Sucre, “Cuento desvariado”

1. Melancolía y memoria

Víctor Bravo, en uno de sus penetrantes ensayos, afirma que el sujeto poético en Ramos Sucre “jamás olvida” (1995: 35). Sin embargo, lo que no apunta Bravo es que ese sujeto estructura toda su dimensión precisamente en el anhelo del olvido, que puede ser entendido, desde el punto de vista de la obra, como el objetivo final de la escritura, aquello donde se asienta su carácter sistemático. Las operaciones del recuerdo se dan por y con ese fin, el de borrar la huella, la impronta, de tanto acercarse a ella. En esta doble operación puede estar el arcano que domina los tejidos de la trama ramosucreana: en la paradoja del recuerdo como vía de olvido. Víctor Bravo habla de un triunfo del olvido, pero desde el punto de vista biográfico, al referirse al suicidio de Ramos Sucre acaecido, como se sabe, en Ginebra a comienzos del verano de 1930. Con esto surge el umbral donde se tocan al fin el Yo poético y el poeta que fue Ramos Sucre, y digo al fin, porque

según Bravo, la escritura en Ramos Sucre es aplazamiento de la muerte. Esto tiene mucho sentido si lo vemos desde el lado del olvido: la escritura ramosucreana más que ser un aplazamiento de la muerte sería, en otras palabras más justas, un acercamiento hacia el olvido, sobre todo si se toma en cuenta, siguiendo la vinculación biográfica, la fuerza simbólica que tuvo para este tema su muerte por somníferos. Esto conlleva a pensar en el sueño como una vía hacia el olvido. Partiendo de la relación entre memoria y olvido en su obra podemos figurarnos que con su muerte se realizó un intercambio entre lo real y lo simbólico, donde el olvido cobraría una dimensión real mientras que la muerte de Ramos Sucre, en una suerte de alquimia de última hora, trascendería el campo de lo simbólico. En otras palabras, la muerte deviene en representación del anhelo de aquel Yo poético: el sueño y el olvido perenne de sí.

La relación entre lo biográfico y lo literario es tan sólo una posibilidad. Es sólo un acercamiento que en el caso especial de Ramos Sucre nunca hay que descartar si se piensa su vida como una base simbólica que sostiene muchas partes del puente que hay entre su obra y la crítica. En este sentido muchos testimonios dan cuenta de la propensión de Ramos Sucre hacia la melancolía y la nostalgia. Mucha parte de la crítica ramosucreana habla de ello y se ha fundado en ello. La comparación con Leopardi, que el mismo Ramos Sucre hizo, es ya todo un hito. Ha sido objeto de la crítica para mostrar el perfil de un hombre melancólico y los contenidos nostálgicos de su obra poética. En sus cartas estas comparaciones fueron las más elocuentes. En una dirigida a su hermano y fechada en Caracas en 1929 escribía, a propósito de las críticas que habían recibido sus dos libros publicados en ese año, que “Solamente Leopardi, el poeta de la amargura” había tenido “una vida tan excepcional” como la suya. Y tres meses antes de morir escribía desde Merano a Luis Yépez lo que luego la crítica ha citado innumerables veces:

“Leopardi es mi igual”. No está demás recalcar esta cita que habla mucho del hombre y del poeta que fue Ramos Sucre, porque antes de tratar el olvido (o para poder tratar este tema) quiero apuntar hacia la melancolía en su relación con la memoria, vinculación ésta que siempre ha quedado al margen cuando se ha hablado de la melancolía en su obra.

El tema de la melancolía y la memoria es de larga data y su bibliografía algo extensa. De ese amplio *corpus* me interesa lo dicho por Julia Kristeva en Sol negro. Depresión y melancolía. Cito casi por completo la sección titulada “Un pasado que no pasa” perteneciente al segundo capítulo de ese libro:

El tiempo en el cual vivimos es el tiempo de nuestro discurso y la palabra extranjera, despaciosa o disipada del melancólico, lo lleva a vivir en una temporalidad descentrada. Esa temporalidad no discurre, el vector antes / después no la gobierna ni la dirige de un pasado hacia una meta futura. Masivo, pesado, sin duda traumático por estar colmado de pena o de alegría, *un momento* obtura el horizonte de la temporalidad depresiva o, más bien, le arrebató cualquier horizonte, cualquier perspectiva. Fijado al pasado, en regresión respecto del paraíso o del infierno de una experiencia irrebasable, el melancólico es una memoria extraña: todo le resulta caduco –parece decir– pero continuó fiel a esa caducidad, estoy clavado ahí, no hay revolución posible, no hay futuro... Un pasado hipertrofiado, hiperbólico, ocupa todas las dimensiones de la continuidad psíquica.

(...) Es una construcción subjetiva y como tal revela una memoria, ciertamente inasible y rehecha en cada verbalización actual pero situada de entrada, no en un espacio físico, sino en el espacio imaginario y simbólico

del aparato psíquico. (...) Al habitar ese tiempo truncado el deprimido es, necesariamente, un habitante de lo imaginario (55-56).

Es inevitable asociar estas palabras de Kristeva con aquel testimonio del poeta Fernando Paz Castillo, amigo cercano de Ramos Sucre, cuando decía que éste “siempre daba la impresión de un regreso... ¿De dónde regresaba él, -se preguntaba Paz Castillo- tan cotidiano y tan nuestro como ‘el buenos días’ de todas las mañanas?” (1980: 22). Y fue el mismo Paz Castillo el primero en advertir, quizás muy tímidamente, la naturaleza memoriosa de su obra: “Muchos de sus poemas, que no otra cosa resultan sus escritos, son reminiscencias, más que de la lectura, de las láminas que ilustran viejos libros” (19). No dejaba de tener razón en esto. Sin duda hay poemas que remiten a la pintura en general, desde Doré y Durero, como los menciona Paz Castillo (y otros también lo han apuntado), pasando por Da Vinci, los Prerrafaelistas, hasta los pintores del *Quattrocento* italiano (en este sentido hay allí una gran veta en la poesía de Ramos Sucre que todavía no está lo suficientemente estudiada). No obstante, su obra poética responde a un universo simbólico más complejo. Toda su cultura era una cultura viva y, considerando al personaje depresivo, puede pensarse entonces, desde Kristeva, en un Ramos Sucre inmerso literalmente en un “tiempo” de proporciones infinitas, semejante a ése donde conviven los gigantes de Proust al final de En busca del tiempo perdido; un mundo prácticamente de fábula, donde nuestro poeta permanece “clavado” en su “caducidad” (Guillermo Sucre diría: en su “anacronismo”); en todas las posibilidades de esa Biblioteca de Babel que era su alma. “Al habitar ese tiempo truncado el deprimido es, necesariamente, un habitante de lo imaginario” dice Kristeva, y de ese “imaginario”, que podríamos llamar el imaginario ramosucreano, era tal vez de donde regresaba cuando lo veía venir Paz Castillo con el aura de otro tiempo.

La obra de Ramos Sucre, desde lo que se propone aquí, no es sino la representación de ese “pasado hipertrofiado, hiperbólico que –según Kristeva– ocupa las dimensiones de la continuidad psíquica”. De esta afirmación pueden deducirse dos puntos importantes: primero, que lo hipertrofiado y lo hiperbólico, aplicado a Ramos Sucre, pueden ser entendidos como categorías que organizan su mundo de lo imaginario. Lo hipertrofiado organiza en el sentido en que el juego imaginativo construye el relato poético, muchas veces haciendo coincidir, se diría que al azar, “personajes” de épocas distintas en un mismo ámbito de recuerdo como ocurre en los poemas “La redención de Fausto”, “El talismán”, y “La cábala” por ejemplo. Es, en otras palabras, una función combinatoria que regula el modo en que se combinan los contenidos de la memoria. Y con esta combinatoria, a decir de Guillermo Sucre, se “hace posible el mito”: “Lo mítico, en Ramos Sucre, no es simple recreación cultural, sino nuevo comienzo: a partir de la combinatoria, de la fabulación relacionante que hace posible el mito mismo” (1980: 142).

Lo hiperbólico, por otro lado, remite a esas situaciones extremas que se manifiestan en sus textos, como una función de la acción, pero sobretudo, de la acción cruel, todo eso que, por ejemplo, Víctor Bravo llama la “poética del mal y del dolor”, un universo simbólico donde hallamos poemas como: “La vida del maldito”, “El mandarín”, “Las suplicantes”, “El protervo” o “Bajo la advocación de Saturno”. Lo segundo, tiene que ver con el sentido temporal de lo que Kristeva llama, desde el plano psicológico, “continuidad psíquica”, que, en el plano filosófico, al menos desde los tiempos de Bergson, se ha entendido mejor como “Duración”. Cuando Kristeva dice que “al habitar ese tiempo truncado el deprimido es, necesariamente, un habitante de lo imaginario” está hablando de ese tiempo de la duración donde se ha instalado la mirada, la atención de éste. Es allí donde se clava su alma para traducir todo en la escritura a un nivel

imaginario. Visto así, puede definirse entonces la obra poética de Ramos Sucre como la duración de una inmensa cultura convertida en juego imaginario, en una representación donde es posible apreciar entonces a un Yo poético, ajeno a Ramos Sucre pero afín a él, instalado a su capricho en la dimensión simbólica de su propia duración. Podría decirse, siguiendo a Kristeva, que Ramos Sucre puso por escrito a partir de la melancolía los contenidos de su duración. No obstante, lo verdaderamente significativo es cómo la transformó, cómo la transfiguró en el sentido de toda una obra porque, en rigor, la duración de Ramos Sucre no es la misma de la del Yo poético que desanda en su obra. La duración de Ramos Sucre tiene como fin la escritura, el poema, esas fabulaciones; la duración del Yo poético que se instala en su obra y que funge, desde la perspectiva de este trabajo, como otro escritor, tiene como fin el olvido. Ambos resultan extraños pero a su vez indescritiblemente lúcidos: uno inventa esos textos desconcertantes y encantadores que habita la memoria; el otro escribe sus recuerdos para tratar de habitar el olvido, un olvido, que como se verá más adelante, está consustanciado con lo órfico y con ese mito del origen del que habla Ricoeur.

Lo que Ramos Sucre nos entrega es un Yo excepcional, un ser imaginante como los genios melancólicos de Huarte de San Juan⁵⁴. El volumen de su duración es similar a la oscuridad de su melancolía. Y en esa oscuridad las imágenes no dejan de sucederse como si fueran las imágenes de una caverna platónica. Salir de allí es volver al ser, y para ello, como ya hemos dicho, sirve la escritura: “La escritura es el extraño recurso que domina este infortunio –dice Kristeva– (...) Tomar la palabra, situarse, establecerse en esa ficción legal que es la actividad simbólica, es –en efecto– perder la Cosa” (1997: 124). En Ramos Sucre esa cosa que se quiere perder es la memoria; pero, sobre todo, su

⁵⁴ Ver Juan Huarte de San Juan, p. 163.

incesante percepción. No es el dolor de la cosa perdida que continuamente está presente, es el dolor de no poder ser libre por la continuidad de un pasado constantemente percibido. En el fondo de esta cura está la disolución, no como muerte, sino como la vuelta en sí del ser, o en todo caso, la vuelta a la “normalidad” de la memoria, la memoria resguardada siempre por el olvido; restituir a este olvido es la función de esa escritura. Su procedimiento es el mismo que utilizó Huarte, por ejemplo, y en general la antigua medicina en sus tratamientos: la curación por su contrario o el principio *contraria contrariis* que dictaminaba que cada enfermedad era debida a la descomposición del humor propio a su órgano, para lo cual había que administrar no dosis del humor descompensado sino del humor contrario. De la misma manera sucede con la memoria de este Yo, el que se “sitúa” en esa “actividad simbólica”, que es la escritura, de una manera intuitiva quizás, (intuitiva en primera instancia); así tenemos que frente a la enfermedad de la escritura del alma el Yo se aplica a sí mismo la escritura del olvido como remedio. En esto radica la esencia del sentido alegórico de esa escritura. Ese es su *fármakon*, como veremos más adelante cuando veamos esto más a fondo. En todo caso es como decía Paracelso, cuando hablaba de la fuerza curativa del veneno: “Quien desprecia el veneno no sabe lo que está oculto en él (...) En todas las cosas hay un veneno, y nada carece de él. Sólo de la dosis depende si un veneno es veneno o no” (2001: 145); en este caso ramosucreano, este veneno es la escritura, la cual, según Platón en el *Fedro*, no proporciona otra cosa sino olvido. En sí, lo que nos propondrá entonces la poesía de Ramos Sucre es lo imprescindible del olvido: que somos seres de memoria como también de olvido⁵⁵. Por eso el Yo poético de su obra, sumido en el cosmos de una ingente

⁵⁵ En la siguiente sección ahondaremos en esta vital relación entre memoria y olvido.

memoria, de una terrible duración, habrá de hacer algo similar a lo que propone Guillermo Sucre: “Escribir el mundo” (1980: 147).

¿Cómo podría describirse esa enfermedad del tiempo, ese mal de la melancolía, que en Ramos Sucre se subsana con la escritura? Al truncarse el tiempo el ser queda en un eterno presente, un estado que no pasa, una especie de limbo donde todo es igual, siempre. Atrapado en esta patología de la temporalidad, en este delirio melancólico, en esta quimera de la razón, el ser queda confundido porque ya no hay correspondencia entre la sucesión y la duración. Cortar el tiempo es detener al tiempo y frente a esta detención los recuerdos se apilarían como por inercia. Todo se vendría literalmente encima porque, en principio, esto implicaría la detención de la sucesión, pero no así la de la duración, por lo menos hasta que la inercia no se disipe. Desaparece la posibilidad de un gerundio, ningún “siendo” quedaría a la vista, sólo un “es” que tampoco, en rigor, tendría correspondencia con ningún presente porque lo que llamaríamos un presente eterno no sería más que la última dilatación del pasado, lo último que dejó de pasar. El ser quedaría confinado irremediablemente en el pasado, en su pasado más reciente, sin otra posibilidad que ir hacia atrás.

En realidad se daría todo como una contemporaneidad, la contemporaneidad de todo el pasado. Julia Kristeva lo llama un “pasado que no pasa”. Esta sería la cárcel del melancólico “crónico” en el sentido estricto de la palabra: una síntesis del pasado que podríamos llamar el presenciar de la duración, pero de la duración paradójicamente inmóvil. Todo ese volumen quedaría, en principio, libre, desbocado, como la “bola de nieve” de la que habla Bergson. Esta avalancha sobre el ser sería insoportable.

Una cosa conduce a la otra: hablar del tiempo truncado implica poder hablar de una abertura hacia la duración. El ser se siente de golpe tocado, llamado, a sus espaldas y

al voltearse se encuentra con todo el grosor de la duración, toda de una vez: verdadero espanto, algo como un sublime interno, seguramente parecido a los que Kant describió en De lo sublime y lo bello.

Sin embargo, esta quimera del tiempo detenido sólo nos entregaría la paradoja de una duración, una duración sin elasticidad. Al quedar desprovista de sucesión, al no tener cómo avanzar hacia delante, la duración enferma, por no decir que muere. Así, quedaría dentro del ser una cosa sin vitalidad que sólo nos daría la sensación de su peso. Esto sería el lado más oscuro de todo: la confusión y la angustia de un ser ante una memoria, de suyo, arremolinada como en un gran estanque de sedimentos revueltos.

Este es el mal que funda la identidad del Yo poético en Ramos Sucre; y sobre este mal descansa la extensión de toda una obra que insiste en el recuerdo. Este mal es lo que el Yo es: pura memoria, pero memoria sin futuro. Ante este horror, el ser sólo puede sustituir la sucesión con la imaginación, como si ella fuera su panacea, aunque en verdad sea su espejo, porque el ser no mira la duración frente a frente sino por reflexión.

Este espejo es el pergamino de la escritura y, en rigor, es la escritura misma. En el caso de Ramos Sucre, se puede llamar a esto la memoria imaginante, que es la función operante en la escritura. Ella elige los contenidos de la duración y los desplaza hacia su presente escritural con el cual va creando una particular sucesión: creando imágenes. Podríamos pensar, en teoría, que de lograrse esta particular sucesión mediante la escritura, también se puede lograr una sucesión a través de lo meramente imaginado. Esto implicaría que también se podría escribir desde allí, es decir, desde el recuerdo de lo imaginado porque aquello que se imagina también queda en la memoria y he aquí que, de nuevo, estaríamos en presencia de esa memoria imaginante, es decir, una escritura que esta vez rescata lo imaginado de la memoria a sabiendas de que ello también forma parte

de la duración (al igual que lo vivido, lo pensado, lo conocido: todo lo percibido). La mirada seguiría en el espejo pero su recolección se desplazaría hacia un contenido más virtual. Lo extraordinario en el Yo poético ramosucreano ocurre cuando lo imaginado se convierte en lo central de la experiencia cobrando la misma dimensión de aquellos recuerdos de vivencias “reales”, de modo que escribir sobre lo que se imaginó, aún cuando lo imaginado sea reimaginado, se convierte entonces en escribir sobre lo que realmente se vivió. Si este ser se concentra sólo en la mirada sobre lo imaginado y lo hace desde el espesor de toda la duración entonces estaríamos en presencia de la voz de un Yo poético como el que enuncia en los textos de Ramos Sucre. La particularidad de éste es que su escritura no se da como rescate sino como destrucción. En ella el Yo no busca, porque, inmerso en ese mundo imaginario, ya todo está con él, a la mano. Su intento escritural es el de perder: acabar con el mundo saturado de su imaginación. Así, la escritura antes que rescatar lo imaginado quiere rescatar al ser imaginante, volverlo cuerdo, curarlo. ¿Un simple mitómano consciente de su mal? No, un melancólico de la talla que Huarte sólo encuentra uno entre miles, pero sobre todo, un ser imaginante que se asemeja a la escritura que produce y en cuya semejanza queda impresa una memoria como sustancia poética.

La iconografía puede ayudar para precisar la situación de este Yo ramosucreano desde lo que recién se acaba de exponer. Hay una obra que nos permite centrar la esencia del Yo ramosucreano de una manera más concreta (o visual): la “Melancolía” de Durero: la “Melencolia I”⁵⁶. No voy a ahondar demasiado en el análisis de esta obra, para ello remito al lector a las aproximaciones de Valéry y de Panofsky. Para éste, la

⁵⁶ Conozco, dentro de la crítica ramosucreana, un sólo trabajo en el que se vincula de manera general algunos poemas de Ramos Sucre al grabado de Durero, se trata del libro de Rosalina García, Ramos Sucre a través de los cristales, pp. 67-69.

“Melancolía” de Durero puede ser entendida como una geometría. Ciertamente, basta un análisis de las figuras geométricas que allí están y en general de los instrumentos, relacionados con la arquitectura y la artesanía, que componen gran parte del grabado (aunado a la relación más o menos estrecha que hubo entre Durero, Luca Pacioli y Jacopo de Barbari) para darse cuenta de cómo, con su grabado, Durero creó una imagen de la melancolía del hombre ilustrado del Renacimiento. Desde este punto de vista el grabado representa la impotencia del saber ante el acecho de este mal. Visto así, ésta es la razón del compás en la mano del ángel, un compás inútil, muy distinto, por ejemplo, al de Newton en la pintura de Blake o el compás en la mano del “geógrafo” en la pintura de Vermeer. Por ello, Panofski conviene en afirmar que esta figura a la que llama “docta melancolía” representa “el pensamiento sin actividad”, al contrario del pequeño ángel sentado sobre la rueda que para él significa la “actividad sin pensamiento” (2004: 328).

Si bien podemos decir que la “Melancolía” de Durero es una geometría, esta geometría se corresponde en su justa medida con la memoria de un melancólico renacentista. Esto no quiere decir que el nexo que me propongo establecer con el Yo ramosucreano se dé a través de la analogía con la memoria de un sujeto del renacimiento, porque la memoria de aquel Yo es mucho más compleja. Lo que quiero es limitar la identidad de ese Yo a través de su mal y todos los aspectos vinculados a este mal están representados en este grabado de Durero.

Pienso que se puede leer este grabado como una representación del íntimo estado de la memoria de un determinado tipo de melancólico, del más benigno, del más contemplativo, pero en el cual están presentes también los aspectos de los melancólicos más severos. Si bien es cierto que el ángel mayor, para usar la terminología de Panofsky,



Albrecht Dürer, *Melencolia I*. Grabado, 1517. París, Biblioteca Nacional.

tiene una actitud de impotencia, lo que realmente la define es una actitud de espera. Su mirada, su cabeza descansando sobre el puño cerrado, sus cejas tensas y sus labios apretados demuestran, no dolor, ni angustia, ni tristeza, mucho menos dulzura, sino un estado de impaciencia, de aburrida espera, que advierte sobre la inminencia de un desastre. Es una actitud de espera ensimismada frente a la detención del tiempo: “La horrenda masacre de todos los posibles” como dice Valéry. Ante un presente cada vez más insoportable, porque siempre es igual, la memoria comienza a poblarse. Aparecen entonces los elementos que se corresponden con un saber renacentista: los instrumentos de medición, las herramientas artesanales, los utensilios de la alquimia y de la magia, el diseño arquitectónico a medio andar. Estos objetos más que símbolos de un saber son imágenes de la memoria, ¡son recuerdos! Lo que indica el compás en la mano no es otra cosa que la apertura a esos recuerdos, aquello de lo que el sujeto de la melancolía no puede desasirse, y es un compás porque éste simboliza la noción geométrica de esa sabiduría. Los recuerdos parecen ser el fruto de la relación entre ese compás y la espera del sujeto, porque en esa espera se cultiva la única posibilidad de lo sucesivo, en el esperar, sólo que lo único que le es posible percibir al ser, a ese sujeto de la melancolía allí implicado, son los recuerdos.

¿Pero, cómo está simbolizado el tiempo detenido, la sensación insoportable del ser melancólico? No es con el reloj de arena que pende sobre una de las alas como si la inmovilizara, como si tronchara su destino de aire con el caer de la arena. Este reloj, al igual que la balanza y la campana, son objetos nobles, recuerdos privilegiados quizás, imágenes importantes de la memoria, por eso el reloj está en movimiento, él es la imagen del tiempo que la melancolía recuerda, la sucesión que añora, pero que yace inmóvil sobre su ala. No, el verdadero tiempo está simbolizado más abajo, al final de la diagonal

que hace el reloj de arena con la cabeza del ángel menor. Ese es el sentido de ese extraño, incómodo y pesado poliedro que parece amenazar y acorralar constantemente: ése es el tiempo truncado, esta piedra, este sólido también truncado cuya cara pulida, como si fuese un espejo, queda de frente, o por lo menos atravesada, a la mirada del ángel. Esta mirada ya es otro problema; pero si hay algo ante lo cual ella puede estar ensimismada es frente a ese espejo que parece intensificar, de alguna manera, el brillo del sol negro que está a sus espaldas. Así como este poliedro puede estar representando al tiempo en su detención, en su muerte, como si fuera un sarcófago de piedra; la esfera alude al espacio, es la manifestación exterior, por decirlo así, del tiempo detenido, y no en balde está literalmente frente al ángel. En ella, la pesadilla de la detención, lo que instaura ese “pasado que no pasa” de Kristeva se “materializa” en las cosas y en el mundo detenido. La esfera es la representación de lo permanente, sólo que en este caso es lo permanentemente inmóvil (una remotísima o primitiva idea, quizás, de que Dios ha muerto, o por lo menos ha dejado todo abandonado, como si fuese la sensación más angustiante que se desprende de esa otra sensación del tiempo detenido)⁵⁷.

¿Habrá deducido el lector, ya a estas alturas, la significación del ángel menor sobre la rueda del molino? ¿Qué hace él allí? Según Panofski, representa “la pericia práctica que actúa pero no puede pensar”. Es lo único que está en movimiento en el grabado, es el único “siendo” que explícitamente nos da la obra; no en balde está sentado sobre una rueda (aparte del murciélago que, propiamente, no parece formar parte de la escena). ¿Entonces, qué pericia es ésta que nos trae el ángel menor? Más allá de la interpretación de Panofsky, creo que se trata de la escritura, la escritura imaginante, esa

⁵⁷ Recordemos ese delicioso ensayo de Borges, “La esfera de Pascal”, para comprender en cierto sentido el valor divino de esta esfera.

escritura donde se vacía el olvido escritural. Ese ángel representa la puericia de una memoria que escribe para olvidar, en él está representada la cura del ángel mayor; y con él quiero representar, a fin de cuentas, la función de la escritura que realiza alegóricamente ese Yo poético en la obra poética de Ramos Sucre. Es un angelito, un *putto*, que representa la vuelta a otro tiempo, que representa movimiento y curación, en el están todas las huellas de algo que se enfrenta al mal: la rueda, la escritura, y hasta el plato de la balanza sobre su cabeza que le otorga una especie de aura, todo ello emplazado justo en el medio entre la piedra truncada y el ángel mayor. Digamos que si la esfera puede estar allí como una función del tiempo también este ángel de la escritura puede estar concebido como una función del sujeto melancólico: él “crea” esta figura de la escritura, la inventa y la opone al tiempo de la melancolía. Este ángel representa al genio, con sus alas, su corona de laureles, su compás, su libro, sus llaves y su bolsa, que algunos han considerado como un símbolo de riqueza. Todo esto, aparentemente configura un *status* de poder, sólo que este poder no es terrenal (por algo la bolsa está en el piso), se trata aquí de un poder espiritual, de un saber ligado a la verdad. Sin lugar a dudas, y volviendo a Huarte, se trata de un ser único entre miles; es la figura del genio melancólico, como lo pudieron haber imaginado Aristóteles y Platón. De manera tal que el llamado “ángel de la melancolía” aquí no es causa sino efecto. La melancolía pura, la esencia de la negatividad, está en otro lado, pertenece toda a una misma vertical: la que integran el anillo en el cielo (el anillo de saturno dicen unos), el sol negro, el murciélago y el título de la obra, el poliedro, el perro (al que unos consideran un símbolo de lujuria y de pereza) y la esfera; alrededor se dispersan las imágenes-recuerdos que se vienen por sí solas ante todo lo que significa detención, como si se cayeran del alma por una increíble ley de inercia que sacude al espíritu.

Con esta interpretación de la “Melancolía” de Durero intento emplazar una analogía con lo que considero el orden generativo de la obra poética de Ramos Sucre, con su razón de ser, con aquello que la hace progresar; y más aún cuando se trata de una obra y de un artista muy apreciados por el poeta. Ese nexo entre un ángel y otro opera dentro del campo de la creación. El “ángel mayor” deviene en autor respecto al “ángel menor” que viene a ser la figura creada, la voz inventada a través de la cual se expresa el autor. La comparación puede ser doble porque ese “ángel mayor” puede devenir también en Yo ramosucreano, mientras que el “ángel menor”, como si fuese una extensión de ese Yo, puede devenir en representación de lo que él hace para enfrentarse al tiempo y a la memoria que lo cerca, es decir, instaurar la escritura. En el fondo de esta interpretación, se produce entonces una conexión muy sensible entre la escritura y el olvido. Ambos pueden estar formando parte de los misterios que, sin lugar a dudas, albergan en esa obra llamada “Melancolía I”.

2. El alfabeto del olvido

Retomemos el tema del olvido con una pregunta un tanto vana: ¿se da o no el olvido en la obra de Ramos Sucre? Fuera de las especulaciones biográficas que se hicieron al comienzo de este capítulo, lo importante es la representación que va adquiriendo el anhelo del olvido a lo largo de la escritura que realiza el Yo poético. La pregunta válida es ¿qué representa el olvido?, sobre todo, qué representa en un contexto donde el recuerdo y la memoria es lo primordial a simple vista.

El olvido en Ramos Sucre no funciona nunca como evasión a pesar de lo mucho que se ha usado esta palabra para hablar de su obra. Su olvido no significa olvido del presente, no es huida, como tampoco su afán de memoria es una búsqueda de identidad.

El olvido en Ramos Sucre es retorno y esto implica una diferencia enorme. En este sentido, no hay en la poesía venezolana una conciencia más lúcida que ésta, una conciencia que se ciña a la condición de un ser exiliado de su origen, un ser que sienta y que se vincule con el mundo desde la pérdida del paraíso. El lenguaje de Ramos Sucre, más allá de su fórmula de fábula, es un lenguaje que derrama en toda una obra una conciencia que habla de este exilio. En esto quizás resida su verdadero romanticismo y, en consecuencia, su relación directa con la tradición órfica⁵⁸.

Esto conduce al tema de la disolución, el cual, probablemente, sea el tema esencial de todo Ramos Sucre. La disolución del ser como forma de regreso o, mejor, como condición necesaria para volver al origen. De esta manera, lo verdaderamente importante para comprender a Ramos Sucre es saber que en su obra hay un Yo poético que busca disolverse mientras escribe, que la escritura es disolución. Este Yo, al sumergirse en su duración, derrama en su escritura la opacidad de todas sus vivencias, de todas sus experiencias. Con ello lo que se disuelve es la costra del tiempo que pesa sobre él, su identidad hecha de tiempo. Y este es el gran dios de la obra ramosucreana, el tiempo, Cronos, y este es el dios que castiga y cubre de olvido al Yo ramosucreano, sobre todo, hace que olvide su saber sobre el exilio. Esto, por supuesto no deja de ser paradójico si se tiene en cuenta el mito de Cronos. El está en el centro del mito arcaico de la devoración (el tiempo consumiendo al hombre así como Cronos devoraba a sus hijos) y del mito órfico de la Edad de Oro, ese lugar de origen cuyo simbolismo retomó un valor inapreciable a partir del romanticismo, convirtiéndose a partir de entonces en la Patria natural (y Patria perdida) de todo poeta. La obra de Ramos Sucre está hecha de esta

⁵⁸ En la segunda parte de la conclusión, antes de formular los últimos planteamientos de este trabajo, hacemos un breve esbozo de esta tradición para así ubicar en ella, de manera más concreta, la obra poética de Ramos Sucre.

tensión entre el tiempo que quita vida con su guadaña de olvido y el tiempo que a la vez la otorga mediante la esperanza del origen; ese anhelo de poder regresar a un lugar cuya existencia, antes que una mera ficción, fue y puede seguir siendo una urgencia.

De esta manera, cuando ese Yo ramosucreano recuerda se iluminan zonas de la identidad pero no como un aliento de búsqueda sino más bien de disolución. Esas identidades (todo lo que el Yo ha sido), al quedar iluminadas, se destruyen como retratos consumidos por las llamas. Esas son “las formas del fuego”⁵⁹ en las que se disipan las identidades del tiempo en Ramos Sucre. El deseo es quedar sólo con una conciencia: la clara conciencia del exilio; una conciencia que busca recobrar la noción del paraíso al tiempo que se sabe definitivamente exiliada. Sin ella, no hay retorno a ningún origen, como ocurre, precisamente, en el poema “El retorno”.

Podría decirse que hay dos clases de olvido bien diferenciados en Ramos Sucre: el que oprime, como ocurre en los poemas “La vida del maldito”, “La vida mortecina”, “Penitencial”, “Vestigio” y “La pía” por ejemplo; y el que libera, como por ejemplo se da en los poemas “La casa del olvido”, “Discurso del contemplativo”, “Miércoles de ceniza”, “Gloria”, “El alumno de Violante” y en “Omega” sobretodo.

El olvido opresor cubre la conciencia, no la deja darse cuenta de la condición de exilio en la que vive el ser. Este olvido hace “olvidar” el paraíso, hace que se olvide la condición de ser exiliado. Este olvido se da en la obra de Ramos Sucre como castigo, ese castigo arcano que en algunos de sus poemas recae sobre los magos o los sabios. Se tiene más conciencia de que se vive en este olvido en la medida en que se va dando la recordación mediante la escritura.

⁵⁹ Como el título de su libro, el cual, por otra parte, debió ser también un discreto juego de homofonía con Las hijas del fuego, de Nerval.

El olvido liberador es el que anhela sellar al ser de la opacidad, es decir, a ese ser cubierto por las capas del olvido opresor, el que no puede ver claro. Pero este olvido actúa ya no sobre el Yo poético sino sobre su imagen, sobre su recuerdo, porque hay que advertir que este olvido sólo aparece en la medida en que el olvido opresor se va desgastando. Es decir, en la medida en que el Yo poético va recobrando su ser. El olvido liberador opera como la borradura de toda huella al ir ocupando su espacio. El olvido que libera intenta neutralizar al olvido opresor, el que oculta la condición del exilio, y por ende busca acabar con el ser cubierto. Así, el Yo no tendría nada que mirar detrás de él, una vez que ha recordado y, sobre todo, no tendría ni siquiera recuerdo del olvido que lo mantuvo aprisionado. Él sólo deja intacta la conciencia del exilio, la pertenencia al origen y la ruta posible en la disolución.

El olvido liberador es impersonal, viene dado de afuera, como un milagro de la escritura. Es un olvido que quiere “olvidar” al ser opaco. Como ya se dijo, este olvido liberador se produce en la medida en que se recuerda y, por ende, en la medida en que se escribe. Por ello la escritura está dada en Ramos Sucre como un don, como aquello que es otorgado, que es donado y con lo cual se le puede hacer frente al olvido opresor, al olvido de castigo. De esta manera el Yo poético que escribe en la obra lo hace para olvidar liberando. Dicho de una manera más simple: el Yo poético de la obra de Ramos Sucre escribe para olvidar. Cada escritura, cada texto en sí, va desgastando al olvido opresor. La imagen más clara de ambos olvidos es la muerte. Con el olvido opresor se vive en muerte, de allí quizás lo terrible, lo macabro y cruel de muchos de los textos que contiene la obra de Ramos Sucre. Con el olvido liberador se anhela la muerte para vivir. Una mantiene al ser en el limbo, en la nadería; la otra lo conduce a la eternidad, pero a la “eternidad de vida” como llama Bergson al extremo más espiritual de la duración pura (1956: 68). Y de

ambas muertes se habla en la obra de Ramos Sucre: una es la muerte como mal, la que se sufre, ligada a lo material; la otra es la muerte como bien, la que se anhela, la que está de algún modo ligada al sueño.

La idea de una escritura que destruye, de una escritura como olvido, ese olvido liberador, tiene algunos antecedentes. El más ilustre nos viene de Platón al final del Fedro, cuando Sócrates, después de tratar acerca del “arte y el no arte de los discursos” (1997: 400), de cómo los forjadores de discursos se orientan por la verosimilitud en vez de hacerlo por la verdad, pasa a considerar “sobre la conveniencia e inconveniencia del escribir” (400). Para ello, Sócrates refiere un mito egipcio que ya es bien conocido y que ha sido citado numerosas veces cuando se trata este tema.

Es necesario citarlo aquí por lo sensible que resulta para nuestros propósitos. Con él damos inicio a una argumentación dirigida a probar cómo, en Ramos Sucre, la escritura está dada básicamente en función de lo que podríamos llamar una poética del olvido conducente a la disolución.

Sóc. - Pues bien, oí que había por Náucratis, en Egipto, uno de los antiguos dioses del lugar al que, por cierto, está consagrado el pájaro que llaman Ibis. El nombre de aquella divinidad era el de Theuth. Fue éste quien, primero, descubrió el número y el cálculo, y, también, la geometría y la astronomía, y, además, el juego de damas y el de dados, y, sobre todo, las letras. Por aquel entonces, era rey de todo Egipto Thamus, que vivía en la gran ciudad de la parte alta del país, que los griegos llaman la Tebas egipcia, así como a Thamus llaman Ammón. A él vino Theuth, y le mostraba sus artes, diciéndole que debían ser entregadas al resto de los egipcios. Pero él le preguntó cuál era la utilidad que cada una tenía, y,

conforme se las iba minuciosamente exponiendo, lo aprobaba o desaprobaba, según le pareciese bien o mal lo que decía. Muchas, según se cuenta, son las observaciones que, a favor o en contra de cada arte, hizo Thamus a Theuth, y tendríamos que disponer de muchas palabras para tratarlas todas. Pero, cuando llegaron a lo de las letras, dijo Theuth: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría.» Pero él le dijo: «¡Oh artificiosísimo Theuth! A unos les es dado crear arte, a otros juzgar qué de daño o provecho aporta para los que pretenden hacer uso de él. Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios a los que tienen. Porque es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio. Apariencia de sabiduría es lo que proporcionas a tus alumnos, que no verdad. Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos, siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad». (1997: 401-4)

El Fedro termina con la exposición de Sócrates sobre cómo la verdadera escritura es aquella que se da en el alma, donde se fraguan las palabras del verdadero saber, del verdadero conocer. ¿Cómo podía ser que el *logos* fuese obra del arte y no del alma? En

esta pregunta, que nos la imaginamos en algún pasaje del Fedro, habría en Sócrates perplejidad, desconcierto, incredulidad; todo mezclado en un gran sentimiento de incompreensión por lo que pasaba ante sus ojos. ¿Cuál era la necesidad que justificaba la escritura cuando bastaba, para la verdad, estar “escrita realmente en el alma”? (409). Para Sócrates, la palabra escrita representaba “silencio”; ésta no podía contestar nada y el peligro que ella podía acarrear era la imposibilidad de la rectificación, la imposibilidad de la discusión, del descubrimiento y conocimiento de la verdad. Lo errado podía entonces transmitirse a los hombres y esto era para alguien como Sócrates una cosa vital: había que cuidar las palabras porque las palabras eran poderosas, con ellas se guiaba a las almas. En ese principio prevalecía toda la ética socrática, de modo que aquello que estaba escrito podía, por un lado, correr el riesgo de transmitir a las almas cosas verosímiles, como era lo común que los “técnicos de discursos” lo hicieran, y por otro lado, se perdía la memoria, la facultad de poder saber a través de ella y con ella. Tras esto, obviamente, se encuentra, como se sabe, toda la teoría de la *anamnesis*, uno de los pilares fundamentales dentro del pensamiento platónico, expuesto con detenimiento en el Menón y en el Fedón. Para Platón, el conocer, el verdadero conocimiento, se encontraba ya en cada quien, lo que había que hacer era buscarlo en la memoria, en la esencia del ser. De ese modo, poder recordar era un camino expedito para poder saber. Así se explica entonces el escepticismo, pero a su vez el asombro que siente Sócrates ante la palabra escrita, en general en todo el diálogo del Fedro, sobre todo al final, después de hacer su examen del mito que hemos citado.

Para Sócrates la palabra escrita era igual a silencio, con lo cual podemos deducir también, sobre todo a partir del mito, que en tal silencio lo que se materializaba era la memoria y la forma que tomaba esa materialización era el olvido (como si aquello que

por esencia era espiritual se solidificara y enmudeciera). Lo escrito era una forma del olvido para el rey Thamus, sobre todo porque por medio de él se llegaría al recuerdo “desde afuera” y no “desde dentro”, desde las almas mismas. Este punto es central para nuestra discusión porque con él ya se puede dar por descontado la forma que toma el plano de esta explicación que nos proponemos: todo se da entre la relación de una interioridad y una exterioridad. En el mito esa interioridad está en el alma y es la memoria misma, mientras que la exterioridad está en la escritura, la cual se da como una memoria aparente, artificial; pero, en rigor, como un olvido latente. Esta misma postura ante lo escrito la podemos constatar aun en su relación directa con las sagradas escrituras. Pasó un buen tiempo para que después de Sócrates llegase un espíritu como el de san Pablo, tan obsesionado por la verdad como aquél pero ya sin escrúpulos contra la escritura. Quizás él haya sido, según George Steiner, “muy probablemente, el agregado de prensa y el virtuoso de las relaciones públicas más capaz del que tenemos constancia; fue también, sencillamente, uno de los grandes escritores de la tradición occidental” (2003: 83). Sin embargo, en san Pablo era claro el valor engañoso de la escritura, aun cuando se tratara de la Escritura sagrada. Por algo decía en la “Epístola segunda a los Corintios” que “la letra sola mata, mas el espíritu vivifica”. Nuevamente las dos partes del plano están allí presentes como si Sócrates hablara redivivo en esa frase. Ahora bien, hay que aclarar que donde éste coloca a la razón san Pablo coloca la fe. Para san Pablo muchos de los doctores de las Escrituras han debido ser los equivalentes de aquellos hábiles escritores de discursos por quienes Sócrates sentía tanta antipatía. El problema de la interpretación, para san Pablo, comenzaba en aquellos doctores que creían conocer la Escritura tan sólo por la palabra. Caso ejemplar, siglos después, de lo que temía el rey Theuth, que: “Porque habiendo oído muchas cosas sin aprenderlas, parecerá que tienen muchos conocimientos,

siendo, al contrario, en la mayoría de los casos, totalmente ignorantes, y difíciles, además, de tratar porque han acabado por convertirse en sabios aparentes en lugar de sabios de verdad” (404). La solución a ello la dio el mismo san Pablo: había que conocer la Escritura no remedando sus palabras sino sellándolas en el alma, en el espíritu. Es cuando habla de la verdadera asunción de lo sagrado a través de esa metáfora, que, caso aparte, debe ser sin duda una de las metáforas más bellas que ha creado la episteme cristiana: llevar las Escrituras en la interioridad era un compromiso y para ello había que practicar la “circuncisión del corazón” tal como lo expresa en su “Epístola a los romanos”.

Esto supone una convicción, una entrega, una vocación muy similar a la que posteriormente se le dará también, en otro contexto y con otros argumentos, sobre todo a partir del romanticismo, a la vocación del poeta. La poesía será un apostolado, así lo practicó el romanticismo y se prolongó hasta el simbolismo en la figura cumbre de Mallarmé. Ya después las vanguardias se encargarían de darle todas las formas posibles a esta vocación.

Ramos Sucre ha debido conocer a fondo esta metáfora paulina. Su obra, así lo vemos, se dio en la tensión de ese plano entre la interioridad y la exterioridad, entre la esencia de la memoria y la materialidad del olvido, entre las imágenes de distintas clases de pasado y una escritura que transfiguraba, eso sí, con su lenguaje, las reglas de la elocuencia. Pero también, ella fue producto de una convicción, de una entrega, que en el fondo se consolidó como la justificación misma de su escritura y de su vivencia. Ramos Sucre escribió desde la memoria, desde una memoria problematizada, abiertamente crítica, y desde ella plantó su vocación. “Yo soy un monje”, sabemos que decía; “Yo soy un retórico”, sabemos que decía; entre ambas expresiones iba contenida la síntesis de la creación que se propuso: lo interno y lo externo.

Según las enseñanzas del Fedón, que con toda seguridad leyó en su idioma original, como podemos suponer si nos atenemos al catálogo de sus libros. Lo verdaderamente sustancial está en el tipo de transfiguración que hubo lugar con esa escritura, porque con ella logró expresar, a través de un mesurado trabajo con el lenguaje, toda la belleza contenida en la fábula de una ingente memoria. ¿Cómo demostrar todo esto en Ramos Sucre: esta fábula del mal donde una vivencia se hunde entre la melancolía y el tiempo? Tratando de mostrar, antes que nada, cómo es el olvido y cómo pudo serlo en su obra poética. Para ello, habrá que hilvanar varios acercamientos.

Comencemos con los razonamientos sobre el olvido expuestos en Lo inolvidable y lo inesperado, de Jean-Louis Chrétien, libro en el cual uno puede avanzar con seguridad en la realidad del ser a partir del tema del olvido. Su tesis principal descansa en la idea del olvido como fundamento esencial de la memoria, como “reserva de la memoria”⁶⁰. El olvido es el verdadero nombre de la memoria, es lo que hace que todo se conserve en ella (Ramos Sucre en un momento determinado lo denominará “inexorable centinela”). Para que el pasado pueda conservarse todo en sí le es necesario ser olvidadizo, así, el olvido vive “como el corazón mismo de la memoria” dice Chrétien. Para él no puede haber un olvido gestado en el ser porque esto conllevaría a la pérdida del ser. Lo que existe, en principio, es un retiro, no una pérdida: “Abundan los testimonios de ese retorno a la memoria, a menudo imprevisto, del pasado presuntamente perdido” (2002: 56). Más allá de esos testimonios (el autor cita a San Agustín, a Aristóteles, a Nietzsche y a Valéry) lo más relevante de su argumentación está en los razonamientos que desarrolla a partir del análisis de la frase de André de Bouchet: “Nada se ha perdido de lo que se me sustrae”.

⁶⁰ Numerosas son las referencias que hay en Weinrich como en Augé, por ejemplo, que hablan del olvido como de la verdadera memoria, sin embargo el más centrado en el asunto, desde mi punto de vista, es este trabajo de Chrétien que nos sirve de marco teórico.

Lo que se sustrae, aquello de lo que soy impotente para recordar, no está perdido, o, en todo caso, ello no es una prueba de que se haya perdido. Esta frase puede significar dos cosas para Chrétien: uno, que todo nuestro pasado está conservado totalmente en nosotros, tal como lo planteó Bergson, y dos, que, efectivamente, todo nuestro pasado se conserva en nosotros pero sólo aquello que es “verdaderamente nuestro, aquello que hemos hecho nuestro”. En ambas posibilidades lo que resulta invariable es la asunción de que el ser es todo su pasado, bien sea éste un pasado total o aparentemente parcial. En la primera, “la conservación total, integral, en nosotros del pasado puede hacer de nuestra memoria una reserva sin límite, ni siquiera limitada por la conciencia que tuvimos de ese pasado mientras era presente” (60); en la segunda “perder lo que hay que perder es entonces la condición para guardar lo que hay que guardar, lo cual, en consecuencia, equivale a no haber perdido nada verdaderamente, sino a haber ganado todo” (62). En ambos casos, dice Chrétien, lo que hay es exclusión, retiro, desaparición, desvanecimiento, todo lo cual es necesario para que luego pueda darse el recuerdo.

Plantear el olvido como la preservación y conservación de la memoria, como “lo más vivo de su poder”, tiene mucho sentido para nuestros efectos porque con ello podemos preguntar por lo que sucede al perderse este olvido. Este es el punto que verdaderamente nos concierne. ¿Si aceptamos, con Chrétien, que el olvido es el fundamento de la memoria entonces qué sucedería con ésta cuando por alguna razón determinada pudiéramos recordarlo todo? Conviene tener en cuenta antes de responder que para Chrétien, sea como se entienda la relación entre olvido y pasado, en ningún caso el recuerdo puede ser total porque entonces el olvido no estaría cumpliendo su rol, que es el de preservar la memoria y en consecuencia preservar al ser. Chrétien cita de Bergson el ejemplo de ese ser humano capaz de recordar “la multitud infinita de los detalles de su

historia pasada” (ejemplo con el cual iniciamos el capítulo II); pero donde nosotros vemos un principio de fábula útil para entender la obra poética de Ramos Sucre, él con toda razón ve “una hipótesis de escuela”. Aún va más allá con otro ejemplo de Bergson cuando éste equipara “toda nuestra vida interior” con “una frase única comenzada desde el primer despertar de la conciencia, frase sembrada de comas, pero en ninguna parte cortada por puntos” (1928: 89-90), y se pregunta si es posible captar todo el sentido de esa frase única. Aceptando que ambos ejemplos se cumplan hipotéticamente en la realidad, es decir, aceptando la idea de que en alguien pudiera darse una “rememoración total”, Chrétien concluye entonces con lo que puede ser la base de eso que he llamado “el olvido escritural”. Cito:

Esta rememoración total que me daría a mí mismo por entero y me permitiría captarme plenamente a mí mismo, memoria de sentido absolutamente hecho presente y presencia perfectamente actualizada de la memoria, sería en verdad el olvido perfecto. Olvido perfecto, ciertamente, pues aboliría totalmente el pasado como tal y la relación con él. En la transparencia de una actualidad pura, todo se resolvería en presencia. (67)

Más adelante agrega un par de corolarios: “Cuando el haber sido se resuelve en una pura actualidad, ya no es un haber sido, resulta como tal olvidado” (68); “Captarme a mí mismo como el sentido plenario de la única frase que soy, en un acto único del espíritu, no equivale, pues, a haber conservado todo de mi pasado, sino a haberlo perdido totalmente como separación de mí de mí mismo” (68). Esta actualidad a la que se refiere Chrétien es para nosotros la escritura. Cuando un ser es capaz de recordar todo su pasado tal como lo hace el Yo ramosucreano y a su vez es capaz de comunicarlo, traerlo al afuera, a través de una actualidad llamada escritura entonces sin duda, frente a lo

señalado, podemos concluir que con ello está logrando el verdadero olvido. Está dejando sin nada a la memoria al dejar completamente inerte al olvido que la regula. El olvido así no se gesta en el ser pero sí emana de él como consecuencia de un largo vaciamiento donde el ser se separa de lo que es y queda hecho presente en la materialidad de la palabra, y por extensión en el lenguaje que le da una presencia, una forma.

Esto puede entenderse desde Merleau-Ponty si trasladamos sus reflexiones sobre el lenguaje de la filosofía al campo de la literatura (como él mismo señala que puede ser posible). Al hablar acerca de las complejas relaciones que se establecen entre las cosas y el modo en que son percibidas, señala que:

Donde mejor se vería cómo hay que volver y cómo no hay que volver a las cosas sería en el lenguaje. Si soñamos con descubrir el mundo natural o el pasado por coincidencia con ellos, si aspiramos a ser idénticamente el punto *O* que vemos ahí o el recuerdo puro que rige nuestras rememoraciones desde el fondo de nosotros mismos, el lenguaje es un poder de error, puesto que corta el tejido continuo que nos une vitalmente con las cosas y el pasado, y se instala entre él y nosotros como una pantalla. (1966: 157)

Como se ve, Merleau-Ponty habla de dos lenguajes bien distintos, éste, al que llama “poder de error” y el cual, para la filosofía, es una de esas formas del lenguaje con la cual no hay o no se puede volver a las cosas; y el lenguaje al que tilda de “testigo más valioso del ser”. En éste no hay interrupción porque se trata, para el filósofo, de un lenguaje que “asciende del fondo de su experiencia muda”. Este, obviamente, sería el lenguaje con el cual sí se puede volver a las cosas.

Creo que desde una perspectiva literaria, o, mejor dicho, desde una particular poética de la memoria (y del olvido) como hemos ido tratando de exponer en este trabajo sobre Ramos Sucre es posible hacer una síntesis de estas dos formas de lenguaje propuestas por Merleau-Ponty. Lo que resulta una especie de dicotomía en su pensamiento se despliega en el horizonte de la obra poética ramosucreana como si fuesen distintas funciones de un mismo lenguaje. Una función que “corta”, que crea una pantalla no por otra razón que la que implica una actualidad centrada en el presente de una escritura, sería antes que nada, un lenguaje-acto, la acción en sí misma de un ser traduciendo las imágenes de su memoria, los eventos de toda su duración. Es en este “poder de error” donde se sitúa lo que he llamado “olvido escritural”. Este se da como la constatación, como la prueba o materialización de esa memoria total a la que ha tenido acceso el Yo y ella se va dando, va siendo a lo largo de la obra. Al mismo tiempo cómo negar que lo allí dicho no proviene de lo hondo del ser, del silencio del ser como quiere Merleau-Ponty para la filosofía. Esto es posible sólo al pensar el lenguaje no desde la dimensión del sujeto enunciador sino desde la perspectiva natural del autor. Es, de alguna manera, un lenguaje que nos proporciona un velo mágico que cumpliría con lo dicho por Bergson: “El arte del escritor es hacernos olvidar que se sirve de palabras” (1928: 73) o como lo propuso Ramos Sucre cuando se refirió a una “estela” en la escritura que deja “cierta vaguedad y santidad que son propias de la poesía más excelente” (1980: 86). Chrétien, en otro capítulo de su libro parece confirmar este tipo de lenguaje pero desde la perspectiva del mal. Dice que la Memoria (con mayúsculas) proporciona la vía para salir del mal o del sufrimiento engendrado por el mundo:

La memoria, para darnos el olvido, el olvido de los males, engendra un olvido que nosotros mismos no podríamos producir ni lograr. Y este

olvido, lejos de proceder del silencio, es solidario de la palabra, del canto, de la música, de los poderes guardianes del sentido. Al éxtasis del sufrimiento se opone el éxtasis de la palabra. No es en nosotros ni por nosotros como podemos olvidar, desde el momento en que lo que hace olvidar no está en nosotros, sino en el mundo. Para olvidar es menester un rapto del corazón por el mundo, descubierto en su gozo por el canto, puesto que es por el mundo también por lo que no cesamos de sufrir. (99-100)

Merleau-Ponty habla por su parte de un lenguaje que si bien no estaría ligado al mal (solamente) resulta, en la búsqueda del filósofo, mucho más abarcador y total. Se trata de:

Un lenguaje de la coincidencia, un modo de hacer que hablen las cosas mismas. Sería un lenguaje que no organizaría él -el filósofo-, unas palabras que no juntaría él, sino que se juntarían a través de él por los lazos naturales de su sentido, por el tráfico oculto de la metáfora, puesto que lo importante ya no sería el sentido manifiesto de cada palabra y cada imagen, sino las relaciones laterales, los entroncamientos implicados en sus cruces e intercambios. –Y añade- Algo así era el lenguaje que Bergson reivindicaba para el filósofo. (158)

Con ambas citas lo que quiero dejar claro es cómo en Ramos Sucre el lenguaje es un don, una vocación que es respuesta al sufrimiento del mundo (recuérdese sobre todo su poema “Preludio”) en tanto que es la forma que toma la melancolía como mal y su correspondiente descalabro del tiempo como ya lo vimos. Es a partir de esta necesidad de lenguaje, de ese lenguaje donde los “los lazos de su sentido”, como dice Merleau-Ponty, quedan desplazados por “los lazos de la quimera” ramosucreana, como el título de uno de

sus poemas, que surge el otro, el de la escritura, ése que anula la memoria, el que corta la continuidad con cada acto escritural del Yo. En otras palabras, es ese lenguaje haciéndose en la escritura como manifestación sígnica de lo que a nivel ontológico sucede: el olvido verdadero por la rememoración total.

Cuando me refiero a la vocación lo hago pensando en un breve texto de Agamben que nos permite confirmar varios de los aspectos sobre el olvido que hemos ido tratando de hilvanar hasta aquí. Me parece un texto imposible de citar a medias. Se titula “Idea de la vocación”:

¿A qué le es fiel el poeta? Puesto que desde luego aquí está en cuestión algo que no puede quedar fijado en una proposición o memorizado en artículos de fe. Pero ¿cómo es posible conservar una fidelidad sin jamás formularla, siquiera a nosotros mismos? Ésta tendría cada vez que salir de la mente en el mismo momento en que se afirmase en ella.

Un glosario medieval explica de este modo el sentido del neologismo *dementicare*, que iba sustituyendo en la práctica al literario *oblivisci: dementiscastis: oblivioni tradidistis*. Lo olvidado no es simplemente borrado, dejado de lado: es *entregado* al olvido. De la manera más pura, el esquema de esta indeletrable tradición ha sido expuesto por Hölderlin, cuando, en las notas de la traducción del *Edipo* de Sófocles, escribe que el dios y el hombre, <<para que la memoria de los celestes no desaparezca, comunican en la forma de la infidelidad, que todo lo olvida>> .

La fidelidad hacia aquello que no puede ser tematizado, mas tampoco simplemente silenciado, es una traición de tipo sagrado, en la que la memoria, dándose vuelta de repente como un remolino de viento, descubre

la frente nevada del olvido. Este gesto, este invertido abrazo de memoria y olvido, que conserva intacta en su centro la identidad de lo inmemorial y de lo imborrable, es la vocación. (1989: 27)

El texto de Agamben nos dice que la vocación sencillamente es y, en consecuencia, ella persiste como la esencia de lo que uno es. Su sentido está puesto en todo lo que viene dado por la memoria y el olvido. Cuando un poeta habla, cuando mienta según lo que verdaderamente es lo hace siguiendo el llamado de la vocación. Y ese llamado está forjado por la memoria y el olvido, en otras palabras, la vocación es la voz de lo que hondamente estructura al ser. Por eso Agamben dice que, si bien la vocación no se puede asentar en una proposición, de todos modos “tendría cada vez que salir de la mente en el mismo momento en que se afirmase en ella”. Así, la vocación es voz, una voz que llama al ser y con la cual este se hace eco. El ser, por lo tanto, es el eco de su vocación, se realiza con ella. Aparte, también Agamben dice que la vocación no se olvida, en el sentido común del término. Ella sólo puede estar allí, como retirada, entregada al olvido, pero justamente por eso está segura, resguardada, siempre viviendo en uno. Cuando la memoria se voltea a verla en el olvido entonces la encuentra, “intacta”.

En concreto, ¿qué podemos decir de todo esto en relación con lo que sucede en Ramos Sucre? Creo que con ello se pueden verificar al menos dos cosas importantes: el olvido como memoria tal como lo expusimos con Chrétien y la relación entre memoria y olvido que puede estar sustentando ese lenguaje “testigo” del que habla Merleau-Ponty al hacerse eco, en cierta forma, de Bergson, y que en Ramos Sucre es la fuente de todo su poder, de toda su riqueza. Comencemos por esto último:

1.- Y extendamos la pregunta ¿a qué le es fiel el poeta Ramos Sucre? Como la respuesta es obvia, seamos más específicos entonces: ¿qué es la vocación en Ramos

Sucre? Intentemos responder a partir del último párrafo de Agamben. Lo que no puede ser tematizado ni silenciado es justamente lo que domina al poeta, aquello sobre lo cual éste no tiene poder alguno, así como Merleau-Ponty dice del filósofo cuando lo debe invadir el verdadero lenguaje. Es algo que se junta “a través de él”, o, en otras palabras, es ese “rapto del corazón por el mundo” del que habla Chrétien. Allí, según lo considera Agamben, se da una neutralidad de donde emana toda una fuerza con la cual ni la memoria ni el olvido se pueden socavar uno al otro. Al darse vuelta la memoria confronta al olvido y al encararlo la fortaleza se duplica. Esto es lo que quizás no se puede formular, a decir de Agamben: eso que sucede en ese “abrazo”. Lo que allí se da lo sabemos por los rastros que deja y ese rastro son las palabras que emanan y se “organizan” ellas solas, según la naturaleza de la memoria y según la naturaleza del olvido de cada poeta. En esa tensión que se da entre memoria y olvido está la vocación de Ramos Sucre, sobre todo cuando éstos son asumidos como los contenidos de su obra, sus referentes esenciales: ¿dónde está el olvido en su olvido, dónde la memoria en su memoria?, ¿cómo se dan éstos? Podríamos decir, con Agamben, que entre lo inmemorial y lo imborrable se articula toda su obra, todo su lenguaje.

La obra poética de Ramos Sucre puede ser también definida por la postura que el poeta tiene frente a estos dos principios de su vocación. Esta vocación puede entenderse como la voluntad de un lenguaje que se da en el fondo del ser, independientemente de él, según aprendimos de Merleau-Ponty. Sin embargo todo queda hasta allí porque donde interviene la voluntad creadora y la voluntad de estilo del propio Ramos Sucre es justamente en la anulación de eso que es inmemorial y que es imborrable. Lo que lo hace hablar a él es a su vez lo que él quiere destruir. Hay una conciencia crítica, quizás estoica, quizás cínica, que lo hace ir en contra de lo que le da la palabra. Esto es así porque contra

lo que se rebela Ramos Sucre es contra el mal, como ya mencionábamos antes. La melancolía en el fondo es la que impulsa todos los esfuerzos del lenguaje ramosucreano como si de ese cara a cara entre la memoria y el olvido surgiera el asunto privado de la melancolía: la visión extraordinaria del pasado hecha en sí misma lenguaje.

2.- Aquí es entonces donde comprendemos la naturaleza de esa voz que enuncia en su obra, el papel que ella juega allí. ¿Cómo poner en obra el conflicto antes mencionado? Respuesta: a través de la fábula de quien escribe sus recuerdos para precisamente abolir la memoria. Con Agamben, esto que ya hemos repetidos numerosas veces, se puede terminar de aclarar porque en él también encontramos la tesis del olvido como memoria que propone Chrétien. Recordemos lo que éste dice: no hay pérdida en el olvido, sólo retiro. Así, entre Chrétien y Agamben podríamos armar esta frase: en el olvido el pasado sólo está *entregado* a la preservación. La cita de Hölderlin, por lo demás, es elocuente: nos dice que para que prevalezca la memoria de los celestes es necesario el olvido; en ella está todo el peso del olvido como reserva, como conservación de la memoria. En este sentido, lo que hace Ramos Sucre es invertir la fórmula. Este parece decir: para que prevalezca mi olvido es necesaria la memoria, pero específicamente, es necesario vocear la memoria, mentarla, hacerla actual, serle fiel, no infiel al modo de Hölderlin, y para ello es entonces la escritura que lleva a cabo ese Yo. Con ella, en teoría, se anula la memoria y simbólicamente el sujeto poético se libra de su mal.

Podemos traer a colación dos ejemplos que apuntan hacia lo que consideramos como olvido escritural. Uno lo menciona el mismo Chrétien, se trata del Diario Íntimo de Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), un escritor suizo (que también figura, por cierto, en el catálogo de los libros de Ramos Sucre) que desde el año de 1847 hasta antes de su muerte

llevó minuciosamente un diario, publicado algunos años después de haber fallecido. Dice Chrétien que Amiel queriendo,

“recoger cada noche en su diario las horas transcurridas, constata con angustia que (...) la ‘parte etérea’ de lo que ha atravesado el alma, los pensamientos y los sentimientos ‘se evaporan sin dejar huellas’. ‘Por la noche ya no tengo su recuerdo; unos se han desvanecido, otros se han incorporado a mi sustancia espiritual, y de una manera o de otra escapan al recuerdo y ya no pertenecen a la propiedad de mi memoria.’ La caligrafía de la bella memoria –dice Chrétien– supone la tachadura y el borrado activos de los que Amiel ni puede ni quiere liberarse” (74-75).

Otro ejemplo nos lo da Harald Weinrich al comentar la última novela de Thomas Bernhard (1931-1989) titulada Extinción. En ella, el personaje principal se da a la tarea de escribir una novela donde evoca el recuerdo de sus crueles padres y de su atormentada niñez en una localidad de Austria llamada Wolfsegg. El propósito del narrador queda claro en la cita que recoge Weinrich: “Todos llevamos con nosotros un Wolfsegg y tenemos la voluntad de extinguirlo para salvarnos, extinguirlo queriendo escribir, queriendo aniquilar” (1999: 337). Sin embargo no se nos explica la manera en que esto resulta verosímil:

Todavía queda por discutir –dice Weinrich– cómo en esta novela memoria y olvido se entrelazan de tal modo que el narrador puede recordar al mismo tiempo su trauma de Wolfsegg con toda la nitidez de la memoria y sin embargo <<extinguirlo>> con toda la fuerza del olvido. Esto ocurre mediante la escritura de lo recordado precisamente en este libro, *Extinción*. El narrador escribe para extinguir (337).

La manera en que se da el olvido en estos ejemplos, así como también en el mismo Ramos Sucre, puede ser apreciada claramente con Chrétien como ya lo vimos: se trata de un cambio radical donde la idea de “actualidad”, como el hacer presente algo, el traer algo del pasado, resulta, a través de la escritura algo puesto en el espacio. A eso Chrétien llama una “separación de mí de mí mismo”, que me parece sumamente importante porque resalta una verdadera conmoción del ser. Lo que propone en verdad Chrétien es un cambio epistemológico en la relación olvido-memoria, un cambio de sentido al aceptar la posibilidad de un cambio ontológico que invierta la subordinación y la relevancia de esos términos. Creo que lo que le da su fundamento a esta idea del olvido a través de la escritura está en la transformación de eso que por esencia define al campo del espíritu, el tiempo, en algo que por su naturaleza sólo es concebible materialmente en términos de espacio, la escritura. Obviamente, pensado así, en términos generales, se podría decir entonces que toda escritura enlazada con lo espiritual sería una escritura que olvida. Para que esa escritura pueda ser realmente comprendida de esa manera debe traer en su sustrato la intención del recuerdo, pero sobre todo, la intención obsesiva del recuerdo (no en balde comenta Weinrich que “Bernhard adora las repeticiones obsesivas”). Debe ocupar, para decirlo con una idea muy querida por Merleau-Ponty, toda su carne, es decir, esa escritura debe venir envuelta en su totalidad con las contingencias del recuerdo, sólo el recuerdo y todo él. En otras palabras, con el alcance completo de una duración, no de la duración natural, que nos envuelve a todos ahora, sino la duración pura, la que sólo tiene cabida en la íntima conciencia del ser.

Ese aspecto me parece fundamental: ese paso de lo temporal a lo espacial, esa transformación del pasado puro en escritura, puede tener otra explicación en lo que Heidegger llama la “homogeneización en puntos del ahora”: “La homogeneización es una

asimilación del tiempo al espacio, a la presencia por antonomasia; es la tendencia a repeler de sí todo tiempo llevándolo a un presente”. Así, “el tiempo queda completamente matematizado” dice Heidegger (1999: 54). El tiempo se descompone de esa manera porque se convierte en presencia. Cuando esa presencia es el recuerdo entonces la consecuencia de ello, podemos pensar, es el acarreo del olvido. Por algo se dice también que el espacio “parece ser una degradación del tiempo”⁶¹. El mismo Heidegger considera esta consecuencia de olvido en Ser y tiempo: “En el ‘surgir de’ del presente hay al par un creciente olvidar” (376). La razón de este olvido la explica Heidegger casi en los mismos términos que luego usaría Chrétien: “Así como la espera únicamente es posible sobre la base del estar a la expectativa, así lo es el recuerdo sobre la base del olvidar y no a la inversa” (367).

Esta asunción del olvido por efectos del espacio conlleva por ende una materialidad. Todos los que han hecho referencia al modo en que Bergson acepta hablar del olvido lo han hecho comentando la cita de Félix Ravaisson con la que Bergson cierra el tercer capítulo de Materia y memoria: “es la materialidad la que pone en nosotros el olvido” (2006: 185). Es necesario que exploremos el sentido de esta materialidad para terminar de explicar cómo es que la escritura puede ser considerada como materia y por ende agente del olvido en Ramos Sucre.

Sin duda que la interpretación que Bergson le da a esa materialidad no es otra que el cerebro. Esa cita final viene al caso porque él está cerrando su capítulo con la idea de que es el cerebro, ese “órgano de atención a la vida”, el que orienta a “la memoria hacia lo real” y, por lo tanto, su papel, aún siendo la memoria totalmente independiente de éste, es el de contribuir a “recordar el recuerdo útil”. Inmediatamente, agrega Bergson, “pero

⁶¹ Ver el prólogo de Ivonne Picard a la Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente, de Husserl, p. 9.

más todavía a separar provisionalmente todos los demás” (185). Y a continuación concluye citando la frase de Ravaisson: “No vemos cómo se colocaría la memoria en la materia; pero comprendemos bien –según la frase profunda de un filósofo contemporáneo– que ‘la materialidad pone en nosotros el olvido’ ”.

Este mismo pasaje es tomado en cuenta por Ricoeur y Chrétien, pero, a nuestro modo de ver, Ricoeur lo mal interpreta y Chrétien es un tanto vago. Detengámonos por un momento en el primero. A partir del pasaje mencionado, Ricoeur concluye que en Bergson hay aceptación de olvido por supresión y borrado de huellas (2004: 563). Esto, ciertamente lo afirma aquél, pero en otra parte de Materia y memoria, donde se refiere a la afasia y a las lesiones cerebrales, no en esta última parte de este tercer capítulo. Aquí es claro lo que dice: el cerebro *contribuye* también a “separar provisionalmente” los demás recuerdos, es decir, ayuda al espíritu a colocarlos en el olvido. Y con ello está planteando lo mismo que Chrétien: verdaderamente es en el olvido donde se preservan los recuerdos. Ése es el sentido del “separar provisionalmente”: un acto de reserva, de conservación, de preservación más que de supresión, como dice Ricoeur. Bergson propone lo mismo que Chrétien; lo mismo que luego propondrá Ricoeur, sólo que lo hace desde el lado inverso, desde la funcionalidad del cerebro, desde la materia, dejando abierta la posibilidad de poder inferir que, si lo que hace es contribuir, entonces hay otra parte que también separa provisionalmente y esa parte sin lugar a dudas es la memoria, el espíritu.

Aclarado esto ¿cómo es entonces que podemos hablar de la materialidad de una escritura con la cual se puede dar el verdadero olvido? Antes de contestar es necesario un pequeño rodeo. Una imagen de Bergson nos es útil para situarnos en esto. Para Bergson el sentimiento de la duración se percibe de manera total cuando el Yo coincide consigo mismo, esto es, cuando logramos que todo el pasado se concentre de una vez en uno, por

una “violenta contracción de nuestra personalidad”. Hay toda una hipótesis de la fuerza de la voluntad implicada en todo ello y a esa volición Bergson la ve como a un resorte. Cuando logramos tender ese resorte, contraerlo hasta su punto más cercano a nosotros “podemos recoger todo nuestro pasado que se nos quiere escapar, y empujarlo compacto e indiviso hacia un presente que crea al introducirse en él. Raros son los momentos en que nos hacemos dueños de nosotros mismos hasta un punto tal” (1942: 224). Bergson ve en este coincidir de la duración y del Yo un presente de libertad casi plena. Al contrario, cuando se “interrumpe” todo el esfuerzo de sostener a la duración en uno, el resorte de nuestra voluntad se aflojaría a lo máximo, no habría fuerza sosteniéndolo en uno y por lo tanto toda la duración se desplegaría como hacia atrás, pero con el impulso quedaría lo más alejada de nosotros, con ello “no habría memoria, ni voluntad –dice Bergson, pero corrigiendo de inmediato al afirmar que de todas maneras- nunca caemos en tan absoluta pasividad” (224).

Entre estos dos supuestos descansa gran parte del fundamento teórico con el cual nos aproximamos a la obra poética de Ramos Sucre. Donde Bergson ve una posibilidad dada por la concentración de nuestra voluntad, que podría ser entendido como aquella contemplación del alma de la que habla Sócrates en el Fedón por ejemplo, se traduce en nuestro análisis en la puesta en escena de una fábula donde hay un Yo enfrentado a toda su duración. La diferencia en Ramos Sucre se daría en la valoración de esa posibilidad: donde en Bergson hay libertad, en Ramos Sucre hay opresión, como si con la postura que asume el Yo al querer erradicar todos los recuerdos de sí, o al querer olvidar radicalmente, se nos hablara de lo insostenible de aquella coincidencia. Por otro lado, ese aflojamiento del resorte, esa distensión de nuestra personalidad, de nuestra voluntad y, más puntualmente, de nuestro espíritu, con la cual se perdería considerablemente la

memoria; ese grado de “pasividad” que reconoce Bergson hasta cierto punto, toma aquí la forma de escritura. Cuando decimos que el Yo escribe para olvidar vemos en ello la representación del olvido radical que se daría con la actualidad de un determinado presente. Escribir sería aflojar toda la memoria, largarla al vacío de las palabras en esa actualidad de la que habla Chrétien; sería esa “separación de mí de mi mismo”, en otras palabras, la separación de la coincidencia de la que habla Bergson.

Antes de proseguir hay que considerar que estos movimientos que plantea Bergson corresponden a casos extremos, a límites contrarios del espíritu⁶². Estos suponen un estado “normal” que obligatoriamente hay que tomar en cuenta, donde la voluntad coincide con la conciencia y por ende con la memoria y el espíritu ligados a la vida práctica, a las necesidades del presente que va siendo, en otras palabras, una duración real. En ese estado “normal” la relación entre el ser y su memoria está regulada por el olvido, el olvido como memoria del que nos habla Chrétien; el mismo que también se puede deducir del final del capítulo 3 de Materia y memoria donde Bergson hace la cita de Ravaisson que ya comentamos.

Estas diferencias pueden verse más claramente en los siguientes gráficos: en el primero observamos un punto O ligado a un resorte más o menos extenso, sin tensión, pero en continuo crecimiento, en cuyo extremo se encuentra un punto Y. Toda la extensión de ese resorte sería la memoria y también, si se mira bien, la duración pura:

⁶² Con los cuales quiere dar, por un lado: una imagen del grado más puro de la espiritualidad concebido en términos de libertad, al plegarse toda la duración al presente del Yo; y por otro una imagen del grado más cercano a la materia como veremos más adelante, es decir, cuando todo se resuelve en una pasividad dentro de un “presente que empezaría sin cesar”.

Gráfico N.º 1

M

O-wwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwwww-Y

El segundo gráfico correspondería por lo tanto a la unión o la coincidencia entre los puntos O-Y entre los cuales queda el valor M completamente contraído:

Gráfico N.º 2

M

O-u-Y

Mientras que el tercer gráfico llevaría al punto O, según la hipótesis de Bergson, a un extremo lo más alejado posible de Y, a un “límite” en el cual, en un determinado momento, se llegaría a un aplanamiento de ese resorte en una distensión total que haría desaparecer al valor M:

Gráfico N.º 3

O-.....-Y

Llevado al plano del mundo poético ramosucreano se entiende entonces que es en esa coincidencia entre los puntos O-Y correspondiente al segundo gráfico donde está

situado el Yo recordante; ese es el “raro” momento desde el cual se estructuraría, toda la dimensión de la obra poética en Ramos Sucre. Sólo que ese carácter bergsoniano desaparece casi de inmediato cuando se considera que en realidad no es libertad lo que precisamente está percibiendo el Yo, porque no hay plenitud en el recuerdo ramosucreano, sino dolor, opresión, ahogo. En todo caso, podríamos también pensar, que lo que hay es una insoportable visión de esa libertad en la cual desaparece la plenitud de la coincidencia (ese plegamiento de todas las imágenes de una vida traducido al conocimiento de sí), y que en esa contracción que es libertad para Bergson, en Ramos Sucre es aprisionamiento. El “sentimiento de la duración” seguiría allí, seguramente igual, porque seguiría dándose allí también “el coincidir de mi yo consigo mismo”. La diferencia notable radicaría entonces en que esa aprehensibilidad es directamente proporcional al rechazo que implica para este Yo ramosucreano contemplar la totalidad de sí mismo, como bien lo ilustra la imagen de la calavera que aparece en el espejo de Lorena en el poema “La espía”. Al final todo parece sintetizarse en la tragedia que aporta lo especular en su doble acepción relativa al espejo y relativa al mirar.

A su vez, y con esto ya nos apuramos a responder la pregunta que había quedado pendiente, con esa relajación del espíritu que supone la interrupción del “esfuerzo hecho en el sentido de empujar hacia el presente la mayor parte del pasado” (224), ese aflojarse de la voluntad, es donde tiene cabida la posibilidad de pensar acerca de una escritura cuyo objeto es el olvido en Ramos Sucre. Y pensarlo desde esa “pasividad” que conlleva el aflojamiento, según podemos apreciar desde el tercer gráfico, abriga una condena: la del tiempo degradado a espacio y por lo tanto a una forma de materia.

Esto tiene una explicación a partir de las diferencias que se establecen con el presente que concierne a cada caso extremo. En el primer caso, la contracción se da hacia

al Yo pero tal contracción, digámoslo de alguna manera, se mueve. Tal como lo señala Bergson, allí se da “un durar en que el pasado, siempre en marcha, se acrecienta de continuo, gracias a un presente siempre nuevo” (224). En ese estado el ser está en posesión de todo su pasado, está inmerso en la percepción de su duración pura y a su vez avanza en su durar propio, el que va siendo a cada instante. En otras palabras, está siendo Tiempo, puro espíritu. Lo que se supone de ese otro momento extremo, según lo plantea Bergson, es que cuando la contracción se disuelve y se suelta ese resorte, en ese aflojarse, la memoria y la duración saldrían como disparadas, pero antes de amoldarse a su posición original, antes de llegar a su estado “normal”, lo brusco de la interrupción las lleva a un límite extremo que correspondería a lo más alejado del ser (sin saber realmente si en algún momento retornará a su estado original). Es en ese alejamiento donde en principio nos quedaríamos sin memoria, como dice Bergson, y en consecuencia, donde también nos quedaríamos sin espíritu, inertes, pasivos, en “una existencia hecha de un presente que empezaría sin cesar; nada en él de duración real; tan sólo lo instantáneo que muere y renace indefinidamente” (225). Es decir, en una existencia que pierde la conciencia sucesiva del tiempo porque parece adquirir la naturaleza del espacio, su solidez, su vacío, su presencia de lo instantáneo, de lo efímero en la extensión en vez de lo duradero en la duración. A continuación se pregunta Bergson:

¿Es así el existir de la materia? No del todo porque el análisis la resuelve en sacudidas elementales, las más cortas de las cuales tiene un durar muy débil que casi se desvanece pero que no llega a ser nulo. Cabe sin embargo, presumir que el existir físico se inclina para este segundo sentido como el existir psíquico hacia el primero. (225)

En Ramos Sucre, para los efectos de nuestra lectura, ese deseo imperioso del olvido que domina al Yo poético y que desde Bergson se traduce en la imagen de una memoria separándose lo más posible del Yo, opera, a su vez, desde la pasividad de la escritura. En ese sentido, escritura es aquí esa forma inerte que toma el tiempo, ese “tiempo degradado” como dice Picard (1959: 9), refiriéndose al “tiempo caído” de Heidegger cuando habla de la materia y el espacio; o como lo expresa Bergson: “el espacio es el último término de aquel aflojarse del espíritu” (236), “la materia es un ‘aflojarse’ de lo inextenso en extenso” (241). De modo que esa distensión del resorte sería lo que va poniendo la escritura. Ésta, en su materialidad, en su actualidad y por ende en su extensión, sustituiría al ser por los signos que corresponden a las imágenes de la duración. En vez del Yo plegarse a la plenitud que convocan las imágenes de su pasado, éste se despliega en las palabras con las cuales se transforman tales imágenes. Lo invisible lo haría visible, lo sucesivo duradero lo haría instantáneo efímero, la totalidad la transformaría en nimiedad, como si fuera acabando con todas las posibilidades del ser al esculpirlo con la palabra; como si con la palabra se cortara entonces con la fuerza que alguna vez atrajo a la duración hacia sí y la repeliera, no con una fuerza de distensión propiamente, sino con una fuerza de repetición: el acto incesantemente repetido (quizás ese “presente sin cesar” del que habla Bergson) de la escritura. Es la escritura de los recuerdos que en el plano central de la obra poética de Ramos Sucre se resuelve de poema en poema, pero que desde el Yo escritural es la representación de un escribir. Tal como ocurre con “el licenciado” del poema “La espía” o con el recuerdo que allí se instala (como uno de esos momentos del olvido escritural).

Hay que hacer una salvedad final, una corrección, un pequeño acto de fe, y hacer notar que, en rigor, no es de la escritura en verdad de lo que se trata sino de un surgir de

las palabras. Cualquiera podría colocar a Barthes de por medio y con razón demostraría lo inapropiado de hablar de escritura desde la perspectiva en donde estamos. Podemos aclarar, sí, que el concepto de “escritura” ha sido usado en su forma adjetiva y que, de esa manera, “escritural” quiere decir lo que es relativo y perteneciente a la escritura. Sin embargo, vale la pena hacer la aclaratoria. Si nos detuviéramos en Ramos Sucre como el autor que es de esta obra poética se podría hablar de escritura o, por lo menos, problematizar tal aspecto desde la posición barthiana. No obstante, al concentrar el análisis en el sujeto del discurso y, sobre todo, en la representación de un acto de escritura tal como lo acabamos de exponer, el sentido queda confinado más bien a la noción de “palabra” tal como el mismo Barthes lo plantea, es decir, “una duración de signos vacíos cuyo movimiento es lo único significativo” (1981: 26). La idea es mucho más amplia y completa:

Toda palabra está encerrada en ese desgaste de las palabras, en esa espuma siempre arrastrada más lejos, y no hay palabra sino allí donde el lenguaje funciona evidentemente como una voracidad que sólo tomaría la extremidad móvil de las palabras; la escritura, por el contrario, está enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto. (26-27)

Frente a la duración real que involucra al escritor con su historia, con su estilo y su lenguaje, la palabra es sólo movimiento de desgaste, de avance en una línea; es el aplanamiento del resorte del que hablábamos antes. Los términos “palabra” y “línea” serían, en el vocablo barthiano, los equivalentes a la “distención” en el bergsoniano. Así, la escritura, tal como opera en el mundo poético de Ramos Sucre, es palabra distendida. Lo último dicho podría ilustrarse con el siguiente gráfico en el cual la memoria ya no está

del lado del “existir psíquico” sino del lado del “existir físico” y donde cada corte (e) corresponde a una repetición de la escritura, o, mejor dicho, de la palabra recordante:

Gráfico N.º 4

M

O-.....-Y---e---e---e---e---e---e---e---e---e---e---e---

Aplazamiento, voracidad, desgaste, serían los valores secretos de esa “pasividad” a la que nos referíamos al precisar la escritura desde el lado del sujeto poético. Se trata, en última instancia, de un borrado, como si en vez de hacer signos con la punta afilada del grafito estos se hicieran con la superficie roma de la goma de borrar, o como si con ese romo se calcaran imágenes imaginadas en el papel. Fernando Pessoa, ese otro miembro de la familia a la que pertenece Ramos Sucre junto a unos cuantos románticos como Nerval y Leopardi por ejemplo, nos dice a través de Bernardo Soares (éste sí -a diferencia del Yo ramosucreano- con nombre y apellido): “Para mí, escribir es despreciarme (...) Escribir, sí, es perderme” (1985: 164); “Escribir es olvidar” (352).

Con todo, no es de Barthes de donde tomo la noción de escritura sino de Derrida. Creo que con Derrida, a propósito de este último gráfico, podemos ya colocarle punto final a estos argumentos sobre el olvido escritural. Para ello es necesario volver al inicio de esta parte teórica y mencionar de nuevo al mito de la escritura presente en el Fedro, porque justamente el análisis que realiza Derrida sobre este mito es el que nos conduce directamente al planteamiento de una escritura como olvido: como borradura, como muerte y en última instancia como disolución. A partir de ese mito en el Fedro, Derrida

diferenciará en De la gramatología dos tipos de escritura: la escritura que se forja en la memoria que él denomina “la escritura de la verdad” opuesta a “la mala escritura” entendiendo escritura en su sentido propio. Una es interior, la otra es exterior. Una es afín al significado, la otra lo es al significante (a esas “palabras” de Barthes). A esta escritura de la verdad Derrida también la llama “escritura del alma” mientras que a la escritura que se da en el papel o en cualquier superficie la llama “escritura degradada”. Una es la “natural” ligada a la memoria como tiempo del ser; la otra es la “sensible”, ligada a la palabra en el espacio.

Estas distinciones hechas por Derrida son capitales para apreciar la operación que se realiza en el seno de la creación ramosucreana. Parece como si toda la obra poética de Ramos Sucre, desde sus inicios hasta que alcanza toda su plenitud formal, hubiese sido una sedimentación espiritual que antes que nada procuró afianzar la representación de una escritura a través de la figura central de un Yo que la echa a andar para, de esa manera, crear con ella una dimensión muy particular del olvido. ¿Estuvo consciente Ramos Sucre de esta operación que se fue fraguando lentamente en su obra? Yo creo que sí, pero en este momento no hay lugar para ir a fondo en la respuesta de esto. En todo caso retomaré el punto más adelante. Por lo pronto, lo que me interesa es terminar de describir esa escritura y su necesidad.

Esa “escritura del alma”, como se refiere Derrida a la memoria, está concentrada en la coincidencia del Yo con toda su memoria tal como se ilustra en el gráfico N.º 2. Luego, la operación que realiza la escritura del Yo consiste en poner esa escritura “afuera”, o en palabras de Derrida: “fuera-de-sí”. El verdadero logro en Ramos Sucre es haber creado un lenguaje de transfiguración con el cual pudo darle a esa escritura “degradada” el valor de una escritura verdadera, de una escritura del alma. Así, su obra

poética quedó entrelazada con el plano de una escritura cuya función es el olvido y con el aura de un lenguaje cuya esencia espiritual quedó ilesa en su continuidad, en ese paso de la interioridad a la exterioridad. El gráfico N.º 4 tiene que ver con ese momento (en realidad: esos momentos) en que el Olvido se va alejando indefinidamente de la Memoria, o viceversa; cuando Olvido y Memoria quedan sin relación con cada escritura, con cada texto, con cada poema. Esa Memoria dejaría de tener, por una parte, su verdadero asidero como es el Olvido (como ya vimos con Chrétien) y, por otra parte, al “materializarse” en la escritura se haría presente, se actualizaría y por consiguiente podríamos pensar en la formulación de un olvido radical. Es en esta perspectiva, me atrevo a decir, donde descansa todo lo que en la obra poética de Ramos Sucre se ha entendido por magia, prodigio y hermetismo. La propuesta de esta lectura que hacemos aquí consiste entonces en plantear cómo lo que ocurre a nivel ontológico es afectado por la representación de una escritura que se traduce en la consecución del olvido, pero que en el nivel formal del poema mantiene la espiritualidad de ese nivel ontológico sólo gracias al lenguaje.

Derrida insiste en esta apreciación de la escritura como olvido: “La escritura nos hace olvidadizos” (1975: 149); “La escritura es este olvido de sí, esta exteriorización, lo contrario de la memoria interiorizante” (1968: 33). Incluso, metafóricamente podemos hablar de la escritura como muerte, como afirma el mismo Derrida cuando dice que “En un sentido corriente la escritura es letra muerta, es portadora de la muerte” (1998: 24). Ambas son ideas que están unidas como por causa y efecto. Hablar de una implica considerar a la otra necesariamente.

Una buena parte de la crítica ha insistido en ver en la obra de Ramos Sucre un destino de muerte, ha insistido en considerar su escritura como una formación de sentido que desemboca en la muerte. Me parece acertado este juicio, pero creo que se desvirtúa

cuando se vincula esta muerte, este deseo de muerte, con la evasión. Hablar de evasión en Ramos Sucre implica no penetrar en los secretos del ser que su obra postula. Ciertamente hay una actitud hacia la negación de la realidad pero esto no significa evasión. Hay, en todo caso, una actitud de confrontación que paradójicamente encuentra el camino del olvido. No hay evasión en ello porque se trata de una actitud de verdad crítica. Se puede hablar, sí, es de disolución. Ciertamente, la voz poética nos refiere su deseo de muerte como sucede por ejemplo en “Omega”, pero si se piensa esta muerte ligada al olvido adquiere otro sentido.

Con la escritura que despliega ese Yo en toda la obra se materializa la memoria y se forja el olvido, ya lo hemos visto, pero en el fondo ¿cuál es la necesidad de todo ello? Hacia donde apunta esta necesidad, vista desde la interioridad de un ser representado en ese sujeto poético del Yo, es hacia el cuidado del ser, tal como se expuso en el primer capítulo. El Yo está haciendo en la obra todo lo posible por alcanzar la cura, ontológicamente hablando. Esa es la función de la trampa de la escritura: sabe o intuye (al fin es lo mismo) que con el olvido la cura es posible. En este sentido, curación significa dos cosas: acabar con la tiranía de la duración, esa continua presencia de todo el pasado abierto en la visión del ser, y la disolución, que más que muerte, implica regreso, es decir, volver al origen, salir del exilio; en otras palabras, vista así, la disolución tiene todo un carácter órfico que pulsa en el centro mismo de ese ser representado por el Yo. No iremos aquí, sobre estos dos puntos, mucho más allá de lo que se ha dicho y se dirá en este trabajo, ya que este aspecto acerca de la cura ya fue tratado y el concerniente a la

disolución se verá en las partes finales de este capítulo⁶³. Sin embargo, conviene tan sólo hacer algunas precisiones, sobre todo acerca del tema del cuidado en Ramos Sucre.

Así como en De la gramatología Derrida describe dos escrituras opuestas en la relación que establece entre memoria y olvido, esto es, desde la esencia del ser transpuesta a la escritura; en “La farmacia de Platón”, el primer capítulo de su libro La diseminación, opone dos funciones de la escritura a partir de un mismo principio, el del *fármacon*, la escritura como *fármacon*. Nuevamente el origen de su análisis, y esta vez se trata de un análisis más profundo, es el mito de la escritura que Platón expone en el Fedro. Creo que este interés de Derrida por este mito abrió, en pleno *boom* del postestructuralismo, una mirada más humana al tema de la escritura, sitiado por filosofías del lenguaje o por los diversos acercamientos de lingüísticas pragmáticas. George Steiner le ha reconocido en cierto modo el mérito de esa mirada en su libro Los logócratas, donde también este autor trabaja el mito de la escritura del Fedro, fábula “contra lo escrito”, dice Steiner, cuyos argumentos “Tal vez incluso hoy día siguen siendo irrefutables” (2003: 79).

Derrida en su ensayo va al grano de una palabra, que para él, estructura gran parte del sentido del Fedro y de este mito en cuestión: la palabra griega *fármacon*. Esta palabra, dice Derrida, aparece desde el inicio del Fedro y se hace presente en el mito que la voz de Sócrates relata acerca del origen de la escritura. Su importancia queda en evidencia al menos en dos instancias muy claras: cuando Sócrates, que nunca ha salido de Atenas, lo hace siguiendo a Fedro quien lleva consigo un discurso escrito, que es tildado de “droga” por Sócrates. Esa droga de la escritura que lo ha hecho salir de los recintos de Atenas, que lo ha hecho dejar atrás, en palabras de Derrida, “su reserva”, su “recinto resguardado”.

⁶³ De igual modo insistimos en ello al final del capítulo cuarto y en la conclusión.

Tomando en cuenta la polisemia de la palabra, que en griego puede significar indistintamente: droga, remedio, veneno o filtro, se nos plantea en el ensayo una dicotomía que centraliza la importancia de esta palabra, esto es: su uso como remedio o como veneno. A partir de allí se traza toda la interpretación que realiza Derrida. La escritura no es sólo lo que hace salir al ser de su recinto (y ya con esto, de antemano, se nos hace inferir que el tema posterior será la memoria), metáfora ésta hacia donde nos lleva su observación, sino que esa salida puede ser ambivalente, y he aquí lo que plantea entonces Derrida: la escritura no sólo puede ser entendida como muerte, como veneno, sino también como cura, como remedio. El origen de todo esto está en esa simple frase que tiene lugar en el recuento del mito hecho por Sócrates. Cuando el dios Theuth⁶⁴ se dirige al rey Thamus explicando las ventajas de su nuevo descubrimiento, la escritura, lo hace en los siguientes términos: “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría” (1997: 403)⁶⁵. Sabida es la respuesta del rey: tal invento no traerá sino olvido. La ambivalencia la observa Derrida en el hecho de que Theuth no sólo es el dios de la escritura sino también el dios de la medicina. Este tiene el poder de dar muerte pero también la facultad de curar. “El dios de la escritura es también el dios de la muerte” (136); “El dios de la escritura (...) cura también a los enfermos” (139); de esta manera, concluye Derrida, Theuth, “El dios de la escritura es, pues un dios de la medicina. (...) Del remedio y del veneno” (140). Por un lado está la escritura como veneno, y por ende como muerte, vista desde la razón del rey; pero por otro, está la escritura como remedio, y por lo tanto como cura, vista desde la donación médica del dios.

⁶⁴ En la edición en español de La diseminación que trabajo, la séptima, se traduce por Zeus.

⁶⁵ Para esta cita sigo la edición de Gredos en vez de usar directamente la citación que se hace en La diseminación, en la edición española que trabajo.

Esta dualidad de la escritura, me parece a mí, reaparece con fuerza en la obra poética de Ramos Sucre que comienza a escribir y a publicar en la plena efervescencia de las vanguardias llamadas históricas. Su quehacer poético se revela en ese doble compromiso entre una escritura que evoca el sentido de la muerte como olvido a la vez que se impone como única sobrevivencia del ser. Ella ensaya una versión moderna del mito de la escritura del Fedro desde sus dos instancias. Por eso esta escritura que está orientada hacia el olvido resulta también su cura. En sus palabras, sus significantes o sus grafemas, como quiera que se le llame, se da una exterioridad de la memoria que conduce simbolizando al olvido radical del que habla Chrétien, y sin embargo la pérdida de esa memoria deviene en cuidado. Esta es la necesidad de la escritura ramosucreana. Por ello es imposible hablar de evasión, cuando el ser contenido en la representación de ese Yo está tan ocupado con la vuelta en sí. Comprometido con descorrer todo el peso de la memoria que ha caído sobre él. Su cura, su cuidado, se da bajo la llave de una ética de la escritura que mucho tiene que ver con el tema de la vocación, que mantiene al ser centrado en sí mismo. Ese gesto único, como lo describe Agamben, entre memoria y olvido. Es en última instancia esa *cura scribendi*, como la llamó Leopardi. La muerte de la que tanto se ha hablado en relación a la obra poética de Ramos Sucre debe ser vista más bien como un movimiento hacia el descanso, el cual, busca, tímidamente el camino de la disolución.

3. La distensión y extensión agustinianas

Los últimos capítulos del “Libro Undécimo” de las Confesiones, dedicado a la naturaleza del tiempo, son reveladores⁶⁶. Del XXVI al XXIX San Agustín explora el problema de la duración tal como lo concebiría Bergson, desde el fenómeno interno de la mirada. El capítulo XXVI, titulado “El tiempo es una distensión del alma”, comienza con unas preguntas retóricas con las que afirma una realidad sorprendente: el espíritu puede medir el tiempo aunque en realidad no sepa lo que el tiempo es. La tarea de todo el capítulo consiste en descubrir cuál es la noción más adecuada para el espíritu, bajo el supuesto, dado como una confesión a Dios, de que en verdad el espíritu puede medir el tiempo. San Agustín elabora su discurso considerando un tópico que será utilizado en los otros capítulos, el conteo o medición del tiempo a través de las sílabas pronunciadas. Y aquí hace énfasis en la pronunciación, para diferenciarla de lo escrito: “Y esto no en las páginas –ya que de ese modo mediríamos los espacios de lugar, no los de tiempo-, sino en la pronunciación, en el instante de pasar las palabras” (1986: 200). Luego de meditar sobre el tiempo de las sílabas estableciendo proporciones entre las sílabas cortas y largas, y analogías entre versos y poemas, descubre que de nada sirve ese tipo de medición si no se tiene en cuenta el modo en que las sílabas pueden ser recitadas, es decir, si no se repara en la cualidad de la recitación o el acontecer de las palabras. De aquí deduce entonces que el tiempo es “distensión”: una sustancia que sucesivamente está separándose, yéndose por causa de su labilidad, y que no puede estar fija. Al preguntarse qué es lo que se distiende, no deja de salir de su asombro cuando descubre que tal cosa puede ser el espíritu mismo.

⁶⁶ Es tan importante San Agustín para cualquier reflexión sobre este tema del tiempo que el mismo Husserl no dudó en comenzar su Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente con las siguientes palabras: “Quien se ocupe del problema del tiempo, deberá estudiar a fondo, aún hoy, los capítulos XII-XXVIII de las *Confesiones*. Pues la época contemporánea, tan orgullosa en su saber, no ha llegado en estas cuestiones a resultados muy brillantes que signifiquen un progreso importante respecto a aquel pensador tan grave y serio en sus luchas espirituales” (49).

En el capítulo XXVII plantea otro problema con el tópico de las sílabas enfrentándose a la realidad distensible del tiempo, a su caducidad. Se pregunta San Agustín sobre cómo poder medir las sílabas pronunciadas si una vez proferidas ya no existen: “¿Qué es, pues, lo que mido? ¿Dónde está la breve que me sirve de medida? ¿Dónde está la larga que mido? Ambas sonaron, volaron, pasaron, ya no existen” (202). Se responde luego: “No mido, pues, las sílabas mismas, que ya no existen, sino algo en mi memoria, que allí permanece fijo” (202), y se apresura en aclarar que es en realidad en su espíritu donde todo ello ocurre: “En ti, espíritu mío, es donde mido los tiempos” (202). La medición del tiempo es posible sólo desde la mediación espiritual⁶⁷. La única manera de percibir el tiempo es con lo que queda de las cosas en el espíritu. No medimos las cosas en sí mismas, dice San Agustín, sino la impresión, la huella, la imagen de ellas en nuestro espíritu. De esa manera San Agustín introduce en este capítulo dos nociones: la “distensión” opuesta a la “extensión”. Mediante la extensión podemos, en nuestro espíritu, alcanzar aquello que queremos recordar y por ende lo que queremos tener. Extendemos el pensamiento hacia aquello y lo hacemos que surja como al recordar una voz nos extendemos hacia ella y la hacemos sonar en el silencio, y “recitamos mentalmente poemas, versos y toda clase de discursos” (202).

En el capítulo XXVIII San Agustín plantea lo que él llama los tres actos del espíritu cuando este “espera, atiende y recuerda” para explicar su fenomenología del tiempo en la manera en que se entrelazan futuro, presente y pasado. En él expone la condición del tiempo que acontece en el hombre y de la cual se quiere librar, como luego se ve en el siguiente capítulo, el más importante de todo este “Libro Undécimo” porque

⁶⁷ Única manera de concertar esa medición que a Bergson le parece imposible: “No medimos el tiempo, pero lo sentimos” dice Bergson. Esta sensibilidad, paradójicamente, San Agustín la demuestra a través del acto de la medición. ¿Cómo?, como quien mide con la mirada. Ya veremos más adelante el modo en que San Agustín penetra en esto.

en él señala cuál es su plan a seguir para manejar el tiempo y acercarse definitivamente a Dios. Cito todo el final de este capítulo XXIX por lo esclarecedor y conmovedor que resulta:

Así, olvidando el pasado, vuelto, no hacia las cosas futuras y transitorias, sino hacia las que están delante y hacia las cuales estoy, no distendido sino extendido, prosigo, en un esfuerzo no de distensión sino de intención, mi camino en pos de la palma a la que he sido llamado de lo alto, para oír allí la voz de la alabanza y contemplar tus delicias, que no vienen ni se van. Ahora, empero, transcurren mis años en gemidos, y tú eres mi consolación, Señor, tú eres mi Padre eterno. Yo, en cambio, me he desparramado en tiempos, cuyo orden desconozco, y las tumultuosas variaciones desgarran mis pensamientos, las íntimas entrañas de mi alma, hasta que llegue a confluir en ti, purificado, derretido con el fuego de tu amor. (203)

El propósito de San Agustín es llegar a Dios en lo que hay de Dios en su espíritu y para ello quiere esquivar la tiranía del tiempo. Al pensar en Dios, San Agustín se extiende hacia a él, hacia lo que de él hay en su mente, hacia la medida de Dios en su espíritu. Quiere encontrar su imagen eterna, aquello con lo que no coexiste ningún otro tiempo, para dejar de ser un espíritu distensible, frágil, pasable como el tiempo. Quiere quedar atento, con toda la fuerza de su espíritu, “en un esfuerzo no de distensión sino de intención”. La tarea esencial es olvidar y no esperar nada, sólo quedar frente a la imagen de Dios, en un presente que es como su réplica, donde nada se va ni viene, donde sólo hay pura eternidad.

Ramos Sucre ha debido tener desde muy temprano bastante conocimiento acerca de San Agustín. La educación rigurosa en los años en que estuvo viviendo con su tío

paterno, el Padre José Antonio Ramos Martínez, seguramente así se lo impuso marcándolo para siempre. El Padre Ramos era cura párroco de la ciudad de Carúpano, ciudad muy próxima a Cumaná, la ciudad natal de Ramos Sucre. El periodo en que vivió con este tío, encargado de educarle, duró tres años, de 1900 a 1903, año en que su tío muere. Ramos Sucre siempre se refirió a esa época como una época muy dura⁶⁸, de disciplina férrea y de constantes estudios. Hernández Bossio da cuenta en su biografía sobre unos años de duro encierro que a su vez pudieron ser el origen de su poesía. Sin duda, durante esos años, pudo haber pulido su latín y haber aprendido el griego. De igual forma, el estudio insoslayable de la retórica lo ha debido poner en contacto desde temprano con los clásicos griegos y latinos. En el catálogo de sus libros quedó un ejemplar de La ciudad de Dios, sólo como un rastro de lo que pudo haber conocido acerca de San Agustín, a quien parece rememorar en el poema “Gloria” así como lo hizo con San Pablo en “Evangelio”.

Ese modo autobiográfico, tan íntimo, intuitivo, con el que San Agustín se acerca a Dios a través del testimonio espiritual de las Confesiones, para Ramos Sucre ha debido tener mucho valor. El tema de la vocación que se vuelca por toda esta obra, y que tiene un momento cumbre en el “Libro Úndécimo” que estamos analizando, ha debido ser motivo de un gran regocijo para un poeta que comenzaba a buscar su propia voz. Me atrevería a decir que si con Bergson, Ramos Sucre encontró una fábula para ajustar la dimensión literaria de su obra a un problema determinado, con San Agustín encontró una manera de mirar lo cotidiano, una forma espiritual de calmar su angustia. En sus poemas esta presencia de San Agustín no fue menos, mucho de los cantos que se diluyen por toda su obra poética, sobre todo al final de los poemas de El cielo de esmalte, más que mensajes

⁶⁸ Ver la carta que le dirige a su hermano Lorenzo el 25 de octubre de 1929, en Obra completa, p. 457.

de gracia, de salud o de aliento místico, parecieran responder a la necesidad de medir el tiempo, como una forma más de controlarlo, aparte de la escritura a la que ya nos hemos referido.

Si se penetra el marco de la memoria y el olvido ramosucreanos con la reflexión sobre el tiempo que realiza San Agustín, y que hemos abordado hasta aquí, la repercusión puede ser tremenda. En ese sentido, las nociones de “distensión” y “extensión” son cruciales porque la primera nos remite a un irse, a un desparramarse en tiempos como diría San Agustín; mientras que la segunda remite a un regreso, es “un llegar a...”. Entre estas dos tensiones se precipita la escritura ramosucreana. Su significación puede someterse a los postulados que implican estas nociones y con ello comprender entonces cómo resulta viable la idea de una escritura que convoca al olvido y a la disolución, eso que he llamado en otro sentido: “el olvido escritural”.

Quiero empezar proponiendo entonces la posibilidad de acercarnos a ese sujeto poético, a ese escribiente que le da voz a toda la poesía de Ramos Sucre, definiéndolo como una conciencia al tanto de su fijación en la distensión, en la cárcel de la distensión, y, no obstante, capaz de recorrer con un gran esfuerzo de intención, todo su espíritu tratando de sobreponerse a su multiplicidad. Para que esto pueda ser posible se hace necesario superar la diferencia sustancial que hay entre la distancia de un San Agustín y el Yo poético que nos habla en Ramos Sucre. Así como San Agustín constantemente tiene la cautela de legitimarse en la fe, la voz que transita la obra de Ramos Sucre queda legitimada en las dimensiones de lo imaginario. Los trabajos de éste serían similares a los de San Agustín; quien se afana por derretirse en el fuego del amor divino, el amor del Dios cristiano.

El sujeto poético en Ramos Sucre está inmerso en una cruzada órfica, en pos de la disolución, y para ello, la noción de extensión agustiniana también ayuda a comprender la propuesta de una escritura como olvido. Ella presupone el olvido. San Agustín no dice al final cómo lo hace, sencillamente sólo da por sentado que puede olvidar con la intención de la extensión. Es lo primero que dice en ese final: “olvidando el pasado...”. Con ella parece que sucedieran dos cosas: se traspasa la memoria en el sentido de llegar al olvido profundo donde está la imagen de Dios, y se toma la medida de lo que se quiere, se llega a él, queda, al frente de lo que se ha extendido en espíritu.

Si las cosas del tiempo dejan sus huellas en el espíritu, entonces la extensión es el calco de esa huella. De este modo se puede entender que la extensión opera como una escritura interna del espíritu, una escritura que se da sobre el silencio en el espíritu, como quien quiere repasar mentalmente aquello que quiere proferir luego en alta voz. Cuando San Agustín dice que quiere estar extendido y no distendido delante de Dios da por hecho un cubrimiento, un contacto con lo que quiere, hace tangible la medición en su espíritu. Lo mismo ocurre con ese Yo que transita toda la obra de Ramos Sucre. Inmerso en su espiritualidad le va dando alcance a su duración al poner por escrito cómo se va extendiendo en ella. De esa manera, se puede deducir, va borrando lo que está antes y después de esa huella en la que se ha instalado con la extensión. Cada vez que hace esto va olvidando las otras zonas de la duración.

La disolución ocurre al mismo tiempo que la extensión, al mismo tiempo que se va olvidando. Ocurre con ella lo que postula San Agustín al final del capítulo XXIX ya citado. Allí él opone a su actualidad, que es un “desparramarse” en tiempos, un “derretirse” en el fuego del amor divino. Lo que hace el Yo ramosucreano cuando se enfrenta a la duración que lo invade es intentar anular ese desparramarse temporal que lo

estorba para poder derretirse en lo que está fuera del tiempo. El concepto de fondo que queda en juego es una disolución atemporal.

Esto es paradójico porque el contenido que este Yo anhela alcanzar en su combate con la duración, aquello, hacia donde anhela extenderse este Yo, es el olvido; el olvido que Ricoeur denomina “el olvido que preserva” como ya se señaló. En este olvido se quiere encontrar el origen olvidado del ser, la dimensión de su otredad. Este es el fin último de toda la extensión.

Este fin último, siguiendo a San Agustín, es la unión, ese derretirse que él menciona al final, pero la extensión en su operacionalidad implica primero tomar una posición, un quedar por “delante”, tan cerca, que implica de alguna manera estar en el otro, en el objeto deseado. Implica, sin duda, un plegarse a él. Se puede asumir que el espíritu que alcanza su objeto, así se trate de una imagen, se convierte en imagen de su objeto. De alguna manera se mimetiza en él. Así, en tanto imagen, es como el ser se diluye; de esta manera podemos afirmar que el ser se diluye por imagen.

Emmanuel Levinas, para colocarnos desde una reflexión contemporánea, toca este tema en “La realidad y su sombra”. Aunque con otro objetivo su idea sobre la imagen nos ayuda a completar la idea de la disolución en Ramos Sucre. La tesis principal de este ensayo propone que la imagen es tan real como el objeto del que es imagen, aunque sus tiempos sean distintos. El ser “se escapa”, afirma Levinas, pero no por sí mismo sino por su imagen. Es ella la que le da la posibilidad de que se escape, que el ser haga visible “la identidad de su substancia”:

El ser no es solamente él-mismo, se escapa. He aquí una persona que es lo que es; pero no hace olvidar, no absorbe, no cubre enteramente los objetos que tiene en mano y la manera en que los tiene, sus gestos, sus miembros,

su mirada, su pensamiento, su piel, que escapan debajo de la identidad de su substancia, incapaz, como un saco agujereado, de contenerlos. (2001: 52)

Se produce de esta manera un retiro del alma y en ese retiro, en ese desalojarse del ser real, se da la relación entre la cosa y su imagen, y a eso Levinas lo llama la semejanza. De esta manera esta acción del retiro se aproxima mucho a la extensión de la que habla San Agustín. En ambos hay un desplazamiento “hacia”, un colocarse “delante de”. No obstante, los destinos son inversos: en la extensión el ser, el pensamiento, el espíritu, van hacia la imagen que dejó el paso de lo real; en el retiro que se produce con la semejanza, es la imagen la que se va de la cosa o del ser para absorber la condición de real. Además, la extensión se da en un contexto únicamente espiritual, interior, mientras que eso que podríamos llamar “el retiro” se da hacia fuera; del ser hacia su exterioridad, de tal forma que Levinas llega a considerar la imagen “como la caricatura, la alegoría o lo pintoresco que la realidad lleva sobre su propia cara” (56). Esta idea de “retiro” que encuentro en Levinas habla básicamente de la imagen del ser que pasa, o de la cosa que pasa, y deja su imagen como huella en el otro. Es la imagen que se desprende y se escapa hacia lo real donde es percibida. Se trata entonces de una imagen mensaje, elocutiva como en el medio de una comunicación; mientras que con la extensión de San Agustín encontramos al receptor de una imagen que queda con el paso del ser o de la cosa, y lo encontramos en un acto perlocutivo que lo lleva a plantarse ante la imagen que se pliega a ella, “confluye” con ella.

4. La disolución como imagen

¿Cómo se da la “disolución” en tanto que metáfora de una unión con lo divino o con un origen órfico? Al intentar la respuesta a esta pregunta, pretendo explicar cómo se articula esta disolución en la obra de Ramos Sucre. La “expansión” en San Agustín y el “retiro” en Levinas son elementos para una teoría de la percepción implicada en la disolución ramosucreana, porque el modo de la percepción que subyace en su obra lleva a un poder hablar de disolución.

Recordemos que para Ramos Sucre la imagen tiene un valor básicamente comunicativo. Es un medio de expresión artística y de conocimiento: “La imagen, expresión de lo particular, conviene especialmente con la poesía porque el arte es individuante”, pero también, acota Ramos Sucre, “es un medio de expresión concreta y simpática apta para poner de relieve las ideas sublimes e independientes de la metafísica y las nociones contingentes de la experiencia” (1980: 87). Para comprender la idea de la disolución en Ramos Sucre hay que tomar muy en cuenta esta última aproximación en torno a la imagen. Es un cimiento muy silencioso, por cierto, que por lo general pasa desapercibido a pesar de que hay entre él y la superficie de los poemas una tensión telúrica inmensa. Esta tensión es independiente tanto de esa superficie donde lo que queda es la imagen “gráfica”, esa que “deja por estela cierta vaguedad y santidad que son propias de la poesía más excelente” (86).

Podemos hablar entonces de la disolución en Ramos Sucre como una imagen que expresa la libertad del ser, su libertad frente al tiempo. Es una metafísica al modo de San Agustín y una experiencia al modo de Levinas. Ella sucede entre dos planos que se tocan, o desde dos manifestaciones distintas pero contiguas de la percepción: desde la vida interior donde la expansión del espíritu busca una imagen y desde la vida exterior donde

el retiro de una imagen se lanza a lo real, entendida ésta como el afuera, como el lugar de la experiencia con la materia.

En la obra poética de Ramos Sucre la disolución se da como un movimiento de deseo desde el mundo interior, desde la espiritualidad de ese Yo que enuncia. Leer a Ramos Sucre es asistir a los actos con los cuales este Yo poético va desnudando toda su duración con ese fin. Se trata, obviamente, de una puesta en escena simbólica porque ocurre en el interior de un plano simbólico (ese Yo de la obra). Pero también una propuesta espiritual de una envergadura muy profunda porque lo que se pone en juego en toda la obra es la inmersión en una duración con la que está hecha la memoria de ese Yo, como solución a la realidad secuestrada por la melancolía de un Yo real llamado Ramos Sucre. “La duración se vive como un descenso hacia sí mismo” dice Levinas (2005: 70), “La duración hace las veces de sustancia espiritual” dice Bachelard (1978: 18). Siendo así, podemos entender a un Yo real, escritural, autorial, biografiado, que, sumergido en la ensoñación de su duración, arma una obra durante toda su vida donde le da existencia a un Yo poético, quien a su vez desciende hacia sí mismo también a través de la escritura. Entendida como imagen, esta solución que se da en un plano simbólico, repercute en lo exterior, y es aquí, sólo aquí, donde se podría hablar de una disolución que involucra también al poeta que fue Ramos Sucre (como también podría suceder con cualquier lector). Podemos pensar inclusive que la obra en algún momento puede encarnarse en disolución una vez deshecha la duración (mediante la escritura que lleva a cabo ese Yo como ya se trató en páginas anteriores), y siendo entonces la obra la imagen de esta disolución, su imagen se retira, pulsa hacia lo real.

Pero, ¿cómo se hace sensible esta disolución? Para contestar esta pregunta, hay que señalar primero que lo entendido aquí por disolución es algo que surge de la obra

entera y no de uno o de unos poemas aislados. No se da como una cosa particular sino como un todo, pero un todo imaginario porque la disolución es una imagen total, está fundida en la obra poética, como una melodía temática lo está en una sonata. Los poemas, en cambio, nos dan sólo una aproximación, una imagen, que podemos llamar en lenguaje ramosucreano, “individuante”, como si fueran las notas de aquella melodía.

La vía de ello es la mirada; específicamente, la contemplación, es decir, todo lo que dura el Yo poético extendiéndose en su propia duración en la medida que la “materializa” en la escritura. Esta acción extensiva es doble: tiene todos los rasgos de la extensión agustiniana, es “un acercarse a”, es un dirigirse a esa realidad última (el conocimiento del origen) que, como ya hemos explicado, está contenido en ese lugar un tanto utópico que es el olvido que preserva, es un plantarse frente a frente con esa realidad interior; por otra parte, esta extensión también participa de la noción de “extensión concreta” trabajada por Bergson en Materia y memoria, cuando diferencia el fenómeno de la percepción en relación con la noción de espacio. Ella es la forma en que se da ese “dirigirse a”, no a través del espacio sino a través de la cualidad. La extensión concreta para Bergson es “la diversidad de las cualidades sensibles” y es a partir de este sentido que podemos empezar a hablar de los poemas, de esas cosas escritas enunciadas por el Yo desde la fábula de su escritura. Y en tanto que poemas, en concreto, podemos entonces acercarnos a esos sujetos dispersos en ellos, a esos seres que aparecen allí como “personajes” inmersos en sus vivencias contemplativas; a esos estados cualitativos del ser (del ser que observa viéndose en la confluencia y la progresión de sus estados). Cada una de esas vivencias nos da, en su conjunto, la manera en que el Yo poético que enuncia en la obra contempla los estratos de su duración, es decir, sus variaciones, sus accidentes. En consecuencia, como lectores, estaríamos en presencia, de poema en poema, de los

diversos cambios de grado con que se revela el Yo poético. Presenciamos la continuidad de su Yo; sobre todo, la continuidad de su “identidad interior” hecha de cambios cualitativos. En otras palabras, y con esto volvemos al comienzo de esta sección, presenciamos la hechura de su propia duración.

Las modificaciones del espíritu, sus mudanzas, se dan como cambios cualitativos, y estos cambios son inmanentes a la contemplación. El espíritu contemplando sus cambios en toda su continuidad, eso es el Yo poético que enuncia en Ramos Sucre. ¿Cómo se reconoce la disolución? Debe ser algo como la plenitud. No la plenitud “de algo” propiamente, no como complemento, sino la plenitud pura, sustantivando la cualidad de pleno; en otras palabras, es la vivencia de un “estar en” más que la de un “sentir la”, como si se dijera que se trata del ser “siendo” en vez de “sintiendo”. La disolución debe ser algo como esta plenitud en su sentido más lato de llenura; en toda su dimensión completiva. Paradójicamente ella se da por la unión con lo otro. Es una carencia que desgarrar su vacío (en Ramos Sucre: a través del recuerdo, a través de la escritura) para llenarse nuevamente. Así, “disolución” significa unión con lo deseado, con el recuerdo básico, con la imagen del sentido original; perdida, olvidada y recuperada. En ello el espíritu ya es otro. Esto es lo que propone como posible, en su significación más profunda, el último poema de El cielo de esmalte, “Omega”, poema que algunos consideran el último poema de la obra publicada por Ramos Sucre y que podría interpretarse, junto a “Preludio”, el primer poema de La torre de Timón, como el *desideratum* de toda su poesía.

Si la disolución es una imagen y en consecuencia participa de lo “real”, como afirma Levinas ¿puede pensarse en algo más que la haga creíble, en algo más que le dé credibilidad? Si la disolución es una imagen que se cumple en lo espiritual, basta con

preguntarse por la verdad de lo espiritual porque con esa verdad se hace creíble la disolución, y nada más viable para juzgar lo espiritual que el arte. En este sentido, (adelantándome a lo que viene) se puede afirmar que la disolución pertenece a la “realidad interior”, tal como la plantea Proust cuando indaga por la esencia del arte. ¿Cuál es el criterio de verdad que emplea Proust? No es otro que la “impresión” y el “recuerdo”: es decir, por un lado, la percepción intensa, pero sobre todo imprevista, que corresponde a un estado de contemplación que él denomina “de eternidad” (que para él también es fugitivo); mientras que, por otro, también está la huella, lo que surge de pronto en el plano de la conciencia; aquello que fue vivencia exterior, que venido del afuera fue percibido hace tiempo y andaba oculto, pero que, después de un intervalo inmemorial, puede darse de golpe como una reminiscencia platónica.

5. Los mecanismos de Proust

La “impresión” en Proust es una materia del presente atada siempre a la fuente de la memoria. Es la memoria con la que se “vuelve a ver”, para decirlo en términos de Bergson, y no la que repite, la memoria hábito. Para Proust el arte está, en primera instancia, fuera de todo lo que concierne a la lógica, a la conciencia, al recuerdo voluntario, a la demostración, a la tesis. De allí su insistencia en describir esos momentos de iluminación, que él llama de gozo, de alegría, cuando, En busca del tiempo perdido, se le revelan al narrador franjas del pasado hasta entonces olvidadas o cuando descubre analogías entre un presente muy vivo y un pasado que de repente surge completo (con todas sus sensaciones, con todos sus signos). Una vez experimentado esto entonces sí tendría cabida el orden, la interpretación, el pensamiento; quedarían “convertidos en un equivalente espiritual” sobre la base de lo vivido. Sólo entonces, a partir de allí, el artista

puede crear, puede buscar. El arte se sostendría así por dos instancias muy afines: vivencias en formas de impresión y recuerdos en los cuales se cumple una determinada analogía. El presente serviría de llave para explorar la dimensión de un pasado que interviene por su cuenta, como si a raíz de la intensa sensación de algo (la magdalena, las losas, las campanas, la sonata, “la sombra de una nube sobre el agua”) se conjurara la presencia de un mundo que permanecía en completo olvido. Esto, por otra parte, conformaría también la materia de los futuros recuerdos, los contenidos básicos de la memoria voluntaria, del recordar voluntario, porque más allá del tema, más allá de la impresión y el recuerdo involuntario, a Proust le interesa en verdad poder explicar la conjunción entre uno y otro, poder llegar hasta las últimas consecuencias de la significación de esos momentos encarnados en un tema dado de manera fortuita, imprevistamente. Para ahondar en ello se busca después de manera voluntaria los contenidos que le dieron forma a esas impresiones (ya hechas recuerdos) y aquellos recuerdos que surgieron con sus sensaciones intactas. A la primera operación de conformación la llamó Proust “en busca del tiempo perdido”; a la segunda, “en busca del tiempo recobrado”.

De lo oscuro, de lo involuntario que está en “nosotros”, surge entonces la esencia del arte para Proust. El valor del artista consiste en poder reconocer tales momentos, en no dejarlos pasar, porque son capaces de expresar una sustancia espiritual equivalente a la vida. En busca del tiempo perdido, como se sabe, está hecha de estos momentos que son temas que van y vienen, que surgen y se disipan continuamente, que se repiten siendo diferentes cada vez, mostrando la individualidad como una cualidad nueva también cada vez. Por ejemplo: la conocida y hermosa revelación de la magdalena, las campanas de Balbec, las losas de Venecia, la sonata de Vinteuil, son temas de recuerdo y de

impresiones respectivamente con los cuales la novela expresa su realidad interior. De allí la suma importancia, para Proust, de los “trozos”, los “fragmentos”, de todo aquello que se da por separado, con todo su volumen de duración. La recurrencia de estos temas, lo que los hace eventuales, virtuales, presenciales, es todo lo que le da a la obra su belleza de realidad, y, por otro lado, es lo que la hace creíble, como ocurre cuando el narrador describe el supuesto momento en que Wagner, durante la composición del Tristán, “exultó de alegría cuando *descubrió en su memoria*⁶⁹ el son del pastor” y “lo agregó a su obra, le dio todo su significado” (1978: 172). Igual ocurre en el concierto dado en el salón de madame Verdurin cuando supone que las notas de la frase de la sonata que resurgía en el septeto de Vinteuil, y que tanto le impresionaron, tuvo que haberlas encontrado su autor en la memoria al recordar las campanas de Combray.

En ambas circunstancias hay un reconocimiento: uno que ocurre en el narrador en forma de impresión cuando al tocar al piano una sonata de Vinteuil descubre en ella los rastros de un compás del Tristán; y horas más tarde, durante el concierto, cuando descubre una frase de esta misma sonata en el septeto de Vinteuil. A su vez, el reconocimiento en la memoria se da como supuesto en la creación de las obras, es decir, cuando supone que Wagner encuentra en la memoria un retazo de flauta (ya escrito anteriormente pero que permanecía olvidado) que sirve para darle carácter al Pastor; y cuando supone que Vinteuil encuentra en la memoria de las campanas de Combray, como ya se dijo, las notas de la frase que aparecen y se desvanecen eventualmente en el septeto. En esas apariciones, en esos descubrimientos y reconocimientos está la esencia del arte para Proust, porque provienen de una honda percepción del espíritu y surgen involuntariamente de él a través de la memoria; vienen dados para agregarse como

⁶⁹ Las cursivas son mías.

“unidad interior” de una obra después de haber permanecido en el olvido. Hay, por demás, una esencia platónica que subyace en todo ello; se trata, obviamente, de la reminiscencia platónica, tal como la expuso Platón en el Fedón o en el Menón.

De allí entonces, también, el mecanismo con que se comprueba la verdad de la disolución. Siendo la esencia del arte, para Proust, aquello que surge imprevisiblemente de la memoria o de la percepción, sin poder de elección, eso que él llama la “habilidad vulcánica”; luego, eso que hace que de golpe salga a la superficie esa sustancia llena de sentido es la intuición⁷⁰ de la disolución. Proust lo dice así cuando quiere ahondar en el origen de la frase de Vinteuil:

Este canto, diferente del de los demás, semejante a todos los suyos, ¿dónde lo aprendió, dónde lo oyó Vinteuil? Cada artista parece así como *el ciudadano de una patria desconocida, por él mismo olvidada*⁷¹, diferente de aquella de donde vendrá, aparejando con destino a la tierra, otro gran artista. A lo sumo, Vinteuil parecía haberse aproximado a esa patria en sus últimas obras. (276)

A esta patria, Proust también la llama la “patria interior”, y en un tono que recuerda mucho a San Agustín se refiere a ella como la “patria perdida”:

Los músicos no se acuerdan de esa patria perdida, pero todos permanecen siempre inconscientemente armonizados al unísono con ella en cierto modo; cada uno delira de alegría cuando canta al modo de su patria, la traiciona a veces por amor a la gloria, pero entonces, buscando la gloria, la huye, y sólo desdeñándola la encuentra, cuando entona ese

⁷⁰ En la conclusión aludimos sobre este aspecto de la intuición tan caro a Bergson. Con él cerramos este trabajo al vincularlo con la noción de “simpatía” expuesta por Foucault en Las palabras y las cosas, con el fin de penetrar, por nuestra parte, en el sentido del poema “Omega” de Ramos Sucre.

⁷¹ Las cursivas son mías.

canto singular cuya monotonía -pues cualquiera que sea el tema que trata permanece idéntico a sí mismo- demuestra en el músico la fijeza de los elementos que componen su alma. (276-277)

Naturalmente, no se trata de la patria en un sentido telúrico de terruño. Aquí estamos en presencia de aquella patria por la cual desvariaba tanto Novalis. Ella es la patria del exilio en su sentido órfico. Los modos de llegar a ella, de buscarla, son los distintos modos y acentos con los que se expresa gran parte del arte. Los distintos modos de “entrar en mí mismo” con los cuales se experimenta la plenitud⁷². Ella es esa alegría de Wagner que “no le abandonó nunca” (172); es también la alegría de Vinteuil cuando descubre el colorido de aquella frase en su memoria; es la alegría con la que “deliran” los músicos de la cita anterior cuando cantan “al modo de su patria”; por último, es esa certidumbre y esa duda que siente el narrador después de escuchar el duelo entre los dos motivos principales del septeto: “Yo sabía que este nuevo matiz del gozo, esa llamada a una alegría supraterrrestre, no la olvidaría nunca. Pero ¿sería alguna vez realizable para mí?” (280). De manera que en Proust lo órfico es un aspecto tangible de su obra, ese “nunca” es sintomático de esta plenitud.

Se hace necesario en este punto volver al tema de la escritura y confirmar el modo en que olvido y disolución se “materializan” con la escritura. En Proust toda la obra es un movimiento hacia ella. La obra se revela en su madurez cuando el narrador descubre definitivamente su filiación con la literatura y encuentra allí su vocación que deberá culminar en el libro, ese “libro interior”. En Ramos Sucre, en cambio, la escritura se da *in media res* (como ya se vio). La materia de ambos es la duración, pero mientras en Proust

⁷² Este aspecto lo desarrollamos con un poco más de calma en la conclusión para con ello tratar de ubicar a Ramos Sucre, de manera más precisa, en la continuidad de esa tradición literaria de lo órfico.

se trata de la duración como descubrimiento, como diría Blanchot, un descubrimiento que se va dando a lo largo de la obra y para lo cual ella misma existe; en Ramos Sucre la duración se da como castigo.

El problema central en su obra, a lo largo de eso que podríamos llamar el “tiempo de la escritura”, es el ser sometido a la conciencia cruda de su temporalidad, una temporalidad de fábula que también es opacidad: ese cúmulo de relieves conformado por el mito, la historia, la fantasía y los sueños, latentes en una sola sustancia de duración, en un sólo marco de memoria que corresponde a la de ese Yo. Ante esto la escritura se manifiesta como curación, como un reponerse, y también como un enfrentamiento, como una rebelión.

La obra de Ramos Sucre, en este sentido, se afirma como la curación de la duración. Para ello existe ese Yo interno de la obra, ese Yo poético, para cargar con toda la responsabilidad de hacer posible, en ese plano, la disolución del tiempo con la cual se llevaría a cabo la disolución órfica de ese Yo y simbólicamente la del mismo Ramos Sucre. Pero, ¿cómo la escritura puede disolver el tiempo? Ese es el gran dilema del narrador de El tiempo recobrado. El libro que él ha decidido escribir debe llevar a la palabra esa vivencia del tiempo experimentada por él. Este sólo se atreve a ofrecer deseos, suposiciones y las dificultades de un libro escrito así. Un “libro interior de signos desconocidos” tan personal, tan profundo y solitario que “por eso, ¡cuántos renuncian a escribirlo!” (272); un “libro de caracteres figurados” donde la única verdad es la impresión y la memoria.

¿Cómo disolver el tiempo en la escritura? La operación aparentemente es menos compleja de lo que se supone. Blanchot ve detrás de esa imposibilidad del narrador la

posibilidad de la obra. Es en la obra misma, y en ella, en lo que Blanchot llama “el tiempo del relato”, donde se da la disolución del tiempo:

Vivir la abolición del tiempo, vivir ese movimiento, veloz como el ‘relámpago’, por el cual dos instantes, infinitamente separados, vienen (poco a poco, aunque de inmediato) a encontrarse entre sí uniéndose como dos presencias que se identifican por la metamorfosis del deseo, vivirlo, pues, es recorrer toda la realidad del tiempo y, recorriéndola, experimentar al tiempo como espacio y lugar vacío, es decir, libre de los acontecimientos que por lo general siempre lo llenan. Tiempo puro, sin acontecimientos, vacuidad movediza, distancia agitada, espacio interior en devenir donde los éxtasis del tiempo se ordenan en una simultaneidad fascinante, todo eso ¿qué es? Nada más que el tiempo mismo del relato, el tiempo que no está *fuera* del tiempo, sino que se siente *afuera*, bajo la forma de un espacio, ese espacio imaginario en donde el arte encuentra y ordena sus recursos. (1992: 19)

Blanchot agrega más adelante, refiriéndose a Proust: “Entonces descubrió que el espacio de la obra debía contener todos los poderes de la duración; que además sólo debía representar el movimiento de la obra a sí misma y la búsqueda auténtica de su origen; y que debía finalmente, ser el lugar de lo imaginario” (28).

Un principio de equivalencia parece estar actuando aquí. Proust escribe una novela donde hay un narrador que quiere escribir un libro que sea tan real como las vivencias que él ha tenido con el tiempo, vivencias que lo han llevado a deducir la abolición del tiempo, fugazmente, tan fugazmente que llega a planteárselo también como una ilusión, pero definitivamente como un tiempo vivido. Según Blanchot, la disolución se apreciaría en el

tiempo del relato y en ese sentido serían los lectores los que tendrían la experiencia de convivir con esa disolución experimentada por el narrador, de comprobarla al convivir con el tiempo del relato. Esa sería la disolución de la escritura: una experiencia posible de lectura. En cierta forma el narrador en Proust también lo propone así:

Mas, volviendo a mí mismo, yo pensaba más modestamente en mi libro, y aún sería inexacto decir que pensaba en quienes lo leyeran, en mis lectores. Pues, a mi juicio, no serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daba yo el medio de leer en sí mismos, de suerte que no les pediría que me alabaran o me denigraran, sino sólo que me dijeran si es efectivamente esto, si las palabras que leen en ellos mismos son realmente las que yo he escrito (pues, por lo demás, las posibles divergencias a este respecto no siempre se debían a que yo me hubiera equivocado, sino a que a veces los ojos del lector no fueran los ojos que convienen a mi libro para leer bien en sí mismo). (1969: 404)

Este problema entre el tiempo que se supone disuelto en la obra y el de su eventual actualización en la lectura se puede trasladar también a Ramos Sucre. Desde el ámbito comparativo, sólo me concretaré al primer aspecto: el que supone la disolución en el tiempo del relato. Así, se ha de plantear entonces que todo el volumen de enunciación de ese Yo poético está respondiendo al mismo subterfugio que plantea el narrador de El tiempo recobrado:

En el transcurso de mi vida, la realidad me decepcionó muchas veces porque, en el momento de percibirla, mi imaginación, que era mi único

órgano para gozar de la belleza, no podía aplicarse a ella, en virtud de la ley inevitable que dispone que sólo se pueda imaginar lo que está ausente. Y he aquí que, de pronto, el efecto de esta dura ley quedaba neutralizado, suspendido, por un expediente maravilloso de la naturaleza, que hizo espejear una sensación -ruido del tenedor y del martillo, igual título de libro, etc.- a la vez en el pasado, lo que permitía a mi imaginación saborearla, y en el presente, donde la sacudida efectiva de mi sentido por el ruido, el contacto de la servilleta, etc., añadió a los sueños de la imaginación aquello de que habitualmente carecen: la idea de existencia, y, en virtud de este subterfugio, permitió a mi ser lograr, aislar, inmovilizar -el instante de un relámpago- lo que no apresa jamás: un poco de tiempo en estado puro. (...) Un minuto liberado del orden del tiempo ha recreado en nosotros, para sentirlo, al hombre, liberado del orden del tiempo. (219-220)

En Ramos Sucre opera, en cierto modo, esta liberación, ese “desgarramiento” que Blanchot ve en Proust como “el tiempo que borra el tiempo mismo” (19). No quiero volver aquí a lo ya expuesto en relación con el poema “La espía”. Sin embargo, vale la pena hacer mención de su primera línea, la cual puede entenderse como el centro de toda la comparación del tiempo, hecha hasta aquí, entre la novela de Proust y la obra poética de Ramos Sucre. En esta primera línea el poema presenta a un “Licenciado” que “escribe una breve novela de equivocaciones y de casos imprevistos” (1980: 319). Lo que se desprende de allí es la posibilidad, dentro del poema, de pensar en una obra estructurada con las características episódicas de una novela que desde ya postula su dimensión fantástica, de fábula; concretamente, su dimensión de simulación y fingimiento. A la vez

que señala lo más importante, su adhesión a lo involuntario, a lo imprevisto; lo más ligado a la relación entre la impresión y la memoria. Así que, mientras en lo “equivoco” puede estar contenida toda la idea de la fabulación, es más, su conciencia crítica de fabulación, en lo “imprevisto” vendría estando el modo en que eso se da. Es decir, lo que sale por sí solo, lo que viene a la mente de golpe desde esa memoria involuntaria, que, más que una remembranza de la reminiscencia platónica, opera más a sus anchas desde los mecanismos de la intuición. Es una manera de fabulación, de “fingimientos”; es una duración (a sabiendas de antemano, según lo que se ha planteado, que la obra representa toda una duración) hecha de eso, de “fingimientos” (mitos, historia, sueños, recuerdos) que constituyen lo que en un poema como “Mar latino” es denominado “la excursión irreal”, ese recorrido que emprende el Yo cuando se afana frente a su duración.

Son esos fingimientos surgidos imprevistamente los que conforman la escritura de ese Yo. Cada equívoco, entendido como historia o fabulación, es un caso imprevisto, y en ese orden toda la obra está hecha entonces de fragmentos, de trozos, que cumplen con el criterio de impresión y memoria con los cuales, veíamos cómo el narrador de Proust exponía la legitimación de su propuesta literaria. La disolución, entre tanto, quedaría en el mecanismo de repetición que hay entre caso y caso (entre poema y poema), porque es en este mecanismo que logra fundirse (hacerse perceptible) su imagen en la obra. Cada poema sería de esta manera un correspondiente a ese “un poco de tiempo en estado puro” que plantea el narrador de El tiempo recobrado; sería la imagen concreta de ese instante donde el Yo poético (el que lo enuncia todo) se libera “del orden del tiempo”.

La diferencia esencial entre lo que sucede en Proust y lo que sucede en Ramos Sucre tiene que ver con el hecho de que en Proust la duración, como ya apuntábamos antes, sirve como descubrimiento, y en ese sentido el narrador allí implicado necesita de

su duración para poder explicarse a sí mismo a partir de las sensaciones que se despiertan entre la confluencia de la memoria y las impresiones. En Ramos Sucre, el movimiento es completamente inverso. El Yo poético quiere olvidar, salir de la duración, y en virtud de ello poder aproximarse a otro tiempo, al tiempo del origen, un origen que el volumen de toda su duración mantiene opacado, olvidado. Recordar, fabular, a partir de lo involuntario es acercarse a ese tiempo puro. La diferencia con Proust se da entonces básicamente a partir de una cuestión de términos: en Proust, el movimiento va hacia el origen del “lugar de lo imaginario”, como dice Blanchot; en Ramos Sucre este movimiento se dirige es hacia el origen del tiempo imaginario; y en ambos, de una u otra manera, se cumple la filiación con lo órfico. Uno apunta hacia el espacio original, el otro hacia el tiempo original.

No de otro modo creo que debería leerse entonces, en Ramos Sucre, el comienzo de ese “trozo” (hablando en términos proustianos) o ese “caso” (en los términos del Yo poético ramosucreano) cuando en el poema “La Pía” este Yo dice: “El temor encadena mis facultades si pienso en la aridez, en el olvido, en el silencio mágico del país fulminado” (251). Combatir este temor es toda la tarea de la repetición de la escritura, entendiendo que cada poema es un “trozo”, un fragmento de duración donde ésta, de una manera fantástica, queda reducida al tiempo puro de Proust, queda “petrificada” y en cierto sentido desnuda. Esta es como la única manera que encuentra el Yo poético de poder hacer uso de sus facultades, sobre todo de la facultad de la mirada, y con ella poder recobrar su aproximación a la imagen del “país” sometido por el olvido, país como patria, origen, paraíso; mientras que ese olvido es entendido como el olvido opresor, el olvido destructor, generado por el encadenamiento a la duración.

Considerar entonces a los poemas de Ramos Sucre como trozos o como casos tiene una implicación fundamental: la de comprender cada poema desde la repetición de un acto de escritura realizado con el propósito de limar la duración, olvidando lo que hace olvidar, como en un intento de “reprimir” la duración con base a lo que dice Deleuze: “Nos repetimos porque reprimimos. Reprimimos porque repetimos, olvidamos porque repetimos” (1988: 62). Cada poema corresponde así a la experiencia íntima de un itinerario del Yo que desde cierto lugar del espacio imaginario, que no nos corresponde ahora averiguar, está fraguando la curación de su castigo en una incansable tarea de recordación y olvido. Esos trozos, esos fragmentos, se pueden leer entonces como “petrificaciones” de la duración, como diría Levinas⁷³; y en ellos la idea de un tiempo puro, a la manera de Proust, sería la consecuencia inmediata de ese reprimir. ¿Qué significado tendría esta duración que se reprime?, ¿cómo sería?, ¿por qué, deshaciéndola, se llega a esa plenitud que corresponde a la disolución?

Esto deriva en el tema de la muerte. Ese tema del que se ha hablado hasta la saciedad en Ramos Sucre. Desde la perspectiva de este trabajo la muerte tiene sentido en su obra cuando se le entiende como una consecuencia de la repetición que va “deshaciendo” la duración, porque de trozo en trozo, de tiempo en tiempo (ese tiempo puro) va muriendo también una parte de ese Yo. En cada trozo queda un Yo que es otro. Y la diferencia con respecto a ese otro implica la identificación del ser con su origen y de aquí entonces que la muerte pueda ser vista como una transición hacia el cuidado, como un traspaso hacia tal condición. De Levinas se puede deducir esto cuando habla de la

⁷³ “Hemos sido sensibles, por el contrario, a la paradoja misma de que el instante pueda pararse. El hecho de que la humanidad haya podido darse un arte revela en el tiempo la incertidumbre de su continuación y como una muerte que dobla el impulso de la vida –la petrificación del instante en el seno de la duración –castigo de Níobe–, la inseguridad del ser presintiendo el destino, la gran obsesión del mundo artista, del mundo pagano. Zenón, cruel Zenón... Esa flecha...” (2001: 61).

muerte del Otro y la manera como esa muerte se hace muerte en nosotros, al experimentar su vivencia: “El morir, como el morir del Otro, afecta a mi identidad como Yo, tiene sentido en su ruptura del Mismo, su ruptura de mi Yo, su ruptura del Mismo en mi Yo. Con lo cual, mi relación con la muerte de los otros no es ni únicamente conocimiento de segunda mano, ni experiencia privilegiada de la muerte”. (2005: 24) De esta manera sucede en Ramos Sucre que cuando el Yo habla de su muerte, o de la muerte, está hablando de la muerte que ha sucedido en otro trozo de escritura, en otro fragmento, en otro poema, en el anterior si se quiere, lo que allí ha dejado. Ir muriendo a lo largo de la obra es ir anulando la duración cada vez que el Yo se instala en ese efecto de lo imprevisto y la memoria que es cada poema. En el momento en que “petrifica” el instante y lo pone en el mismo lugar en que el Yo estaba (o ha ido estando): el olvido. Y si aceptamos entonces que ese Yo se comunica ante sí mismo por intermedio de una escritura convertida en trozo, esa escritura en consecuencia puede ser entendida como cuidado (una muerte que va dejando el cuidado, como en aquel verso de Quevedo).

Este es uno de los planteamientos centrales de este trabajo. La concepción de la escritura en Ramos Sucre como cuidado. Así, volviendo a una de las secciones de este capítulo, si todo se da como un proceso de percepción interior, cuando el espíritu se extiende hacia la imagen ante la que se planta y con ello (recordemos a San Agustín) anula la distensión del tiempo, y la escritura como tal resulta su residuo, lo que queda fuera de esa experiencia de lo que sucede en el alma es el cuidado. Esta escritura es sólo hábito, un hábito benigno del espíritu, con el cual sobrevive a la duración y la expulsa del ser. Esto permite hablar, de alguna manera, del eterno retorno en términos muy sucintos, restringido a la repetición de la escritura. El eterno retorno de la escritura, o la escritura como eterno retorno. Este opera entonces a nivel de la destrucción de la huella, es decir,

mediante la escritura, sucesivamente se va repitiendo la misma voz del Yo, su estructura del decir, y la escritura en sí misma. El otro retorno es muy distinto: tiene que ver con el fondo mítico del hombre, con el mito de la caída original. Inmerso en la duración, el Yo está constantemente volviendo a ese mito y constantemente muriendo también. Está siempre intentando el retorno a la caída original, y en ese retorno que se da mediante la escritura surge, en consecuencia, una repetición escritural. En este mecanismo que ocurre entre los trozos (los poemas) y sus intervalos (esa separación entre uno y otro) se da entonces –como una suma– la disolución. Con ella se logra la borradura del Yo: sus marcas, sus huellas en la memoria, es decir, esos contenidos de vivencias “pasadas”. Todo eso que le otorga la opacidad del olvido opresor (el olvido destructor de Ricoeur), y que pareciera cubrirlo, inevitablemente, de tantos recuerdos.

Capítulo V. “Sueños y memorias de la tierra”

Yo me vi rodeado de mis sueños y memorias
de la tierra.

(...)

Yo recibí la gracia de atinar con el secreto de
prodigios recatados a la memoria profana del
hombre.

Ramos Sucre, “Fantasía del primitivo”.

1. El origen del Yo

¿Cómo se origina el Yo en la obra poética de Ramos Sucre? ¿Qué lo causa? ¿Cuál es su necesidad? Tratemos de responder a partir de la obra y su mundo de representación en vez de hacerlo desde la perspectiva del autor y la relación biográfica que pueda haber entre él y el mundo imaginario de su obra poética. Consideremos antes que nada que hay una continuidad de sentido centrado en la figura del Yo en sus tres libros, y que esa continuidad pasa, recordemos, por considerar una lectura en un orden determinado: La torre de Timón, Las formas del fuego, y por último, El cielo de esmalte (siguiendo el planteamiento de Alba Rosa Hernández de que éste en realidad debe ser considerado como el último). Este orden hace de “Omega” el último poema de su obra poética publicada en libros y en vida del autor. Por lo tanto, la relación entre este poema y “Preludio”, el primero de La torre de Timón, da a entender claramente una propuesta de lectura, una voluntad creativa dirigida hacia un sentido particular.

El sello de marca de ambos poemas, aquello que los distingue de manera notoria del resto, queda registrado en el uso del futuro: son, junto con “Entonces” y “Discurso del

contemplativo”, el octavo y decimotercero poema respectivamente de La torre de Timón, donde la voz poética comunica todo su discurso en los términos del futuro verbal.

En estos textos hay una enunciación muy distinta a la enunciación del resto de su obra. Además de su temporalidad verbal, estos poemas son una declaración de principios del autor más que una visión de mundo correspondiente al sujeto lírico de la obra. Son exergos. “Preludio” tiene la función de un exordio, de un preámbulo, como su mismo título lo indica. “Omega”, en cambio, hace las veces de un epílogo, a modo de coda. No hay que perder de vista el sentido musical de la obra poética de Ramos Sucre (aspecto éste que tiene muchos relieves y donde también hay un estudio pendiente por realizar): muchos rasgos dan la impresión de que esta obra fuera la puesta en escena de una gran pieza musical, una especie de ópera literaria si esto pudiera aceptarse, con su preludio como instancia de prueba, de ensayo de la voz, más allá de la prelusión, esto es, al margen de su funcionalidad retórica en tanto que introducción del discurso poético que se avecina; y su coda como instancia de repetición, el recuerdo final de la cadencia más importante de la pieza, más allá de lo que implica retóricamente un epílogo.

Estos cuatro poemas donde rige el verbo en futuro no pueden ser poemas de la memoria porque no están escritos desde ella (aunque en ellos se reflexione sobre la memoria). Todo lo contrario, más bien parecen poemas de la razón, poemas donde el Yo no recuerda, discierne, desde la atención de su cuidado, sobre la naturaleza del destino que vislumbra, su destino. Este destino es, como ya sabemos, el olvido. En ellos el Yo trata de hacer inteligible la conciencia de ese destino. Son poemas de la racionalidad o, en todo caso, poemas donde la razón sueña un determinado futuro. En ese sentido, los asiste un aquí y un ahora de la enunciación muy distinto a los del resto de la obra donde el decir está orientado hacia la sensibilidad de una memoria que se hace completamente visible y

asible. Esta forma de la enunciación implica un modo de percibir el tiempo completamente diferente al resto de la obra: no es el tiempo de la recordación obviamente lo que conduce a un tiempo de la escritura, como tanto se ha tratado de demostrar en este trabajo; sino el tiempo de la espera, donde se instauran la posibilidad y la esperanza de la muerte. Son poemas, en ese sentido, donde se realiza la “espera paciente” al modo de Levinas, es decir, donde se da una forma del tiempo que es “extensión del tiempo”: “El tiempo como relación de deferencia hacia lo que no puede representarse y que, por tanto, no puede denominarse *aquello*, pero que no es indiferente. La no indiferencia: una manera de estar inquieto, inquieto en una pasividad sin asumir” (2005: 136-137). Este sentido de “no indiferencia” será clave para aproximarnos, como lo haremos al final de este trabajo, al tema de la muerte como sueño en la poesía ramosucreana, siguiendo de cerca la idea de Bergson en torno a la indiferencia como elemento principal del sueño.

Así pues, estos poemas son textos que hablan de lo porvenir a través de un querer que es esperado: la muerte, el sueño, el olvido como gradientes que se solapan entre sí, que se funden en un estado final de disolución que es el regreso al origen del ser. En ellos aún está contenida, siguiendo a Levinas, una “Paciencia y aguante de la desmesura, a-Dios, el tiempo como <<a-Dios>>. La espera sin lo esperado” (136).

Tan sencilla es la estrategia discursiva de la obra ramosucreana como honda es su significación. Desde la simple fábula de alguien que escribe los recuerdos de todas sus vivencias, de todas las duraciones donde está anclado su percibir, hasta la densidad de las imágenes y los sentidos más herméticos, Ramos Sucre forjó un increíble itinerario por las más diversas edades del hombre para sólo un ser. Con ese fin creó la identidad de un Yo con el cual fue cribando, a lo largo de los años, la materia de un decir único en una larga y prolongada vocación de olvido a través de un esfuerzo descomunal de la memoria. El Yo

surge en su obra con la identidad que le ha dado el mirarse en su historia. Así el Yo se origina como síntesis de todos los nombres que la memoria pudo haber revelado, pero que la enunciación nos silencia. Ésa es otra forma de su carácter alegórico: su nombre es la síntesis de su profunda duración, y ésta es lo que se desea diluir en el poema “Omega”.

Descontando el primer poema de La torre de Timón, “Preludio” y el último de El cielo de esmalte, “Omega”, por las razones ya planteadas, tenemos que el Yo pareciera surgir de la nada en el poema “El fugitivo”, cuando se aparece bajo el signo de la huida. Sin embargo, no se trata de una huida como evasión: es el paso o salto a la memoria. El Yo cae de la realidad, de la realidad externa a la realidad interior de un ser que podríamos decir que es su ser, el ser del Yo. Así se origina el movimiento, ese largo peregrinar por los caminos de la memoria, como una huida, pero como una huida hacia delante, hacia una realidad más vasta, hacia el encuentro con lo verdadero. De modo que no podríamos hablar de evasión en Ramos Sucre porque lo que está operando desde la necesidad del Yo es la conquista de lo real y para ello se da el salto hacia el interior, el vuelco hacia la memoria, como si se tratara de una odisea por los bosques del espíritu. Cito el poema:

HUÍA ANSIOSAMENTE, con pies doloridos, por el descampado. La nevisca mojaba el suelo negro.

Esperaba salvarme en el bosque de los abedules, incursados por la borrasca.

Pude esconderme en el antro causado por el desarraigo de un árbol. Compuse las raíces manifiestas para defenderme del oso pardo, y despedí los murciélagos a gritos y palmadas.

Estaba atolondrado por el golpe recibido en la cabeza. Padecía alucinaciones y pesadillas en el escondite. Entendí escaparlas corriendo más lejos.

Atravesé el lodazal cubierto de juncos largos, amplexivos, y salí a un segundo desierto. Me abstenia de encender fogata por miedo de ser alcanzado.

Me acostaba a la intemperie, entumecido por el frío. Entreveía los mandaderos de mis verdugos metódicos. Me seguían a caballo, socorridos de perros negros, de ojos de fuego y ladrido feroz. Los jinetes ostentaban, de penacho, el hopo de una ardita.

Divisé, al pisar la frontera, la lumbre del asilo, y corrí a agazaparme a los pies de mi dios.

Su imagen sedente escucha con los ojos bajos y sonríe con dulzura.

(8)

Se puede entender que lo dejado “atrás” sea la realidad, lo cotidiano, que este primer encuentro con la memoria se dé en términos míticos, como si esa frontera que menciona fuese la división entre un mundo exterior y otro interior. Sin embargo, se trata de un mundo interior que se vuelca hacia el origen. Y se puede entender que la razón primordial del avance, de esa búsqueda en ese mundo, que parece una naturaleza virginal, fuese el encuentro con la imagen, con el recuerdo. Algo de San Agustín emana en el poema porque ese encuentro, ese primer recuerdo que se busca es la imagen del “dios”; y el alma sabe que es sólo en la memoria donde puede encontrarlo.

Este “fugitivo”, como si fuese el alma que se escapa en la memoria (en sí misma), cae porque la fuerza que lo impele hacia la memoria es una intuición; como si aquí se cumpliera a cabalidad una representación de esa intuición de la duración de la que habla Bergson. Pero a su vez cae sin saber que allí podrá quedar aprisionado, en el mundo puro donde todo está en pasado. Esa caída al suelo de la memoria da inicio a un recorrido que a lo largo de toda la obra poética tendrá en la figura del viaje una de sus acciones principales. Este viaje, como veremos más adelante, estará destinado a la disolución del ser, al retorno hacia sí mismo. ¿Es este “fugitivo” el “enviado” del que se habla en otros poemas? ¿Con él se representa el nacimiento del héroe en la obra poética de Ramos Sucre?

En el texto de 1912 en honor al General Ezequiel Zamora, Ramos Sucre no tuvo dudas en asociar al “poeta” con el “héroe”, al hacer la defensa de éste frente al desdén de la vida moderna. Creo que es ahí donde surge la síntesis heroica que habrá de realizarse después en la figura del “enviado”: una especie de héroe medieval, renacentista y romántico, es decir, una mezcla de caballero medieval, de humanista y filántropo; cruce de poeta guerrero con estadista espiritual, capaz de tomar a la vez la espada y la pluma: un padre de patria. No obstante, es el plano mítico el que le otorga su esencialidad al perfil de este héroe ramosucreano. Más allá de la naturaleza mesiánica que pueda estar aportando lo mítico, con esto se forja también la posibilidad de creer en la compleja inmortalidad de ese héroe: Pericles fundido con Pitágoras o con Empédocles; o más dramáticamente, el Cid, Alejandro Magno o Carlomagno, fundidos con Hamlet, con el Quijote o con un poeta romántico como Lord Byron, a quienes de pronto se les abren todas las compuertas de la memoria. Es desde este plano de lo mítico, contiguo a la

fábula, desde donde hemos hecho nuestra lectura de la poesía de Ramos Sucre. Pero sobre todo, desde la memoria de ese ser mítico.

¿Es un civilizador el Yo ramosucreano? ¿Se trata de un sujeto mesiánico, tal como el del poema “El enviado”? La posible respuesta es que se trata de un ser superior, quien en determinado momento es capaz de recordar todo de sí. En otras palabras, sea un enviado o no, sea un civilizador o no, quien recuerda ha sido eso y más, como por ejemplo el Yo “civilizador” en el texto “Bajo la ráfaga de arena” o el “gobernante” a punto de ser depuesto en “Reloj de príncipes”. Lo único que pesa sobre este ser excepcional es el tiempo, el tiempo que no muere, y por ello, insistimos, en un determinado momento este ser excepcional coge la pluma y comienza a escribir para olvidar todos los hombres que ha sido. Todos los extremos están presentes en su escritura. La heroicidad ha devenido en ser recordante de todos los momentos de la duración del Yo. Ese héroe tan llano que en Ramos Sucre nace del sentimiento patrio y que luego se complica con diversos aspectos del culto a lo heroico acaba determinado por la naturaleza de su inmortalidad, de acuerdo a su estatura mítica, pero sobretudo espiritual, porque la inmortalidad de este ser estriba en la elasticidad inconmensurable de una sola conciencia, *su* conciencia. Es ahí donde ocurre el cambio sustancial en la heroicidad ramosucreana; por eso, en “El enviado”, se dice que este ser al morir se va lejos, quiere desaparecer, para que no se revele su naturaleza de hombre, algo similar a lo que la leyenda dice de Empédocles, según todas las versiones de su muerte referidas por Diógenes Laercio (254-56). Sin embargo también se nos dice que él se creía “superior en edad a las encinas” porque tal superioridad es la conciencia de su edad espiritual, la lucidez perturbadora, “agobiadora”, de su memoria; por eso podía él, tal como refiere en tercera persona sobre

sí mismo, revelar “a los humildes el calendario de los días faustos e infaustos, obra de su numen” (387).

El numen de este bardo heroico es su memoria, ¿pero desde cuándo recuerda este Yo que escribe su historia mesiánica en un texto como “El enviado”? Podríamos ubicar tal comienzo revisando la figura de los solitarios que se dispersan por la obra. Comencemos por el del poema “El solterón”, publicado en 1914, y que luego formó parte del primer libro de Ramos Sucre, Trizas de papel. A partir de allí se da una progresión que culminará en la representación del sujeto de la escritura. En este poema encontramos a una voz que declara solemnemente su caída en la memoria, y tal caída está asociada, sin lugar a dudas, con la melancolía.

Sobre el mundo en la hora de nuestra vejez llora la amarilla luz del sol, y
nos asiste a dulces cuitas de amor la romántica luna. Blancos, fríos rayos
de acero envía desde la altura melancólica. (...) Desde hoy preside el
desfile de los recuerdos en las noches en que despiertan pensamientos
como ruidos en una selva honda. (29)

Se revela por primera vez, además, con la figura de este “solterón”, un estado de misantropía que será muy común en la obra de Ramos Sucre. Es un estado parecido al del sujeto que nos habla en “Elogio de la soledad”. Pero es en “El solterón” donde queda marcado, dentro de la genética de la obra, el momento en que se revela el afán de la memoria. Ese “desde hoy”, sin ninguna otra referencia, parece el inicio de ese mirar hacia atrás en el que estará ocupado, a través de textos y textos, el sujeto de la enunciación. En “El solterón” esa voz nos ofrece del sujeto mismo uno de los estados de toda su duración, porque la voz parte de un estado de misantropía en un sujeto que a primera vista está muy alejado de cualquier tipo de heroicidad. Es decir, se presenta como un sujeto corriente,

como una persona más. Un grado sencillo dentro de todos los grados o estados que se revelarán a través de esa larga travesía discursiva en la cual el sujeto de la enunciación aprende el oficio de decir, en la medida en que aprehende sus recuerdos. Este sujeto de “El solterón”, que se confiesa, “desligado de la vida, desinteresado de la humanidad, estorboso en el mundo”, ya muestra algo de lo que se será su heroicidad ulterior en “Elogio de la soledad”.

En este último poema nace o se revela en su gradiente más bajo el compromiso del héroe, específicamente del “enviado”. Por eso se muestra como una condición contradictoria en la sucesión del Yo; es la extraña figura del solitario comprometido, el mismo solitario entregado a la memoria de “El solterón”, pero preocupado por la humanidad: “Tomo el periódico –dice éste-, no como el rentista para tener noticias de su fortuna, sino para tener noticias de mi familia, que es toda la humanidad (...) Yo soy el amigo de los paladines que buscaron vanamente la muerte en el riesgo de la última batalla larga y desgraciada, y es mi recuerdo desamparado ciprés sobre la fosa de los héroes anónimos” (19).

Otro momento en la duración de este Yo nos da la presencia de un ser también solitario, pero sin ninguna de las características de los anteriores. Su diferencia queda reflejada en un nivel espiritual más alto, a través de la contemplación. Se trata del sujeto en “Discurso del contemplativo”. En este sujeto no hay preocupación de ninguna índole⁷⁴. Los anteriores solitarios todavía están muy afectados por algo que les preocupa, mientras que en éste la preocupación ha sido superada por la contemplación. A pesar de que los otros ya están entregados a los recuerdos, la mirada en ellos está ligada todavía a un

⁷⁴ Recordemos que al hablar de sujeto, nos referimos a una determinada condición de la sucesión, a un determinado estado en la duración de ese ser único representado por el Yo; a una de las multiplicidades de su conciencia.

afuera, ¡recuérdese que en “Elogio de la soledad” quien habla dice leer el periódico! En cambio en el “contemplativo” estamos en presencia de un ejercicio interior más profundo: en él se manifiesta el mecanismo más espiritual de la vuelta al ser. En este tipo de solitario se funda de manera concreta esa otra heroicidad: la ontológica, porque es en los espacios y en las situaciones como las descritas en ese texto (el solitario retirado, la mansión desierta, el silencio, la compañía de la naturaleza, la luz oblicua, lo mitigado, la entrega al estudio) donde ocurre toda la recordación, como si desde aquí comenzara a escribir el sujeto para acabar con sus recuerdos. El momento más claro de ello ocurre en “La espía” donde el centro de la escritura, el origen escriturario, se desplaza a ese ámbito cerrado de un escritorio, de un estudio, en un sujeto que podría pasar como el definitivo sujeto de la enunciación, como si ese Licenciado, ese semi-solitario que escribe por las noches, fuese en realidad, la actualidad del Yo en toda su duración. Otros solitarios que hay que nombrar en este momento son los que corresponden a “La tribulación del novicio” y a “La vida del maldito”. Cada uno de ellos representa una tensión que trata de anular ese presente actual del sujeto: en ambos existe la necesidad de anular, de acabar con el mundo “abandonado al mal”. En el primero mediante la conmiseración, en el otro a través de la crueldad.

¿Cuál de todos estos solitarios es el que recuerda a lo largo de la obra, considerando que aquel que comienza a recordar es el que lo recuerda todo, es el que recuerda hasta el final? Ciertamente, da la impresión de que el que recuerda ya no está en los textos, ya no está en la obra; sólo nos ha dejado su hablar, un registro descomunal de su vocación de disolución como lo es la escritura que realizó hasta un determinado momento. Desde el lugar que sea, lo que nos ha dado son instancias, momentos, en los que sus distintos estados mostraron un afán análogo al que lo ocupó a él. Es decir, él

viéndose a sí mismo, en el recordar, en el puro recordar desde estrados y estados distintos de la soledad, pero sobre todo, desde aquellos donde el recuerdo lo ejercita explícitamente y lo neutraliza a través de la escritura. Sobre esto ahondaremos al final de la siguiente parte.

2. Seres de la melancolía: la falange de los solitarios

Hay que portar una lámpara al entrar al mundo de Ramos Sucre pues la intensidad de la luz es muy tenue en sus espacios. Es un mundo de “luz oblicua”, como se dice en algunos poemas suyos, mundo de extraños velos en la luz. Si una vez allí, siguiéramos a los seres que deambulan por templos en ruinas o hasta alguna mansión desierta, alguna mansión de “ecos profundos”; por ciudades desoladas o por algún yerto paraje, veríamos con seguridad los colores del atardecer o del alba. Nos asombrarían esos colores dispersos dándole paso a unas débiles penumbras. Nos distraería la textura perpleja de las sombras y a su vez la tersura vigilante de las cosas. El cielo sería una larga noche mitigada por firmes crepúsculos y de vez en cuando por extraviados mediodías. Y si persiguiéramos a uno de esos seres hasta dar con él en alguna recámara, algún pasillo, alguna gruta, o lo encontráramos con la mirada perdida apenas visible entre la solidez de unas columnas, habría que acercar más la lámpara a las cosas o arreciar la mecha cuidadosamente pues en esos lugares la luz pareciera tener cedazos de tela más delicados. No queríamos para nada –inexpertos al fin con la nitidez de este mundo de escrupulosa iluminación- pasar por alto los detalles enigmáticos de toda aquella arquitectura y, sobre todo, no queríamos dejar de percibir las imágenes que en esos aposentos articulan cada una su historia, su relato, su anécdota. Ayudados por esta lámpara, podríamos asir el relieve de esa voz que habla en cada espacio, podríamos ver mejor de dónde viene el eco de las palabras de

aquellos seres que hemos seguido. Seríamos testigos presenciales de lo que acaece en ese gran teatro de espectros, y quedaríamos subyugados por la tensión dramática que nunca pareciera descorrer el cortinaje en ese mundo de arrebolada y mortecina luz.

Si lográsemos esto estaríamos en el centro de ese Yo que recorre toda la obra ramosucreana, coincidiríamos con él y formaríamos parte de ese mundo, un mundo que podemos llamar memoria, sujeto a lo que podríamos llamar las leyes de la melancolía. Un mundo instalado en el gran teatro de espectros donde ese Yo, de pronto, asume el rol protagónico y nos da su palabra, su voz, sus seres, sus recuerdos y sus quimeras, en otras palabras, toda la progresión que lo forma internamente. Veríamos pasar todos sus estados y vivencias porque su palabra, convertida en mágica presencia, haría de nosotros –ese lector que invade ese mundo– una simulación del Yo, único salvoconducto para transitar seguro la peregrinación de una inmortalidad que busca su sosiego. De esto se trata, de la representación de una inmortalidad y de la consecución de una determinada gracia, porque lo que trae consigo la obra poética de Ramos Sucre, como si fuera su premisa general, es la condición de un ser inmortal, un alma en el mejor sentido platónico, que es capaz de recordar todas sus vidas. No obstante, a diferencia de la reminiscencia platónica, esta capacidad será su mal, su castigo, porque, en rigor, tal recordación no se dará en un sentido gradual donde el alma se acerca al conocimiento de sí como camino para acercarse al bien supremo. Esta recordación se dará toda de una vez, a través de una melancólica detención de lo temporal, donde la duración se hace “presente” en la visión profunda de ese ser. Esta alma, que en su debido momento Ramos Sucre la relacionará con lo “primitivo” por su simpleza elemental, su indivisibilidad, invariabilidad y originalidad (en tanto vuelta al origen), esta alma sólo podrá personalizarse bajo el Yo para no sucumbir ante los innumerables estados pretéritos de su ser que le son revelados

en ese brusco panorama. Este es el gran teatro de espectros que acabamos de mencionar, que podría ser entendido a su vez como una gran épica de la memoria.

Situémonos entonces en la obra poética de Ramos Sucre como quien asiste a un gran teatro que representa en sí la memoria de un ser imaginario. Es necesario hacer esto para atenuar la contradicción que existe en una obra de lenguaje, que habla sobre una realidad imposible de determinar con el lenguaje. Es decir, una obra que trata de expresar lo íntimo del tiempo mediante el uso de la palabra, con algo que sólo es posible darse en el espacio y en lo homogéneo. Bergson hablaba al final del Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, de que el tiempo puede expresarse en el espacio, siempre y cuando sea el tiempo pasado, no el que está pasando, no la duración (153-54), aunque antes ya nos advertía que el Yo resultante de esa expresión siempre iba a ser una “sombra” del Yo fundamental, del Yo que se puede descubrir en la duración pura, en la conciencia interna del tiempo (94, 97). A tal limitación del lenguaje, Bergson la llamó “aplastamiento”, es decir, esa fatalidad del lenguaje siempre basto para poder expresar la delicadeza de los estados internos, sobre todo los estados que corresponden a “los fenómenos de sentimiento”:

Un amor violento, una melancolía profunda invaden nuestra alma: son mil elementos diversos los que se funden, los que se penetran, sin contornos precisos, sin la menor tendencia a exteriorizarse unos en relación con otros; éste es el precio de su originalidad. (...) El sentimiento mismo es un ser que vive, que se desarrolla, que cambia por lo tanto sin cesar (...) Pero vive porque la duración en que se desarrolla es una duración cuyos momentos se penetran: separando unos de otros esos momentos, desplegando el tiempo en el espacio, ha hecho perder a ese sentimiento su

animación, su color. Henos aquí pues, en presencia de la sombra de nosotros mismos. (2006: 96-97)

Es en ese estado intenso, progresivo y múltiple de la melancolía confesada por el Yo ramosucreano, donde nos situamos para entenderlo desde su sombra, es decir, desde la figura que su palabra nos deja. Desde la sombra vemos al Yo, y ése es nuestro límite porque, en rigor, lo que ella manifiesta no es otra cosa que su olvido. Cuando Bergson habla de la pérdida de la “animación”, de la pérdida del “color”, nos está permitiendo, por lo menos en el ámbito literario –la palabra al fin- poder interpretar tal descolorido como el olvido y tal sombra como la disipación del ser que es adonde apunta el Yo poético con su recuerdo escrito. Su memoria son las diversas sucesiones de esa melancolía. Y en ella nos situamos cuando comenzamos a ver esos estados en ese mundo descrito en líneas recientes; cuando vemos surgir esos grados del Yo fundamental a lo largo del espacio teatral de la memoria, a veces fundiéndose unos en otros.

¿Ahora bien, cuál de esos estados que componen al Yo en toda la obra, es decir, en toda la representación de una duración, sería el portador natural de la melancolía? Desde este punto de vista ¿por dónde entonces nos podemos imaginar el comienzo de la obra, por dónde podríamos solidificar por nuestra parte lo que es tan delicado? En el punto anterior quedó claro que era menester comenzar por la figura del solitario; el solitario como el epicentro del recuerdo; y antes que nada, el solitario como eje de una escritura que se realiza en soledad. Este solitario se manifiesta de dos formas bien distintas: el contemplativo y el aventurero. Uno responde cabalmente a la figura del solitario a través del retirado, del sedentario, mientras que el otro a la figura del peregrino, del errante. Ambos cumplen con la misma función: contar la historia de una disgregación, de una disolución. Para bien o para mal, debemos asumir esto como la búsqueda de una

superación órfica del ser, aunque parezca una simple huida, una evasión del mundo. Lo que podríamos percibir si la viéramos o escucháramos toda de golpe, como un paisaje, como una melodía, sería la historia de una desaparición. La obra poética de Ramos Sucre se construye para “extinguirse en la contemplación o perderse en la aventura”, como se nos dice en el poema “Siglo de Oro”. Veamos en esta parte del capítulo cómo se manifiesta este camino hacia la “extinción” en las figuras sedentarias y la relación que ellas establecen con la melancolía, mientras que en la siguiente y última parte de este capítulo haremos lo mismo con las figuras peregrinas.

Hablar de estos sujetos es hablar de seres ajados por la melancolía y de cómo ella potencia el hundimiento en la memoria. Creo que esto lo supo asimilar Ramos Sucre muy bien gracias a su contacto con la pintura, y, específicamente, a través de su admiración por Durero. No es gratuito, por demás, que la mayoría de los creadores admirados por Ramos Sucre hayan sido melancólicos: Durero, según señala Panosfski; Lucrecio, como nos lo deja ver Laercio, y un par que no necesita mucha demostración: Nerval y Leopardi. Sin embargo, en Durero, Ramos Sucre encuentra una manera más sólida, más figurativa, más real de apreciar la relación directa de la melancolía con la memoria. El muy conocido grabado de Durero, *Melencolia I*⁷⁵, tuvo muchísimo peso en el diseño de la obra poética de Ramos Sucre tal como lo planteamos en el capítulo anterior. Aunque él nunca se refirió a esta obra de manera directa, como sí lo hizo con el grabado “El caballero, la muerte y el diablo” en el poema “El talismán”, ella está presente en su obra como el imaginario espacial más adecuado para instalar la mirada de sus seres contemplativos. Las lontananzas que tanto se suceden en su obra vienen de allí, de ese paisaje misterioso, de esa altura en la cual queda un fondo de mar y el resquicio de una ciudad que parece

⁷⁵ A partir de aquí lo llamaremos “Melancolía I”.

diluirse en unas colinas desoladas. La caída del ángel en el interior de su mirada; el misterio de los objetos dispuestos a su alrededor, como la materialización de su memoria; el paisaje del mar en el abismo y el paisaje más presentido que presente que se esconde detrás de la parte de esa casa o edificio donde descansa la escalera; todo eso en conjunto, con su textura de sombras, con su dimensión emotiva, con su riqueza arcana, llegó a convertirse en el emplazamiento de algunos de los poemas donde varios de los sujetos de la recordación se sitúan para realzar con ello su fuerza contemplativa.

Un texto de la obra poética de Ramos Sucre donde aparece de manera directa la presencia de este grabado, y desde donde podemos determinar su pulsación en el resto de la obra, es “La vida mortecina”. Aquí ocurre la historia de un arrepentimiento. A un sujeto retirado del mundo se le informa que un amor pasado habrá de visitarlo. Aquel deja su hábito de letargo estimulado por la inminente reunión con la mujer que de pronto ha vuelto a su vida. Luego de una infructuosa espera durante la noche en la cual ella nunca se presenta (sólo la ve pasar a lo lejos fugazmente, como huyendo) y ante la perplejidad que le causa una doncella que se acerca hasta él en la mañana para preguntar por su señora, éste, “desalentado” y “arrepentido”, vuelve a su “celo tiránico”, y se encierra de nuevo en su retiro. “Deseché las ropas galanas y escogí el traje de luto y el rosario para expiar la veleidad de la entrevista” (165), confiesa al final este sujeto. Lo más relevante es la manera en que conduce su “vida mortecina”, ese encierro en el cual lleva a cabo una “meditación desabrida”. Ahí, en ese apartamiento, antes de la presencia de la mujer, es donde parece tener cabida la puesta en escena del grabado de Durero: “Mi casa se alzaba en el extremo de un vial despojado. Yo vivía lejos de las diversiones, abismado en pensamientos laboriosos. Attendía especialmente a la salud del alma y recorría una estampa lúgubre, en donde el ángel de una amenaza profética domina la soledad de los

mundos abolidos” (165). De manera que no sólo podemos inferir el grabado de Durero en esta “estampa” donde hay un ángel con un cierto poder sobrenatural sino que también podemos suponer que son esa “casa” y ese lugar, “ese vial despojado” que allí se describen en el poema los mismos del grabado “Melancolía I”, como una suerte de *mise en abîme*⁷⁶. Allí el ángel ha desaparecido (sólo lo presentimos por el “letargo” que subyuga la vida de este retirado) y los objetos obviamente ya no están; sólo queda el sitio “despojado”, remitiéndonos a dos cosas: una, a lo desolado, lo privado de la vida, como la sensibilidad enfermiza que emana de ese balcón donde el solitario espera a la mujer toda la noche en la intemperie; y otra, en un sentido más literal, al despojo, al acto de “despojar” tal como lo encontramos en el Diccionario de la Real Academia española: “Extraer de un libro o de un objeto de estudio aquellos datos o informaciones que se consideren de interés” (1992: 729). “Melancolía I” actúa en “La vida mortecina”, y en los otros poemas en cuestión, como una operación que transfiere el espacio figurativo, artístico, y su dominio de sentido, de una obra a otra. Con este tipo de estrategia metafórica Ramos Sucre sentó una hermética que en estos poemas ligados al grabado de Durero expresan la pertinencia de su campo semántico: melancolía y memoria, así como la alegoría de la escritura expresó en su obra poética la pertinencia entre memoria y olvido.

Quizás sea el ángel ausente del poema “La vida mortecina” esa “doncella nostálgica” del poema “El año desierto”. En este texto podemos intuir la presencia del mismo retirado de “La vida mortecina” y el mismo espacio de “Melancolía I”. Ya no estamos en la parte inferior, convertida en el poema anterior en “balcón”, ahora el texto nos sugiere la planta alta de la construcción del grabado de Durero. El sujeto nos habla

⁷⁶ Recordemos que este procedimiento también lo podemos observar en el poema “La espía”.

desde esa “azotea” que, dice, “dominaba una redonda fría, mortecina”. Allí él entretiene la pesadumbre leyendo a Boecio; meditativo y retraído por un recuerdo infeliz. El poema finaliza con este sujeto deseando el regreso de la doncella, como si quisiera encarar a esa forma parecida al ángel de la melancolía, aunque al final da la impresión de recibir la atención de otra figura alada que al parecer sólo llega a consolarlo. La consolación de la filosofía de Boecio se convierte en él en la consolación de la nostalgia, de la melancolía. No se le concede la gracia de estar frente a frente con la Melancolía pero en su lugar aparece otro ser que la suple y con la cual puede “sosegar” su doliente “sensibilidad”:

Yo demandaba el favor sobrenatural. La doncella nostálgica había desaparecido de los caminos de la tierra y volado con alas transparentes bajo el cielo mustio. Yo la invitaba desde mi lasitud y desconsuelo a volver de la ausencia infinita. Una forma aérea convino en desaparecer, en sosegar mi sensibilidad gemebunda. Recuerdo apenas el tinte de sus cabellos, lumbre de volátil oriflama. (234)

La presencia de este ángel es más patente si tomamos en cuenta la influencia de Nerval en Ramos Sucre. Recordemos cómo se da el encuentro con el ángel de la Melancolía al comienzo de Aurelia, en uno de los primeros sueños que describe el narrador, cuando deambula por una de esas extrañas casas. Allí ocurre en el ámbito de un mismo sueño la aparición de la “diosa Mnemosine” y el ángel de la Melancolía de Durero. El modo en que se describe la aparición del ángel en ese sueño no deja lugar a dudas de la resonancia que después, en estos poemas de Ramos Sucre, todavía seguirá teniendo la presencia de ese ángel (una ausencia más bien, una estela mitigada, ensoñadora) en la visión de unos solitarios tan idénticos al narrador de Aurelia. La escena del sueño es la siguiente:

Erraba por un vasto edificio compuesto de muchas salas, de las cuales unas estaban consagradas al estudio, otras a la conversación o a las discusiones filosóficas. Me detuve con interés en una de las primeras, donde creí reconocer a mis antiguos condiscípulos. Las clases continuaban sobre autores griegos y latinos, con ese rumor monótono que parece una plegaria a la diosa Mnemosine. –Pasé a otra sala, donde tenían lugar conferencias filosóficas. Tomé parte en ellas por algún tiempo, luego salí a fin de buscar mi alcoba en una especie de hostería con escaleras inmensas, llena de viajeros atareados.

Me perdí varias veces en los largos corredores, y, al atravesar una de las galerías centrales, fui sorprendido por un extraño espectáculo. Un ser de una estatura desmesurada –hombre o mujer, no sé- revoloteaba penosamente arriba del espacio y parecía debatirse entre nubes espesas. Falto de aliento y de fuerza, cayó en medio del patio oscuro, desgarrando y ajando sus alas a lo largo de los tejados y balaustradas. Pude contemplarlo un instante. Estaba coloreado por tintes rojizos, y sus alas brillaban con mil reflejos cambiantes. Vestido con un traje largo de pliegues antiguos, parecía el ángel de la Melancolía, de Albrecht Dürer. – No pude contenerme y lancé gritos de terror, que me despertaron sobresaltado. (8-9)

Es posible que lo más contundente de la relación entre el grabado de Durero y las imágenes de la melancolía que a partir de allí realiza Ramos Sucre se encuentre en un solo detalle del grabado, detalle que en el poema “Ocaso” adquiere una función decisiva. Al fin y al cabo, los elementos del grabado en los anteriores poemas son inferidos,

presentidos, están convocados más por su ausencia que por su presencia. En “Ocaso” no sucede así. Aquí nos encontramos nuevamente con un sujeto que contempla el atardecer, pero esta vez regocijándose con todo el acontecer melancólico que le dispensa el momento, al “arrullo de un vals delicioso” que progresa y se funde con el ocaso. En tal estado imagina el “solaz de yacer olvidado”. En la descripción que hace este sujeto de lo que le rodea, nos ubicamos nuevamente en algún punto del grabado de Durero. En esta oportunidad es el mar. El poema habla de “la ilusión de un mar de aguas sedantes”. Más aún, ése es el mar que se presiente en la frase: “el seno de un abismo incalculable”. No obstante, el sello incuestionable lo viene a dar el murciélago que en el grabado de Durero aparece volando sobre el mar entre las sombras del atardecer. Este murciélago vuela y se posa, en un cambio de planos, en la frente de este solitario que nos habla en el poema: “Expiran los sonos del vals delicioso cuando el sol difunde sus postreras luces sobre el remanso de la tarde. A favor del ambiente ya callado y oscuro disfrutan mis sentidos su merecida tregua de lebreles alertos. Y a detener sobre mi frente el perezoso giro de su vuelo, surge del seno de la sombra el vampiro de la melancolía” (53).

Es imposible, dada la familiaridad de Ramos Sucre con Durero, dejar de ver este transvasar simbólico de lo iconográfico a lo escrito. Precisamente, este desplazamiento metafórico da base sustancial a la relación entre la melancolía y la memoria, no sólo como significación de un poema sino como planteamiento de toda una obra poética, como centro de una poética. Podríamos decir que este murciélago, con todo lo que simboliza, se desprende de su inmovilidad, donde por cierto, sostiene entre sus alas el título de la obra de Durero en cuestión. Luego, pasando a través del proceso creativo que lo convoca, posa la fuerza de su símbolo en la mente de ese ser que ahora ocupa, por la transfiguración realizada en el poema, quizás el mismo lugar que en el grabado ocupa el ángel.

Como en los dos poemas anteriores, la melancolía termina venciendo. La melancolía en la frente de ese sujeto es la melancolía en el alma de ese ser, es decir, en su memoria, (recuérdese aquella “frente de pergamino, llena de memorias” del que escribe en el poema “La espía”). De igual manera en estos tres poemas hay una apuesta por el olvido que siempre queda desbaratada y por lo cual los sujetos que la invocan quedan sumidos, cada uno a su manera, en la desolación. Uno pretende olvidar al volcarse de nuevo hacia un amor pasado, pero termina reforzando su misma postración. Otro sólo recibe un consuelo que sustituye a la figura alada de la melancolía, pero el mensaje parece ser inexorable: enfrentarse a la melancolía es imposible. porque su poder no atiende a llamados. El último, en “Ocaso”, ante la imaginación del olvido sólo obtiene el recuerdo puro de la melancolía, que posa sobre él ese murciélago salido (o tomado) del grabado de Durero.

En este sentido vale la pena acotar que mucho de ese simbolismo que en la obra de Ramos Sucre se le ha atribuido a las aves, en gran parte corresponde, en realidad, al murciélago, el cual en diversas ocasiones es mencionado genéricamente como “un ave”. Lo metafísico y trascendental que las aves manifiestan en su obra está dado también a través de la imagen del murciélago⁷⁷, pero en su valor más doliente: desde las penumbras de la melancolía; desde allí éste toma el camino muchas veces escabroso y lleno de pesar de la memoria. Es, la simbolización del recorrido metafísico que se produce en la duración de ese ser que desde algún lado apunta y organiza todo el discurso.

Esta analogía entre ave y murciélago queda comprobada de una vez en el poema “El sedentario”. El sujeto protagonista del texto es Fausto (el cual, ya veremos, encarna el

⁷⁷ Tómese en cuenta el análisis que en este sentido realiza Guillermo Sucre del poema “La verdad” en su trabajo “Ramos Sucre: la pasión por los orígenes” (36-37). En este poema unas golondrinas le revelan secretamente a un sabio “la solución del enigma del universo” (1980: 313).

paradigma de un retirado más acorde con la visión de mundo de Ramos Sucre). Allí se nos presenta a éste durante el amanecer cuando entra un “murciélago rezagado” a la torre donde está su estudio. El texto narra el estupor que le causa a Fausto la presencia de este animal, el cual es descrito como “el ave réproba de Moisés”. Y esta “ave réproba” va y viene, generalmente, por aquellos textos donde la melancolía resalta temáticamente. He allí esas “aves de alas fatigadas” mencionadas al final del poema “La penitencia del mago”, las que “vuelan ocasionalmente” alrededor de la selva en ese “país sumido en silencio nocturno” a donde el sujeto del poema va a establecer su retiro. O como en “Las aves de la visionaria”, otro poema de clara filiación dureriana, para llamar de alguna manera a estos poemas que dialogan con el grabado de Durero. En éste aparece inequívocamente el murciélago, esas “aves taciturnas”; más aún, el centro narrativo del texto es una “doncella retraída” ocupada en mirar el vuelo de estas “aves”. Ella no podría ser menos que una representación del mismo ángel de la melancolía. Esta doncella es la “visionaria”, “sujeta al pesar, obsesa de memorias”, que “acostumbra la veleidad y el ensueño”. Situada en un alto, que nos remite al grabado de Durero, desde el cual esas “aves querenciosas del abismo escapan siempre de su atención y huyen a disiparse en la inmensidad”, establece en el poema una distancia similar a la que existe entre el murciélago y el ángel en el grabado, como si en esa distancia se gestara la tensión necesaria para la culminación del sentido entre la alegoría y su significación (recuérdese que en el grabado de Durero el murciélago es quien porta el nombre de lo que se representa. “Melancolía I”).

Así, del mismo tenor, tenemos a esas “aves procelarias” (de procela o proceloso: relacionado con lo borrasco o tormentoso) que “descansan del océano” en el poema “El episodio del nostálgico”; al “ave espectral” del poema “El tejedor de mimbres”; o al

“pájaro”, en vez de ave, como se nos refiere en el poema “La nave de las almas”: “los aletazos de un pájaro vengativo, condenado a la suerte de Satán”. Surge allí, nuevamente, el sentido de “ave réproba”, como se le describe en “El sedentario”, muy similar al de otro poema, el titulado “Hechizo”, en el cual aparece un “vampiro de alas satánicas” que, como “una nube enorme”, estorba “el nacimiento del sol” al final de ese poema.

Lo que hemos denominado figuras sedentarias en esta parte del trabajo se refiere, básicamente, a esos seres de la melancolía que conforman la falange de los solitarios, un contingente en el que cabe también la sola representación de seres retirados del mundo, independientemente del grado o la cualidad que ellos manifiesten. Es en esta figura del solitario retirado donde propiamente debemos ubicarnos para entender cómo se lleva a cabo un discurso de la disolución. Ahora bien, ¿en qué momento escribe cada uno? Esta pregunta es decisiva porque nos remite al hecho de que todo está ya escrito, todo está ya declarado, todo es una huella del Yo. Por más diversos que sean los tiempos verbales del discurso todos se conforman a un pasado, no importa el tiempo verbal que se utilice. Siempre se trata solamente del Yo escribiendo en su pasado, en su instante; y sólo a ese instante tenemos acceso. Igual sucede con los textos donde el Yo poético se instala explícitamente en un ahora que corresponde al pasado, a una franja de lo fundido por la duración. Son como cortes que implican una determinación de vivenciar el tiempo que pasó, de instalarse de golpe en él, como sucede en “El episodio del nostálgico” donde curiosamente el ahora está sugerido por la mención del “ayer”: “Protejo, desde *ayer*, a la huérfana del caballero taciturno, de origen ignorado” (45); como sucede en “El solterón”: “Desde *hoy* preside el desfile de los recuerdos en las noches en que despiertan pensamientos como ruidos en una selva honda” (29); o en “Hechizo”: “Yo soy *ahora* un mar callado al pie de una columna de basalto, orillas de un reino de escalas, donde no

alcanza el sol oblicuo” (81); o, por último, como esa otra marca del presente que hay en “Mar latino” cuando se nos refiere una contemporaneidad cercana al hoy de la lectura: “Nos hemos fiado a un piloto de la Eneida. Su nombre designa *actualmente* un promontorio del Tirreno” (334)⁷⁸. No obstante, estas marcas, estos cortes, no implican que allí se origina todo el discurso porque, como veremos, el lugar del discurso no tiene un centro preciso: está replegado en la ausencia del Yo o, mejor dicho, en su huella, que es toda la escritura.

En esta lista, se podría incluir al “Licenciado” que escribe en el poema “La espía”, por el trasfondo biográfico más claro que pudiera haber en él, y que lo haría el más reciente, el último en la progresión de esos escritores y que podría ser el que está escribiéndolo todo. Como si al llegar la mañana y al “abandona(r) la pluma” estuviera colocando el punto final de todo lo que leemos de parte del Yo. Sin embargo, lo que él escribe allí y lo que se escribe sobre él hasta que observa en el espejo a “la calavera astuta de la muerte” pueden ser, naturalmente, cosas diferentes. Una manera de aceptar que no sea así es suponer que lo recién escrito por el “Licenciado” cuando éste abandona la pluma fuera lo mismo que se describe en el poema hasta el final, es decir, la coincidencia completa entre el texto elaborado por el Yo (en este caso siendo el “Licenciado”) y el poema que nos presenta la obra. Y esto sería posible si lo viéramos desde una licencia retórica como la del *mise en abîme* como ya hemos señalado en otro capítulo⁷⁹. Con este procedimiento Ramos Sucre logra salvar el escollo de la duración. Sin ese recurso, en ningún momento podríamos estar en presencia del acto de escritura (en lo más contiguo al momento de la escritura: el momento escritural) ya que la misma duración lo impediría.

⁷⁸ Las cursivas son mías.

⁷⁹ En este punto, me parece conveniente remitir al lector a la cita completa del poema “La espía” en las páginas 72-73.

Me explico, si se supone que la obra de Ramos Sucre es la escritura realizada por un Yo con el fin último de olvidar, y antes que nada de un Yo sumido en la constante visión de su duración, por cuestiones de lenguaje y escritura jamás ese Yo habrá de darnos *su* sucesión, *su* escribiendo, puesto que esta misma duración lo negaría. Sería imposible poner por escrito la acción de un escribir realizándose sin que, al mismo tiempo, ya no se haya convertido en pasado; y si ese fuera el caso con toda seguridad su contexto se encontraría en un pasado más lejano en relación con otros, como es el caso del poema (o del texto) “Mar latino”, cuando se nos dice: “Estoy glosando el pasaje de la Ilíada en donde los ancianos de Troya confiesan la belleza de Helena” (334).

El lenguaje siempre va estar detrás de la duración, y lo que nos dé de ella, siempre será una sombra, como dice Bergson, pero una sombra sólida, no la delicadeza y nitidez de las impresiones “miles” de la duración. Decía Bergson que “el arte del escritor consiste sobre todo en hacernos olvidar que él emplea palabras” (1928: 73). Una consecuencia es la fusión de la escritura con la disolución, fusión a la que se dirige la escritura del Yo en Ramos Sucre, como ya se ha señalado.

Si el escritor hace olvidar que se sirve de palabras, ineludiblemente él también estará hundiéndose, con gusto, en el olvido. La escritura, en última instancia, está dada para olvidar, para olvidarse; y si las palabras se olvidan, también desaparece, se diluye, se desdibuja, se pierde quien las dijo. Por otra parte, olvidarlas significa que sólo podemos acceder al sentido, con toda la naturaleza del objeto; con toda su virtud. Lo único valioso es lo que ellas puedan expresar del paso de lo que se funde, de lo que es progresión, lograr un atisbo de lo que es en sí real y que, contradictoriamente, es virtual en la duración pura.

Si lo que está en juego en la obra poética de Ramos Sucre, y por ende en los textos del Yo, es un lenguaje vinculado a la duración, podríamos afirmar que la desaparición del Yo se potencia considerando al olvido como una función primordial en el arte del escritor. Así, por extensión, el arte de la escritura es también el arte de desaparecer. A esto se aludía al final de la primera parte de este capítulo, al afirmarse que quien recuerda ya no está en los textos, ya no está en la obra. Se encuentra sólo en su propia disolución, que se manifiesta y se concreta en un nosotros, en un lector abstracto que ocupa su espacio y su tiempo, como si, sencillamente, este Yo fuera el Yo del lector. Tal cosa sería, de paso, la concreción de lo órfico, como si la patria espiritual, la verdadera otredad, estuviera en el Otro, en el semejante, y en la unión con lo que él representa de múltiple y universal. ¿No estará aquí una de las claves para entender la clase de “poeta comunicativo” que quería ser Ramos Sucre, como alude a ello en “Sobre la poesía elocuente”?

Si volvemos al punto de los solitarios que se manifiestan como escritores o, en otras palabras, a esa solidaridad que podemos llamar escribimiento, nos encontraremos con una progresión de estados bien dispares dentro de la cual tendríamos que escoger a alguno, sólo para ceñirnos a la convención de un análisis literario. Así podremos dar cuenta de una representación concreta que nos permita entender las claves de lectura que nos proporciona Ramos Sucre en su obra, a través de ese o esos solitarios.

Para una mayor comprensión de este punto, acatemos la convención del análisis: descompongamos y diseminemos el escribimiento haciendo tres distinciones entre los solitarios que escriben: un primer grupo formado sencillamente por el Yo, por la desnudez de la enunciación, donde el Yo enuncia desde la marca de su presente, su nombre impersonal. Un segundo grupo integrado por aquellos que están asociados a un

oficio, o a una determinada característica que los identifica, como por ejemplo el “Licenciado” que ya conocemos. Y un tercer grupo donde ubicamos a un sujeto histórico literario que ejerce la escritura.

A continuación, haré la relación detallada de estos grupos en el siguiente orden: determinación del grupo, nombre del poema, cita y página⁸⁰. Subrayo las partes de las citas donde se debe inferir el acto de la escritura o donde me parece que no está del todo claro. En “Mar latino” y en “La alborada” los párrafos están separados mediante barras. En el poema “La espía”, que trata todo acerca del acto de la escritura, sólo cito el primer párrafo ya que este poema fue citado en toda su extensión en el primer capítulo de este trabajo.

Primer grupo: donde el Yo se explicita como origen de la escritura.

1. “Diva”: La dama venusta lee, entre sonrisas, las dos páginas de mi invención” (124).
2. “El jardinero de las espinas”: **Yo había reconstituido** algunos episodios de su jornada en este mundo por medio de las noticias breves, lineales, de una crónica devota” (259).
3. “El hidalgo”: **“Reconstituyo el pasaje de una guerra lastimosa**, donde se agotó mi juventud.” (...) Decido terminar el paseo vespertino y volver al refugio de mi casa, a componer, según costumbre, la viva y alucinante representación de esa entrevista, donde empieza la agonía de mi alma impar” (310).
4. “El adolescente”: **“Yo juntaba las memorias de la antigüedad pagana** con las emociones del drama sombrío de Shakespeare y había dejado, en más de una ocasión el **escrutinio** de un texto difícil para sosegar las mujeres de mi fantasía, atemorizadas por un duende travieso de la Noche de Verano” (324).

⁸⁰ La página es la correspondiente a la edición de la Obra completa de la Biblioteca Ayacucho que he utilizado en todo este trabajo, la de 1980.

5. “Mar latino”: “Estoy glosando el pasaje de la Iliada en donde los ancianos de Troya confiesan la belleza de Helena” (...) “Yo emprendo **la excursión irreal** sirviéndome de los residuos lapidarios de una leyenda perdida” (334).

6. “Semiramis”: “Yo había escrito, de mi puño y letra, el elogio de sus epigramas inverecundos” (340).

Segundo grupo: donde se determina el oficio o una característica de quien escribe.

1. “Siglo de Oro”: “El caballero se sienta a una mesa. Escucha, a través de las letras contemporáneas, la voz jocunda de las musas sicilianas. Pone por escrito una historia festiva, donde personas de calidad, seguidas de su servidumbre, adoptan, por entretenimiento y en un retiro voluntario, las costumbres de los campesinos. / El caballero finge discursos y controversias, dejos y memorias del aula, referentes a la desazón amorosa. / Administra la ventura y el contratiempo, socorros de la causalidad, y conduce dos fábulas parejas hasta su desenlace, en las bodas simultáneas de amos y criados” (96).

2. “La valentía”: “El clérigo maravilla los bríos del prócer, su voluntad encaminada al dominio de la tierra y su afecto a los revuelos de la fantasía. Deposita en sus manos una leyenda fatua, en donde él mismo, **autor de inspiración antojadiza**, allana los conflictos por el ministerio del azar” (182).

3. “Analogía”: “El solitario lamenta una ausencia distante. Se consuela escribiendo el soneto difícil, en donde el análisis descubre a menudo un sentido nuevo” (216).

4. “Fragmento apócrifo de Pausanias”: “**Un autor anónimo** refiere las valentías del hijo de Teseo“. (...) La figura del egipcio, de cráneo desnudo, mostraba la actitud paciente y ensimismada de **un escriba** de su nación” (291).

5. “La espía”: “El licenciado escribe una breve novela de equivocaciones y de casos imprevistos, ocupando las demoras de una corte donde juzga, mal remunerado y holgazán” (319).

6. “La alborada”: “El enfermo ha desechado la fe de sus mayores. Sobrelleva el ocio prolijo siguiendo el pensamiento de filósofos desolados y réprobos y penetrando los secretos de los idiomas antiguos, de belleza lapidaria. **Rememora** la amenaza de la fatalidad, las leyes inexorables del universo **en estrofas de sonoridad latina**. / El enfermo se envuelve la faz con un lienzo recogido de sus hombros. Quiere ocultar a las miradas de su criada afectuosa el sentimiento de su última composición y la dice en voz baja y suave. / El poeta se burla del privilegio del genio, merced diabólica transformada en cenizas. La calavera del símbolo domina en su canto de soledad y amargura y anuncia, por medio de una trompeta de bronce, la soberanía perenne del olvido” (342).

Tercer grupo: donde el sujeto de la escritura es tomado del campo literario (intertextualidad del sujeto).

1. “La resipiscencia de Fausto”: “**Crédulo en la mayor veracidad de los símbolos del arte**, espera dar con una explicación musical y sintética del universo” (Fausto), (93).

2. “Edad de plata”: “Meleagro, el mismo de la Antología, escribió a mi ruego, un sólo verso en donde intentaba reconciliar al Destino” (159).

¿Qué es todo esto que se despliega por la obra entera de Ramos Sucre? ¿Cuál es el sentido que se crea en ese despliegue? ¿Cuál es su necesidad dentro de la obra? Sin duda, con estos poemas Ramos Sucre creó las bases de su retórica en el seno mismo de la obra poética⁸¹. Con estos textos, con estos grupos que hemos deslindado, estableció una

⁸¹ En el esquema que acabo de realizar aparecen aquellos poemas que me parecen que son los más relevantes para tener una idea clara de la formación de esa retórica que menciono. Por fuera queda un grupo considerable de

mediación entre su decir y lo dicho, entre el cómo escribir y el qué escribir. En otras palabras, nos planteó el centro de su ejercicio poético, nos declaró la naturaleza de su discurso literario. Un discurso en el cual el decir está íntimamente relacionado con la representación de actos de escritura que se repiten a lo largo de la obra, para dejar entrever que se repiten a lo largo del tiempo dentro de una memoria única. De manera tal que, con la suma de cada una de esas repeticiones, pueda surgir la idea de un Yo inmerso en su duración. Sin estos poemas, nunca podríamos hablar de la posibilidad de un Yo que recuerda, de un Yo fundamental que se forma a partir, justamente, de la escritura. El procedimiento en ellos es presentar a un sujeto que escribe para sí o para otros; tal escritura en cada caso sirve para enfrentar distintos grados de melancolía: nostalgia, tristeza, abatimiento, y con ello sosegar lo que la memoria revele. Por un lado, Ramos Sucre nos da las claves de su retórica a través de verbos como: reconstituir (pasajes y episodios), inventar, juntar (historia y literatura), escrutar (textos difíciles), glosar (pasajes), usar (“residuos lapidarios de la historia”), maravillarse (con “leyendas fatuas”), referir, escribir (para elogiar un epigrama, consolarse con un soneto, combatir el tedio con una novela, “reconciliar al Destino”), rememorar (“las leyes inexorables del universo”) y “dar” mediante “los símbolos del arte”, léase: el arte de la escritura, (“con una explicación musical y sintética del universo”). Cada uno de esos verbos implica un dispositivo de escritura por el cual además se denota una determinada estrategia, una forma literaria concreta. Cada uno es una clave, como si el autor dijera: “estas son mis técnicas, así escribo”. Por otro lado, está la unidad central por la que orbita cada poema; es decir, lo dicho, percibido desde el plano interno de la obra: la representación de unos sujetos que

poemas los cuales, para nada, desmerecen atención. Estos poemas son: “El ídolo”, “Sutileza”, “El sigilado”, “El escolar”, “El verso”, “El ramo de la sibila”, “El monólogo”, “Gloria”, “La huella” y “El lapidario”. Este último lo trabajaremos al final de nuestro trabajo.

escriben o, en todo caso, hacen uso de la palabra, para “reponerse” del tedio y, por extensión, de la memoria.

Aquí debemos hacer una diferenciación. Por más inmersos que se hallen estos personajes en la melancolía, la escritura que producen se da primordialmente con un fin artístico (incluso la escritura que virtualmente se puede estar dando en Fausto en el poema “La resipiscencia de Fausto”), como si a través del arte pudieran consumir las aflicciones de lo melancólico. En estos poemas estamos en presencia de seres “afectos a los revuelos de la fantasía” y de seres con “afectos desvariados”, como se dice en “La valentía” y en “El jardín de las espinas” respectivamente. Como es natural, la única diferencia en toda la obra poética de Ramos Sucre es que estos sujetos escriben o se dejan cautivar por la escritura. Son seres como el “prócer” del poema “La valentía” que es capaz de maravillarse con leyendas, o como la “dama” del poema “Diva” ansiosa por leer entre líneas, para adentrarse lo más posible en una “invención” y buscar un “pensamiento disimulado”. Esto sucede también con los dos sujetos del poema “Mar latino”, poema donde podemos notar con más énfasis la intención lúdica de lo literario: la literatura como pasatiempo, pero también como acto de creación en busca de sensaciones solemnes y serenas; la literatura como “excursión irreal”. Tanto más sosegado resulta el sujeto que escribe en “Siglo de Oro” donde también podemos notar un regocijarse en el acto de la escritura. Así, haciendo un examen de cada uno de estos poemas podemos advertir más o menos lo mismo. Ese creer en los poderes creativos y curativos del arte de la palabra.

Con estos poemas no estamos pues situados expresamente en el Yo que escribe para olvidar, pero sí en presencia, como ocurre con los demás poemas, de sujetos que se expresan como estados de ese Yo fundamental: éste, recordándose en distintos actos de escritura a través del tiempo. Ninguno de esos estados se escribe desde una conciencia de

la duración a pesar de que la suma de todos ellos sea, justamente, lo que nos permita plantear la existencia de tal cosa. En otras palabras, así como Ramos Sucre nos presenta un conjunto de poemas a través del cual podemos aproximarnos y examinar su hecho poético, del mismo modo este conjunto de poemas nos da la clave para entender el cobro de sentido sobre la representación de un Yo poético que escribe para olvidar. Es un hecho doble sin lugar a dudas, que nos enfrenta a la decisión de cómo leer el conjunto.

Podemos estudiar la escritura poética de Ramos Sucre a través de cada uno de esos poemas, uno por uno. Sin embargo, este método es inútil para obtener el sentido del Yo, la idea de un único sujeto que escribe y que es el responsable de todo el enunciado de la obra. Para ello es necesario ver, imaginar más bien, estos poemas en un verdadero estado de conjunto. La duración se puede definir de algún modo por lo aglutinante; y es, en consecuencia, desde esta idea que se debe percibir la unidad de estos poemas para encontrar la imagen de un Yo fundido con todos los distintos Yo vinculados a actos de escritura en el conjunto de poemas. No es gratuito lo que se cuenta en la mayoría de ellos, por no decir en todos ellos: cada uno, a su manera, narra la historia de la curación por la palabra. La diferencia es, como ya lo mencionamos, que esta curación se da en ellos motivados por la fascinación del hecho estético (una excepción sería “Fragmento apócrifo de Pausanias” donde el uso de la palabra, la palabra oral por demás, tiene un cariz eminentemente curativo, mágico); mientras que el Yo fundamental estaría motivado únicamente por el hecho mismo de la curación sin que medie ninguna fascinación. Más aún, podemos decir que, para estos sujetos, el mal es la excusa, es lo que les legitima a ellos, “la excursión irreal”, el desprenderse del mundo a través de la palabra. En cambio, para el Yo de toda la enunciación el mal es la causa, el origen que produce en él la incursión real, el desprenderse de sí mismo recorriendo la memoria –hecha toda duración–

a través de la palabra, la palabra a secas. Desde una perspectiva más escueta, vemos al Yo, haciendo uso, en otras vidas, de la palabra escrita; cautivado en esas vidas, primordialmente, por el poder de la fantasía. Mientras que ese Yo más amplio que parte de este conjunto de poemas y se diluye por todo lo enunciado, representa la condición de un sujeto haciendo uso de la palabra escrita, tan sólo cautivado por su poder de curación.

Si, dentro de este pequeño conjunto de poemas, tuviéramos necesidad de escoger uno que nos sirviera para hacer alguna analogía entre Ramos Sucre y el acto de la escritura, escogeríamos el poema “La espía”; sobre todo, por los rasgos biográficos que pulsan en el poema. Y si hiciéramos lo mismo con otro en el cual el Yo pudiera verse lo más próximo a las condiciones de su enunciación, este sería el poema “La alborada”. Creo que es en este poema donde se funde y se crea la imagen de un Yo que escribe para olvidar en la obra poética de Ramos Sucre. Este poema surge como la aglutinación de varios elementos que corresponden a otros estados y que en este poema sugieren la idea de ese Yo fundamental. Imaginemos, en todo caso, al mismo Licenciado de “La espía”, pero en otro estado de la duración. Hagamos un mayor esfuerzo e imaginemos una sucesión de imágenes que se integran unas a otras, sucesivamente, hasta que en cierto punto esta sucesión cobre una forma determinada, concreta. Acudamos al ejemplo de la melodía tan usado por Bergson. En este ejemplo percibimos la melodía en función de todas las notas. Algo semejante sucede con el poema “La alborada” donde se hace aprensible la representación de un Yo que, en la obra poética de Ramos Sucre, escribe para olvidar. Todo lo que ha ido haciéndose a través de los otros poemas en este termina por fundirse. Es a partir de él desde donde podemos plantearnos entonces esta posibilidad de lectura que parece proponer, secretamente, esta obra poética. En “Siglo de Oro” y en “La espía”, para seguir con el ejemplo musical de Bergson, estamos en presencia de

poemas en los cuales esa melodía, entiéndase, esa idea del Yo que escribe todos sus recuerdos, ya se percibe, ya se deja notar, como si ya se planteara con ello el eje temático de la melodía, pero es en el poema “La alborada” donde esta cobra toda su resonancia. Transcribiremos a continuación el referido poema en su totalidad:

EL REVUELO de las golondrinas impide la serenidad de la mañana celeste. Las aves seráficas observan su voto de júbilo y pobreza. Sugieren una emoción nostálgica y piadosa. Desaparecen repentinamente, inspirando la sospecha de acudir al llamamiento de un ermitaño benévolo y anciano.

Las iglesias vetustas de la ciudad episcopal, habitada por colegiales y doctores, conciertan ocasionalmente sus campanas.

El enfermo registra el contorno desde un balcón retirado profundamente en su casa hermética. Permanece, vestido de blanco, en una silla poltrona. Deja ver, en el rostro cándido y marchito, los efectos de un mal contraído desde la niñez.

Ha velado la noche entera, sintiendo los sones de una orquesta lejana, a través del aire veleidoso. La música insinuaba el pasatiempo de la danza en una sala radiante.

El enfermo ha desechado la fe de sus mayores. Sobrelleva el ocio prolijo siguiendo el pensamiento de filósofos desolados y réprobos y penetrando los secretos de los idiomas antiguos, de belleza lapidaria. Rememora la amenaza de la fatalidad, las leyes inexorables del universo en estrofas de sonoridad latina.

El enfermo se envuelve la faz con un lienzo recogido de sus hombros. Quiere ocultar a las miradas de su criada afectuosa el sentimiento de su última composición y la dice en voz baja y suave.

El poeta se burla del privilegio del genio, meced diabólica transformada en cenizas. La calavera del símbolo domina en su canto de soledad y amargura y anuncia, por medio de una trompeta de bronce, la soberanía perenne del olvido. (342)

Convergen una gran cantidad de aspectos de otros poemas, dentro y fuera de este conjunto de la escritura (o del escribimiento); tantos, que podemos apreciarlo como si estuviera hecho con fragmentos de tales poemas. Me parece que este procedimiento es deliberado. Ramos Sucre pone en juego, al constituir el Yo, los verbos claves de su retórica. Aquí se *reconstituye* un sujeto que *junta* piezas, así como *usa* residuos de otros textos, para *dar con* un sujeto como fundición. De tal modo que podríamos decir que aquí el Yo fundamental, el que escribe desde el interior de la obra, cobra toda su identidad. En otras palabras, éste es un ejemplo, o la sombra más fiel, de ese Yo que escribe, el encausado en todo el escribimiento de la duración.

El primer párrafo es una alusión directa al poema “La verdad” con lo cual se hace patente desde su inicio la asociación a la condición metafísica de ese poema. Esto se expresará al final de “La alborada” a través de símbolos que aluden al olvido, haciendo de esto el centro de toda la experiencia de la escritura, como el enclave necesario de la trascendencia. Si en “La verdad” le es dada la “solución del enigma del universo” al sujeto allí representado, al “astrónomo” (suerte de sabio o de visionario, como es común encontrarlos en la obra poética de Ramos Sucre), en consecuencia, se le puede estar

revelando también el significado del “espíritu elemental del fuego”, tema sobre el cual, dice el poema, “cavilaba” ese “astrónomo desvariado”. Esto parece demostrarse en “El hidalgo” cuando el sujeto de la enunciación da noticias de un visionario que ha descifrado unos “signos de fuego”. Ahora bien, sabemos que esta “solución del universo” es el “enigma de la esfinge impúdica” y esta alegoría de la “esfinge” es importante para establecer una serie de vínculos. Creo que ella pertenece al mismo espectro alegórico de esa “calavera astuta de la muerte” que aparece al final del poema “La espía”, y con esa misma fuerza aparece la calavera que anuncia “la soberanía perenne del olvido” en el canto del enfermo al final de “La alborada”.

Intento mostrar cómo, a través de estos textos, se dan ciertas analogías con las cuales uno puede concluir que “la solución del universo”, ese enigma revelado a un visionario por unas golondrinas, no es otro que el olvido. Todo, como si la muerte, representada en la “calavera astuta” del poema “La espía”, y el olvido, representado en la calavera que se anuncia con la trompeta en “La alborada”, conformaran el núcleo de sentido del enigma que le es revelado, como la “solución del universo”, al sabio del poema “La verdad”. Ese “canto de soledad y amargura”, compuesto por “el enfermo” de “La alborada”, resulta una síntesis, la misma o de parecido tenor (para seguir ampliando las analogías), que buscaba Fausto en el poema “La resipiscencia de Fausto”. Este, “crédulo en la mayor veracidad de los símbolos del arte, espera dar con una explicación musical y sintética del universo” (93). Creo que estas dos condiciones se dan en el canto escrito por el retirado, por el enfermo solitario de “La alborada”: lo musical, en esas “estrofas de sonoridad latina” con las que este “enfermo” escribe su canto; lo “sintétic(o) del universo”, en las analogías que conducen a pensar que ese canto, donde se “rememora la amenaza de la fatalidad, las leyes inexorables del universo”, se logra al fundir todos los

símbolos. Así, aquello que expresan “los signos de fuego”, “el enigma de la esfinge impúdica”, “la calavera astuta de la muerte”, queda aglutinado en la fuerza musical del olvido que irrumpe, en la escritura del “enfermo”, como su curación, lo que en el poema “La verdad” se da como una recuperación del “sentimiento humano de la realidad”.

Es muy elocuente, por otra parte, la condición enfermiza de este sujeto del poema “La alborada”. Nunca se nos dice cuál es su enfermedad porque su diagnóstico está a la vista. Lo sintomático de la melancolía se hace presente en su rostro “cándido y marchito”, secuelas aparentemente imperecederas de “los efectos de un mal contraído desde la niñez”. Así, como la mayoría de los sujetos de ese grupo de poemas de la escritura, y en general como la mayoría de los que componen toda la obra poética de Ramos Sucre, este sujeto que conocemos por su apelativo de “enfermo” viene a ser también, el sujeto donde se conjugan los estados necesarios para que podamos caer en la cuenta de un Yo fundamental; un Yo único, ubicuo, que desde su condición también enfermiza (recuérdese que está enfermo de duración) se da a la tarea de rememorar y escribir como lo hace en “La alborada”.

Para encontrar el origen de ese mal contraído en la niñez podemos ir hasta el poema, “La ciudad de los espejismos” (otros poemas donde el sujeto principal está vinculado a su niñez son “El resfrío” y “Bajo el cielo monótono”). Es allí donde quizás se forja su tristeza, en la vigilia de toda una noche, durante la cual este niño cree sentir en la calle “el desfile de un cortejo”; pero sobre todo por la soledad de esa casa, por la ausencia de todos. El poema nos entrega eso: el pesar de un niño que deambula por la noche, como un fantasma, entre los muebles silenciosos de su casa-mansión, sumido en la perplejidad que le causan las fronteras borrosas entre lo real y la fantasía. Este es el mal contraído en la niñez, en una de las tantas épocas de niño que tuvo este Yo que todo lo recuerda. Esta

situación se hace crónica de vivencia en vivencia, de estado en estado, hasta que en algún momento el sujeto nos revela la agudización de la melancolía, como se dice en “El cruzado”: “La monotonía y el ocio recriaron mi natural amargura”. Y así hasta llegar a formular la idea concreta de su mal, que es la percepción, casi mágica, divina, de aquello por lo cual escribe: la pérdida de “la cuenta del tiempo y de su paso” (108), del tiempo común, del pasar ordinario. De aquí se infiere todo lo que le da sustento a la fábula de un ser caído en su tiempo, un ser inmerso en la percepción de su duración pura, sumergido en su memoria.

Es de este “enfermo”, este “retirado profundamente en su casa hermética” (cosa que de alguna manera alude a la casa del olvido del poema del mismo nombre, como también alude a los espacios abiertos del grabado de Durero, por ese balcón que lo sume en la lontananza); es de este “enfermo”, que “ha velado la noche entera, sintiendo los sonos de una orquesta lejana” (dominado por la misma languidez que embarga, por ejemplo, al sujeto del poema “Ocaso”, cuando un vals lejano ocupa la misma duración del anochecer en el que se hunde la mirada y la sensibilidad de ese sujeto); es, pues, de él de donde surge la idea definitiva de un Yo que recuerda para poder olvidar, un Yo que, simbólicamente, escribe acoplándose a todas las vivencias que tuvo en su duración. Él, “el enfermo”, es la suma de esos seres de la escritura, esos seres de la melancolía creadora, esos retirados por ella del mundo: los que contemplan, los silenciosos, los meditabundos. Él, “el enfermo”, la suma también de esos seres que vagan: esos “seres malogrados”, “lacerados”, esos seres de “pensamientos desvariados” y de “vida penitente” que deambulan por toda la obra poética, es decir, por toda la memoria de ese Yo que recuerda.

3. Peregrinos del desencanto

Junto a esos seres de una melancolía acreedora de una escritura con la cual se intenta, en última instancia, escribir el olvido; junto a esos seres que sirven para dar razón del acto singular de recordación a través de la escritura en el que está inmerso el Yo, están los seres que parecieran cobrar vida, justamente, a partir de esa suma de escrituras que es toda la rememoración realizada por ese Yo poético: el Yo de la enunciación, el Yo fundamental. Desde aquí podríamos pensar en un campo de escritura virtual creado por el decir del Yo: serían los poemas convertidos en meros textos, como un confesional de las memorias y los sueños de un Yo ilustrado, mítico, inmemorial, inmortal.

Así, la obra poética de Ramos Sucre se transfigura en la interioridad de una memoria por la cual nos desplazamos gracias a los registros que nos proporciona ese Yo desde la voz de su salud. La obra poética se podría ver como purgación de lo real, como un acto de catarsis donde el mandato es diluirlo todo. En este campo la purgación la lleva a cabo el Yo: su peso es el tiempo, lo real es su memoria. Esta catarsis del tiempo se da como una transfiguración del mal en lo seráfico, como veremos en concreto al final de esta sección. Este filtraje, también: este escribimiento se da en forma de recorrido, como una progresión íntima de estados que se funden a lo largo del decir, donde se destilan las bajas pasiones y los desvelos místicos. Podríamos entender esta progresión de estados, fundidos en el decir, a través de la idea del “extravío” que en la obra poética de Ramos Sucre se concreta a través de la figura del “viaje”.

En tal extravío podemos separar o distinguir dos grupos bien definidos de sujetos: los aventureros y los contemplativos (para seguir al pie de la letra una de las claves esenciales de todo este acontecer: el extinguirse “en la contemplación” o perderse “en la aventura”, tal como podemos extrapolar del poema “Siglo de Oro”). Hay dos modos de

presentarse el Yo a través de todo el recorrido por su memoria: uno, como representación de los aventureros, de los extraviados en el mundo: exiliados, perseguidos, viajeros, visitantes, cautivos y peregrinos; y dos, como representación de los contemplativos, de los extraviados en la imaginación: misántropos, retirados, ermitaños, encerrados, taciturnos, castigados, refugiados y visionarios. Las andanzas de los primeros dependen del “caballo” o del “bote”, como se nos dice en “Bajo el ascendiente de Shakespeare”; la de los segundos depende de la imaginación y el recuerdo, inmersos, como están, en “los sueños y memorias de la tierra” tal como lo sabemos por el poema “Fantasía del primitivo”.

Esta distinción puede también hacerse diferenciando lo que me parece más sensible entre los libros Las formas del fuego y El cielo de esmalte. En el primero el ser piensa más, está más ligado a la representación y al simulacro, mientras se hace más relevante la aventura como modo de estar en el mundo. Así se concreta en él de manera más enfática “el viaje involuntario” (391), donde el sujeto, sea cual sea su rango, está impulsado por una “voluntad superior”.

En el segundo, el ser imagina más, está más ligado a lo trascendental, donde la contemplación es la forma natural de su estar en el mundo; se hacen más recurrentes en este libro “el derrotero de la imaginación” (242) en sujetos arrastrados por el “rpto sobrenatural” de la contemplación.

Lo que une a estos grupos de sujetos en estos dos libros es su calidad discursiva, incluyendo el propio discurso del Yo cuando éste habla de sí. La obra poética de Ramos Sucre se puede imaginar como un gran viaje dantesco en el cual el Yo va constantemente encontrándose con otros en su largo periplo; pero, sobre todo, refiriendo el discurso de los otros. De igual manera podríamos describir esta obra como un gran viaje nervaliano, en el

cual el Yo sólo nos refiere las veleidades de sus sueños y quimeras. Como sea, lo cierto es que lo usual es el “decir”. Así, los sujetos que la obra poética ramosucreana nos da, además de aquellos en los cuales cabe la representación de seres melancólicos, son aquellos con los cuales tiene cabida también la representación de seres discursivos. El Yo, para esto, enuncia siempre desde su posición de locutor, apropiándose de las palabras de los demás, dándonos sólo su voz a través de un discurso diferido, a través de usuales paráfrasis. No en balde se hace común encontrar figuras de “mensajeros” a lo largo de su recorrido por la memoria. Estos parecen hacer de paradigmas en una obra donde la mayoría de los sujetos que la integran no hacen más que “referir”, “disertar”, “discurrir”, “describir” y hasta “recitar”, a la vez que todas estas fórmulas enunciativas nos vienen dadas por medio de la voz del Yo: él, haciendo de eco acerca de lo referido y lo comentado.

Esta cualidad discursiva de los sujetos es una manera de estar en el mundo a través de la palabra, pero antes que nada es una manera de escurrirse con la palabra. En un campo de enunciación donde hay un Yo que nos refiere su memoria a través de un acto simbólico de escritura, las palabras de los demás no hacen más que potenciar el camino hacia el olvido. La marca más general de todo este decir es el desencanto: el del amor, el de la vejez, el de la gloria pasada, el místico; y en general, el del vacío esencial, el del tedio existencial. En este punto, volvemos al origen, al estado común de todos ellos, el de la melancolía. Todos son, a su manera, “peregrinos del desencanto”, como se nos dice en “El error vespertino” (193).

Si la melancolía impulsa el recuerdo, el desencanto aquí hace progresar la peregrinación del héroe. De él proviene la voluntad superior de ese héroe llamado Yo; lo que lo hace andar por los caminos de su memoria. Más allá de una creencia divina o

mágica es la fuerza castigadora del desencanto lo que impele al Yo a superarse. Este es el núcleo que hace andar todos los recuerdos; en todo caso, es lo que puede estar descubriendo de sí ese Yo de tanto recordar(se). Tras el ímpetu por olvidar se revela lo que la duración le ofrece: el conocimiento de sí. Este conocimiento se va dando en la medida en que el peregrinaje atraviesa todas las zonas del tiempo del Yo al mismo tiempo que la escritura lo va borrando. Este descubrirse de sí a través de ese recorrido, que no es otro que el peregrinar de la recordación, tiene dos momentos muy importantes: las muertes del Yo, que implican una toma de conciencia acerca de su inmortalidad, como sucede, por ejemplo, en el poema “El sueño”; y lo que es la apoteosis del Yo, elocuente final de un recorrido destinado a disolverse, que se da en los últimos poemas de El cielo de esmalte, pero sobre todo en “Fantasía del primitivo”.

Veamos estos dos momentos a partir de la idea general de la peregrinación. Ésta, sin dudas, comienza en ese sujeto que parece haber caído de golpe en el seno del tiempo como sucede en el poema “El fugitivo”. Desde este poema de La torre de Timón hasta “Fantasía del primitivo” de El cielo de esmalte, se representa un sólo acontecer que tiene como hilo común y elástico, la progresión azarosa de los recuerdos de un sujeto a través de su memoria. La peregrinación que comienza en “El fugitivo” nos habla de un regreso: la vuelta *in extremis* de ese “fugitivo” a la imagen de su Dios. Este Dios suyo, lugar de su peregrinación, inaugura además el espacio del retiro, es el “asilo” que luego veremos repetido progresivamente en todas las formas posibles durante todo el recorrido por esa memoria que pareciera revelarse *in media res* a partir de este texto. De ahí en adelante todo se da como una acumulación de todas las épocas, que acuden para conformar el presente de ese Yo inmerso en la visión de su duración.

Este Yo, en algún momento de su peregrinación, ha podido decir como Fausto: “¡Oh, dejad que desfilen esas incomparables figuras según me las cuentan mis ojos! ¡Oh, y qué maravillosamente penetrado me siento! ¿Son sueños? ¿Son recuerdos?” (1955: 360). Quizás tal fuerza de penetración, descontextualizando en cierta manera las palabras de Fausto (en el Fausto de Goethe), no sea otra cosa que la extraña impresión de la duración en el Yo ramosucreano. Todas esas “figuras incomparables” que acuden a la memoria a partir de un texto como “El fugitivo” en el campo de enunciación del Yo son los diversos estados, como hemos repetido tantas veces en este trabajo, mediante los cuales se percibe ese Yo: un Yo hecho de sueños y recuerdos. La propuesta de este trabajo es que esa fascinación que habrá podido experimentar el Yo ante “el zumbido ininterrumpido de la vida profunda” (1987: 21) se convierte en peso, en castigo, en dolor; cuando este queda presa del “vértigo”, como diría Bergson, “ante el espectáculo de esta movilidad universal” (21). Y para ello, en un momento como el representado en “La alborada”, ese sujeto de la enunciación acude a “la salud por medio de las letras” (1980: 233).

En este peregrinar la soledad es aparente o, por lo menos, está mediatizada por la compañía que le dispensan al Yo, a lo largo de su andar, aquellos seres con los cuales se topa e interactúa constantemente. Esto, por otra parte, transforma la peregrinación por la memoria en una peregrinación por la palabra. Los diversos estados del Yo transitan por todo ese campo enunciativo de su voz como seres eminentemente discursivos, retóricos, que a su vez se involucran con otros seres no menos elocuentes. Esta voz pasa así por diversos grados del discurso: lo cruel, la conmisericordia, la desesperanza, el fingimiento, la soledad, etcétera, como si los registros de su memoria estuvieran dictados por una gramática confesional en busca de la redención. Todo el recorrido del Yo por su memoria

parece una sola y extensísima oración en la cual se funden y progresan todos sus predicados hasta la consecución de un bien que es intuitivo. Cuando irrumpe esa intuición en el Yo entonces su discurso se interrumpe. Los últimos textos de El cielo de esmalte son bastante claros en este sentido. Nos dan la idea de una voz que se hace presente desde un extremo donde la sensibilidad del discurso está invadida por la ansiedad, como en “El fugitivo”, hasta un extremo donde la voz está acompañada por diversos complementos de un estado de gracia, como en “Fantasía del primitivo”.

Ocorre así una inmensa medición del ser por su palabra. Esta medida es la necesaria sintaxis con la cual el Yo materializa la espiritualidad de su duración. De tanto decirse, de tanto decir a los demás; pero, sobre todo, de tanto repetirse en el decir por medio de una escritura alegórica hecha con los registros de una sola voz, este Yo logra salir de sí mismo, de sus estados, mensurando y calmando el drama de su duración. El final de El cielo de esmalte: “El arribo forzoso”, “El bienaventurado” y “Fantasía del primitivo” nos dan ese sentido de una gracia lo suficientemente sensible como para poder pensar en una toma de conciencia valiosa. A partir de aquí, podríamos decir, el Yo se hace con la decisión de abandonar su discurso, como si ya estuviera asegurada con ello su desaparición por la palabra.

El último texto de la voz del Yo en El cielo de esmalte es verdaderamente toda una revelación. En él, este sujeto aparentemente inmerso en un estado de gracia, por el que ha empezado a transitar desde los textos anteriores, deja en claro las dos operaciones que lo justifican en toda su extensión: “Yo me vi rodeado de mis sueños y memorias de la tierra”, dice, sintetizando toda la proeza de su peregrinar a partir de lo que le reveló su memoria. Y agrega luego: “Yo recibí la gracia de atinar con el secreto de prodigios recatados a la mente profana del hombre” (264), con lo cual manifiesta el arcano de la

salud que lo restablece, que lo *repone*. Sin duda, uno de esos “prodigios recatados a la mente profana del hombre” es el olvido.

Estas últimas revelaciones del Yo, nos hablan, por un lado, acerca de lo que constituye la certidumbre de su mal y, por otro, acerca de la promesa de su bien. Más allá de la lectura mística, emparentada con referentes de la tradición cristiana, como en estos textos finales, y en general a lo largo de todo El cielo de esmalte, me parece que el hecho relevante es la vuelta a lo angelical, a lo órfico, a la disolución. Se trata del estado final de sosiego y certeza que el olvido otorga al pensar en él como la experiencia más real en la que el tiempo queda excluido del ser. Toda la obra de Ramos Sucre lo demuestra a través de esta épica ontológica del Yo en el peregrinar por su memoria.

Quedaría incompleto el sentido de una peregrinación del ser por su memoria sin reflexionar acerca de su inmortalidad. ¿Cómo nos habla el Yo acerca de ella? ¿Además de sus diversos estados, que nos hablan por sí solos de una prolongación del ser a través del tiempo (parecida a esos gigantes de Proust a los que hacíamos referencia en otro capítulo), ¿cómo podemos darnos cuenta de una manera más inmediata de la travesía del Yo por distintas edades, por distintas épocas? Esto se percibe con aquellos poemas que tratan de la muerte del Yo. Son escasos, pero lo suficientemente claros para poder reflexionar en torno a la inmortalidad del alma, irónicamente, desde la experiencia de la muerte. Así, cuando en la obra poética de Ramos Sucre nos introducimos en el campo de la enunciación del Yo, encontramos en ese largo confesional por el que transita su voz tres momentos en los cuales éste centra toda su atención en describir la experiencia de su propia muerte. Son momentos bien singulares del discurso porque son los únicos, dentro de un largo caudal de vidas, que tratan acerca de la muerte del Yo. Son momentos en los que éste se ve morir, o, en otras palabras, en los que se ve pasando de un estado material a

otro completamente distinto, de carácter más espiritual. Con ellos queda al descubierto la condición de un alma inmortal, de una conciencia capaz de rememorar tres ocasiones distintas de perecimiento. En estos momentos, la muerte del cuerpo deviene un paso más dentro de la vida del alma. Obviamente, los tres implican una actualidad muy singular, una vivencia en la cual se reafirma todo el acontecer de ese decir, desde un ahora donde el sujeto poético es capaz de recordar sus variadas muertes.

Los poemas a los cuales nos referimos son: “Sueño”, “El hallazgo” y “Tácita, la musa décima”. Cada uno de ellos describe un aspecto distinto de la muerte. El primero, sin lugar a dudas uno de los mejores poemas de Ramos Sucre, se centra en el “viaje ineluctable”, en el viaje después de la muerte, lo que podríamos entender como el viaje del alma liberada; el segundo habla sobre el hallazgo de la muerte, haciendo lo que podría caracterizarse como una descripción del portal donde la muerte reside secretamente; mientras que el tercero se centra en el acto, en el propio acto de morir. “Sueño” y “Tácita, la musa décima” son poemas que dialogan entre sí, se complementan. Todo lo que sucede en el primero, ese “viaje ineluctable”, es llamado en el segundo “sueño indiferente de la eternidad”. A su vez, ese momento de la muerte del cual trata todo el segundo poema, en el primero se describe como un “trance repentino”. Es como si se tratara de una misma experiencia que comienza en el féretro donde yace el Yo en “Tácita, la musa décima” y concluye en ese paraje “fuera del universo” a donde va a parar el alma del Yo como ocurre en “Sueño”. A diferencia de estos dos poemas que tratan la experiencia de la muerte semejante a la salida del mundo, en “El hallazgo” la muerte se vincula al viaje hacia el submundo. En rigor, es más un viaje por los alrededores de la muerte que un viaje hacia la muerte. En “Sueño” y “Tácita, la musa décima”, hay un sentido metafísico de la muerte que no hay en “El hallazgo”. En este sentido, habría que leer este poema

vinculado a poemas como “El retorno” y “El superviviente”, incluso a “El olvido”. Con estos poemas, en particular con los dos primeros, “El hallazgo” queda relacionado a una clave de lectura dantesca, aunque en realidad se trate de una versión egipcia del Yo volcado hacia el mundo de los muertos. “Sueño” y “Tácita, la musa décima”, por su parte, tratan de una experiencia más pura de la muerte en su vinculación con el mito del exilio. A pesar de estas diferencias, los tres poemas quedan unidos entre sí por lo onírico. Es en el valor que se le da al sueño donde hay que encontrar la significación de la muerte y la trascendencia de la inmortalidad en la obra poética de Ramos Sucre. Con estos poemas se nos dice que la muerte es sueño y que el destino de ese sueño es el olvido. En “El hallazgo” se trata del “sueño subterráneo”, mientras que en los otros se trata, como ya se mencionó, del “sueño indiferente de la eternidad”.

En “Tácita, la musa décima”, el Yo nos habla, antes que nada, de la muerte como silencio. Tácita, la musa que inspira tal condición en el Yo, aparece al comienzo del texto sumida en el desconcierto que le causa su propio silencio. El momento final del Yo coincide con el silencio hecho crisis porque Tácita se presenta como un agente discursivo. “Aquel ser sufría de su misma perfección” nos dice el Yo, y por eso se hace discurso, quiere decirse. Por eso el Yo la separa de sí, para que no interrumpa su “fuga clandestina, a través de la orgía del mundo, hacia el abrazo letárgico de la muerte” (405). Su fuga silenciosa, secreta. En la muerte el Yo imagina que puede anular “sus reliquias”, es decir, espera acabar con lo único que queda en él: sus recuerdos. Y lo desea en un paraje “fuera del universo”, como ocurre en “Sueño”. La sorpresa del poema ocurre cuando ya en su lecho de muerte, cuando yace de una vez en su féretro, aun sin poder morir del todo, se acerca Tácita a él, una Tácita redimida, vuelta en sí, “abnegada”, y con su presencia ayuda a que la muerte ocupe su lugar en el Yo, otorgándole a éste el sello del silencio y a

su vez la promesa del olvido. Se da así el paso hacia “el sueño indiferente de la eternidad” en la cual el silencio es el mecanismo con el cual se puede lograr el olvido, “la anulación de las reliquias” de ese ser llamado Yo. Cito a continuación el poema “Tácita, la musa décima”:

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

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

Yo la he separado cruelmente de mi presencia. Podía interrumpir mi fuga clandestina, a través de la orgía del mundo, hacia el abrazo letárgico de la muerte. Yo divisaba una lontananza más sedante al imaginar la anulación de mis reliquias en el seno del planeta cegado por la nieve, desde el momento de extinguirse la energía milenaria del sol, conforme el pronóstico de un vidente de la astronomía.

Mis días desabridos anticipan el sueño indiferente de la eternidad.

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

En el poema “Sueño” el Yo, luego de morir, describe su viaje por la muerte. Como una especie de Altazor, este yo vaga por “las ondulaciones de un aire gozoso, indiferente a los rumores lejanos de la tierra”, hasta llegar a un paraje que hace recordar a Nerval cuando en Aurelia el sujeto narrativo en uno de sus sueños llega a una costa, en la cual se encuentra con un antepasado suyo. En “Sueño” el ser del Yo arriba a la costa de un mar “inmóvil y cristalino”, de arena muy blanca rodeada por altas montañas. Es un lugar que, como él dice, “estaba fuera del universo” (105), no de éste o de aquél sino *del* universo, lo que, sin lugar a dudas, significa que era un lugar que estaba fuera de toda la existencia y por lo tanto fuera del tiempo. Se trata del lugar ideal dentro de la necesidad del olvido y de la ambición espiritual de este ser por volver a su origen. Sin embargo, en las últimas líneas del texto surge lo desconcertante. A este paraje, inmóvil, silencioso, de “luz muerta” como la de una “aurora boreal” el ser trata de animarlo, es decir, de darle espíritu. Trata, en otras palabras, de diluirse en él, de disolverse en él, como una forma cósmica de lo órfico: esa vuelta completa a la patria del alma exiliada. Sin embargo, ello no es posible porque este ser aún se encuentra “confinado” a su voz. Es con ella que trata de animar al paraje adonde ha llegado. Esa condición imprescindible de la muerte, el silencio, aquí todavía no es plena, por lo menos desde el ser. Tácita todavía no ha sellado bien los labios y el ser queda atado a su voz y atado a su decir. Su cuerpo, su voz, todavía existe porque todavía resta un decir, todavía falta un contar. Esa es la desesperación del Yo, la de su ser. Ésa es su “voz desesperada de confinado”: la conciencia de que el peregrinar aún ha de proseguir. Transcribo a continuación el poema “Sueño”:

MI VIDA había cesado en la morada sin luz, un retiro desierto, al cabo de los suburbios. El esplendor débil, polvoroso, de las estrellas, más subidas

que antes, abocetaba apenas el contorno de la ciudad, sumida en una sombra de tinte horrendo. Yo había muerto al mediar la noche, en trance repentino, a la hora misma designada en el presagio. Viajaba después en dirección ineluctable, entre figuras tenues, abandonado a las ondulaciones de un aire gozoso, indiferente a los rumores lejanos de la tierra. Llegaba a una costa silenciosa, bruscamente, sin darme cuenta del tiempo veloz. Posaba en el suelo de arena blanca, marginado por montes empinados, de cimas perdidas en la altura infinita. Delante de mí callaba eternamente un mar inmóvil y cristalino. Una luz muerta, de aurora boreal, nacida debajo del horizonte, iluminaba con intensidad fija el cielo sereno y sin astros. Aquel paraje estaba fuera del universo y yo lo animaba con mi voz desesperada de confinado. (105)

En “El hallazgo”, como ya lo anticipamos, la experiencia de la muerte es completamente diferente. Sin embargo, ella nos revela un atisbo de la inmortalidad del ser. Es de hecho, la revelación de esa conciencia de una inmortalidad lo que el Yo descubre. Más allá de conquistar el portal secreto de la muerte, el umbral hacia su reino, lo que se descubre es la revelación de la inmortalidad, y ése es el secreto de “riqueza inagotable” que cree haber encontrado el ser. Este es uno de esos típicos poemas oscuros y herméticos de Ramos Sucre. Su oscuridad procede del juego de estados donde se funden la espesura de lo onírico, la fatiga del despertar en lo aparentemente inconexo, como extraño, de la historia. El texto habla de un sujeto que se encuentra en un ataúd. Estando allí unos marineros le dan de beber una especie de pócima alucinógena con la cual este sujeto emprende un viaje por el “sueño subterráneo”. En este sueño sólo llega a

ver imágenes crueles; entre ellas, un pájaro que se “ensañaba con su hijo”. Al despertar de su sopor se encuentra como si hubiese roto “la cifra de un pensamiento inexpresable”, como si hubiese regresado antes de tiempo, antes de conocer o recibir el mensaje por el cual, seguramente, se debía su viaje: un mensaje de los dioses que, ahora en la vigilia, lo miran indignados con “ojos de esmalte”, desde “una serie de estatuas” en la que éstos están representados. Al volver en sí, este sujeto se aparta de sus compañeros temiendo una conspiración contra él y deja la nave por la cual navegaban “un río de lodo”. En esto consiste la primera parte de este texto: un viaje al inframundo que no se concreta y una huida. La segunda parte del texto habla justamente de esta huida y del hallazgo realizado durante la huida, o al término de ella. El sujeto se esfuerza por alejarse de la nave y para ello incursiona en un “monte sereno” y al llegar a su cuesta colmado de cansancio se encuentra con una lápida en cuya superficie se puede ver el dibujo de “una figura humana terminada en el pico de un ave rapaz”. El texto finaliza cuando el sujeto empuja esta lápida, y se encuentra que la misma es la entrada a “un aposento húmedo y fosforescente”. Este aposento es para él de una “riqueza inagotable” y decide guardar tal “hallazgo” de sus “compañeros infieles”. El poema “El hallazgo” es el siguiente:

LOS MARINOS me habían acostado en el ataúd de sicomoro,
habilitándome para el sueño subterráneo. Se ausentaron después de ensayar
conmigo una planta de cebolla, de olor nauseabundo. Me dieron a beber el
zumo de sus hojas velludas y de su raíz, del grueso de un dedo. Se pegaba
del suelo seco y sus flores apacentaban la voracidad de un enjambre de
sabandijas de coselete doble, abastecidas con el aparejo de un verdugo.

El dolor de cabeza y un ligero frenesí me asaltaron después del cesamiento del sopor. No vi sino imágenes de espanto y de crueldad. Un pájaro se ensañaba con su hijo.

He roto sin darme cuenta la cifra de un pensamiento inexpresable, dibujada en la frente de un monolito, y miré alzarse delante de mí una serie de estatuas indignadas, de ojos de esmalte.

He desechado, recelando una perfidia, la nave suelta en el vecino río de lodo, en medio de una selva marchita.

Esforcé el paso en demanda de un monte sereno, en donde nacieron y posaron la planta fugitiva, una vez proscritos, los númenes alegres del paraje.

Descubrí una lápida adherida a un sitio inaccesible de la cuesta, y la alcancé a rastras y jadeando. Mostraba, a manera de señal, una figura humana terminada en el pico de un ave rapaz. Cedió fácilmente al empuje de mis manos y dejó ver un aposento húmedo y fosforescente.

He escondido de los compañeros infieles el secreto de mi riqueza inagotable. (393)

Como había ya señalado, este poema guarda cierta relación con el viaje dantesco, en tanto que viaje al mundo de los muertos, pero dentro de ese motivo surgen unas claves que son las que verdaderamente le dan un sentido más preciso a la historia. Estas claves tienen que ver con el mundo de los mitos egipcios, o con aspectos que colocan a la historia en ese contexto. Es una época más dentro de las tantas por las que transita el Yo en sus recuerdos. Estamos así en una historia que muy probablemente puede estar

sucediendo en el Nilo, en una de sus mareas bajas. El “sueño subterráneo” al que es inducido el Yo seguramente se deba a algún rito ligado a la época de sequía. Puede pensarse esto ya que antes se nos ha dicho que la planta, de la que le dan de beber al Yo, estaba pegada “del suelo seco”. A orillas del Nilo puede estar sucediendo todo el rito. No es gratuito que se nos informe que el ataúd está hecho de “sicomoro”, ya que ésta es la madera que los egipcios usaban con más frecuencia en sus ritos mortuorios. Una simple consulta al Diccionario de la real academia de la lengua española arroja lo siguiente: “Planta de las familias de las moráceas, que es una higuera propia de Egipto, con hojas parecidas a la del moral, fruto pequeño, de blanco amarillento, y madera incorruptible, que usaban los antiguos egipcios para las cajas donde encerraban las momias” (1997: 1876).

Se trata pues, seguramente, de un rito a las orillas del Nilo, en un banco de lodo, en el cual ha quedado encallada la nave en la que viajaba este Yo con los demás marineros a quienes llama compañeros, lo que deja entrever, por otro lado, que el estado con el que se presenta el Yo en este texto habrá podido ser el de un marinero, un marinero más de esa embarcación. Y de ellos huye al no completarse el rito. No se sabe si éste era un sacrificio, una comunicación con los dioses o una superstición de navegantes, lo importante es que su “cesamiento” causa la huida del Yo; y es al término de esa huida, como ya hemos referido, que éste se encuentra con esa especie de portal de la muerte. Aquí ocurre lo más importante de todo el texto, lo más revelador. Esta lápida es una puerta hacia el mundo de los muertos porque quizás sea la tumba de algún rey importante. No obstante, hay dos aspectos que me parecen que hacen de la “riqueza” de este hallazgo algo más secreto, más arcano: la inscripción de la lápida y la inmortalidad que supone ese “apósito” funeral. En relación con este último podría estar ocurriendo aquí algo

parecido a lo que pasa en un texto como “El superviviente” donde el Yo, después de haber llegado a las puertas de un mundo subterráneo, dice que



Dios *Thot*. Reproducción proveniente del Libro de los muertos de Anhai. Papiro, 21.^a Dinastía, 1050 a.C., circa. Londres, Museo Británico.

su “intrepidez en el umbral de la muerte y la asistencia de Virgilio” le han conferido “el privilegio de una vida inmune” (161). Puede estar sucediendo algo similar en ese asomarse al aposento de “El hallazgo”. Quizás no se trate de ningún otorgamiento de inmortalidad pero sí el de poder presentirla a través de un espacio que, eventualmente, podría ser traspasado por el Yo.

Por último, está la lápida, lo que ella tiene dibujado es, sin lugar a dudas, un símbolo de toda la voz del Yo, de toda la razón de su existencia. Se trata, repitamos, de “una figura humana terminada en el pico de un ave rapaz” (393) y esta figura, en la mitología egipcia, no es otra que la del dios Theut, o Thot: el dios de la escritura, de la memoria y el olvido, pero también el dios de la medicina y de la curación. He allí dibujada la síntesis de lo que es la escritura alegórica del Yo, la representación de la escritura como olvido.

Para terminar estos señalamientos en torno a la inmortalidad es preciso aclarar que esto no es una condición exclusiva del Yo, unas veces vista como privilegio, otras como mal. Así como hay seres discursivos en todo su campo enunciativo; de igual modo, aunque en mucha menor medida, también hay, en ese mismo campo, seres ligados a la inmortalidad. Está el “judío de vida imperecedera” en el poema “El jardinero de las espinas” y la “amada” que recibe “la merced de la inmortalidad” en un texto como “El alumno de Tersites”. Sin embargo, el más relevante, es el caso de “el militar” en el poema “La ilusión”. Este poema es un ejemplo de la aglutinación de elementos diversos, en este caso de épocas, que se lleva a cabo en la recordación del Yo. El texto narra hechos que tienen que ver con la guerra ruso-japonesa ocurrida entre los años de 1904 y 1905 en Manchuria. En ella, el Yo es ahora un ruso que pelea bajo las órdenes de “el militar”, como se le llama en el texto a este otro sujeto. Este militar, nos dice el Yo, “Había

registrado, viviendo en el secreto, las civilizaciones más dispares y juntaba en un sólo recuerdo el atavío de una princesa lidia y la actitud de Diana de Poitiers, segura de su juventud en un retrato fascinante” (317). Se trata de un sujeto capaz de “crear” un retrato fascinante en el que confunde, seguramente por culpa de esos “devaneos de la imaginación” como se dice en “La quimera”, la imagen de una princesa lidia, posiblemente del siglo VI a.C. en la antigua Asia menor, con la dama principal de la corte de Enrique II de Francia, Diana de Poitiers, de mediados del siglo XVI.

Además, hay que recalcar cómo vivía este militar: “en el secreto”. No se trata de una vivencia que se realiza de incógnito: “viviendo en el secreto” quiere decir viviendo en la inmortalidad; pero, sobre todo, con la conciencia clara de su inmortalidad, aunque los recuerdos después puedan fundirse, aglutinarse, solaparse uno sobre otro, como sería lo más natural si la memoria de esa inmortalidad estuviera abierta a toda la duración del ser.

Este es el mismo secreto al que se asoma el Yo en “El hallazgo”, donde se funde el silencio de Tácita y la “dirección ineluctable” del poema “Sueño”. El Yo fundamental, el de la escritura, a diferencia de todos los estados, propios y ajenos, trata de acabar con esa cadena, con esa voz a la que todavía está confinado, como ocurre en “Sueño”; y para ello escribe, para ello nos hace creer que escribe, como todos esos solitarios del escribimiento tratados más arriba, que intentan calar, como lo confiesa el Yo de “Los lazos de la quimera”, en “el enigma de una disciplina singular, de un arte secreto” (218). Sólo la escritura profundiza en el arte del olvido, ése que alguna vez procuró Temístocles y que seguramente ya conocía la “secta formal” (¿acaso la de los pitagóricos?), como se dice en “Cuento desvariado”. A la memoria se le fiaban las enseñanzas de la secta porque ella misma era “temerosa de escribirlas” (118). Este secreto se hace realidad en Ramos

Sucre a través de la mirada en el poema “La casa del olvido”, ese hermoso texto, donde el lugar del olvido es la soledad de la memoria.

Conclusión. El sueño y la disolución del nombre

Somos la materia de que están hechos
los sueños.

Shakespeare, *La tempestad*.

1. Oscilaciones de la palabra

Ramos Sucre, como sabemos, muere en Ginebra en el año de 1930. La pensión donde vivía se llamaba Huguenin, según lo afirma Hernández Bossio en su biografía del poeta. Coincidencia o no, Ginebra viene a ser en vida la realización de esa “ciudad nórdica”, la “ciudad extraña y septentrional” del poema “Entonces”, donde la fabulación del Yo poético va a colocar toda su desesperanza. La coincidencia prosigue cuando pensamos que el autor de una obra poética cuyo tema fundamental fue la sensibilidad del tiempo en la memoria, como nos hemos empeñado en demostrar en este trabajo, fue a morir en la ciudad por excelencia de los relojeros. Y más aún, cuando la pensión donde vivió hasta su último día, tenía el nombre de una firma de tradición, no sólo en esta rama, sino en la orfebrería en general, aunque éste sea un dato que no parece nada del otro mundo en una ciudad como Ginebra.

No obstante, las coincidencias siguen cuando uno piensa en la fecha de su muerte y cae en la cuenta de que ésta ocurre en junio, al cumplirse el centenario de la muerte de su tío abuelo por línea materna, el mariscal Antonio José de Sucre, muerto en Berruecos el 6 de junio de 1830.

Extraño cerco del destino sobre un hombre que desestimó en vida el linaje de su apellido y sobre un poeta dueño de una obra donde, desde temprano, buscó la manera de trascender lo heroico patrio. Desde aquella defensa que hizo del héroe y del poeta en su discurso en la inauguración del busto del general Zamora en 1912 hasta “Residuo”, su último poema conocido hasta ahora, escrito en Ginebra después de un primer intento de suicidio, donde ya no hay héroe ni poeta sino una quimera de sí mismo y de esa voz con la que construyó una obra poética sin igual, la necesidad de Ramos Sucre no dejó de alternar entre la palabra de la memoria, la de la fantasía y la del sueño.

Estos fueron sus mundos: el “real”, el “inefable”, el “invisible”: conjugados, aglutinados, con la fuerza intuitiva de su lenguaje, con el candor estético de su elocuencia, con la vaguedad infinita de su melancolía. Con esto, creó una obra poética donde alternativamente un sólo recorrido se volcaba sobre el papel con “El sentimiento humano de la realidad” (313) puesto en la percepción de su memoria; con la fantasía puesta “en una lontananza de la historia” (133) para la reinvención de la memoria del mundo; y con las visiones más reales aún por “el palacio mágico del sueño” (223) con lo cual su palabra se hundía con más fervor por la ruta de la memoria y de la fantasía.

La lectura que hicimos de estos mundos se centró básicamente en la dimensión de un Yo, un único locutor, un único héroe, héroe ontológico, capaz de transitar por todos ellos con el fin de disolverse en el camino. Algo de ello se puede apreciar en poemas como “El extranjero” y “El enviado”, pero sobre todo en aquellos donde se enuncia desde experiencias oníricas y se reproducen experiencias de escritura. Con éstas, se labró la sintaxis primordial del campo enunciativo de ese Yo poético que de vivencia en vivencia, de estado en estado, recorre la fábula de una duración para llevar a cabo la representación de una sola idea: la disolución del ser, la vuelta al origen órfico del hombre. Así, la obra

poética de Ramos Sucre tiene diversos centros que se van movilizand: entre centros de la escritura como “La espía”, “La alborada”, “Siglo de Oro” a centros de lo onírico como “De profundis”, “Bajo el velamen de púrpura”, “Sueño” y “Omega”. Hay un solo balance: el cultivo del “sentimiento de la ausencia infinita” (167). Esta ausencia es la disolución, el vuelco del ser hacia sí mismo; la vuelta al origen.

En esta parte final del trabajo, ahondaremos en esta tradición poética para tratar de entender luego la inserción de Ramos Sucre en ella dándole relevancia a un aspecto que hasta ahora hemos dejado un poco de lado, la veta onírica de su poesía. Con esto cerramos los márgenes de una obra poética que, como hemos repetido muchas veces, se construye desde la necesidad discursiva de un Yo acosado por sus “sueños y memorias de la tierra” (264).

2. Breve esbozo de una tradición poética

Una buena parte de lo que podemos entender como poesía descansa en el mito del “retorno”, el cual, más que un mito, es una tradición viva cuyo origen viene de tiempos inmemoriales. En la modernidad, su línea más directa hasta nosotros comienza con el romanticismo. Aun hoy, cuando parece que ninguna tradición está a salvo, ésta ha permanecido como un modo consecuente, dinámico y siempre urgente de penetrar en el hecho poético.

No en balde este aspecto, que es crucial para entender el desarrollo de la poesía moderna, está tematizado, entre tantos otros tópicos, en la primera página de ese cosmos de la crítica poética que sigue siendo El arco y la lira. Aquí, entre las acumulaciones que propone Paz, releemos que la poesía es “Invitación al viaje; *regreso* a la tierra natal (...)”

*Regreso*⁸² a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo” (13). El motivo que subyace en este mito del retorno suele tomar nombres diversos de acuerdo con los diversos autores. Para Paz, por ejemplo, se trata de la otredad, para Bégúin es la caída, para Ricoeur el exilio. A diferencia de estos dos últimos Paz no habla precisamente de mito, sino de una “dialéctica de salida y de regreso” (179). Mientras esa salida toma forma de otredad, es decir, de perplejidad, horror, fascinación, extrañeza, inmovilidad, o nostalgia, el regreso es la vuelta a la unidad. Para Paz la manera de salir es justamente atravesando esa región de la soledad donde estamos desarraigados: “El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados”. La ecuación para Paz es aparentemente sencilla, el método es el lenguaje, el ritmo, la “voz interior” que él nombra como inspiración, aquello que “llama”, donde hay un saber o donde este se revela, “*un saber de recuerdo*”, según Paz. Es, en el fondo, lo que también para él se revela como poesía: “hambre de realidad” (66). Sea el nombre que tome este desarraigo o esta separación, la cuna de todo ello es lo sagrado. Paz no ahonda mucho en ello; se basa en las religiones orientales y en la tradición mística cristiana. No dice explícitamente que se regresa a lo sagrado, a la unidad con lo divino, como sí lo dice Albert Bégúin en El alma romántica y el sueño. La respuesta de Paz, aunque menos mítica, es más paradójica, y sin duda novaliana. Para él regresamos a “lo que fuimos” yendo a “lo que seremos”. La vuelta es hacia el futuro, como si se tratara de una apertura hacia una realidad más plena pero en el aquí. Sin embargo, Paz se pregunta, y creo que es una pregunta clave para entender la visión de las vanguardias llamadas históricas: si “¿Regresamos de veras a lo que somos?”. Tal duda ha admitido todas las respuestas y todas las aptitudes que hasta

⁸² Las cursivas son mías

hoy en día se manifiestan en la poesía. Paz en ese sentido tampoco da una respuesta única, pero en un punto de esa primera página de El arco y la lira deja suponer que sí.

Para Béguin, en cambio, no hay dudas en este sentido. La tesis de su estudio sobre el romanticismo y el sueño en la poesía alemana es bastante clara. El sueño romántico es un medio para regresar al origen. Mediante el sueño se accede a la unidad con lo divino. Esto lo trata de probar Béguin aun con Novalis, para quien la vigilia fue mucho más importante que los abismos del sueño⁸³, ya que mediante ella se retorna también al alma pero al alma que despierta, a la iluminación en la patria interior, como llama Novalis al alma. El regreso para éste se produce en el alma misma, no en una región sagrada que se encuentra fuera del alma y que fue perdida con la separación o la caída. Según el mismo Novalis “El hombre, pensando, regresa a la función originaria de su esencia, a la meditación creativa” (2001: 291) con la cual accedería a la contemplación total de la Naturaleza y resurgiría de ese modo en él la Edad de Oro que perdió alguna vez. Considerando en parte la excepción de Novalis, la actitud adoptada por los románticos alemanes, en palabras de Béguin, queda resumida de la siguiente manera:

Es preciso que el hombre descienda a su interior y encuentre ahí los múltiples vestigios que, en el amor, en el lenguaje, en la poesía, en todas las imágenes del inconsciente, pueden recordarle sus orígenes; es preciso que redescubra, en la naturaleza misma, todo aquello que, oscuramente, despierta en el fondo de su alma la emoción de una semejanza sagrada; es

⁸³ La excepción es obviamente su novela Enrique de Ofterdingen. Sin embargo en Himnos a la noche y aún más en Los discípulos en Sais el sueño no es lo relevante. Se puede apreciar incluso cómo en sus tres obras principales el desarrollo temático se despliega a través de aspectos distintos. En Himnos a la noche es la noche por supuesto, pero en Enrique de Ofterdingen es el sueño y en Los discípulos en Sais, donde incluso se tiene una visión de la noche totalmente contraria a la de los Himnos, el aspecto central es la vigilia. Esta, sin embargo, está expresada en su obra con más intensidad que los otros aspectos. Así, podría decirse, que la obra de Novalis es un esfuerzo por lograr la gran vigilia, la iluminación.

preciso que se apodere de estos gérmenes adormecidos y que los cultive.

(105)

Agregando inmediatamente que:

Y entre ellos, no son los menos preciosos aquellos cuya presencia misteriosa nos revela el sueño. Porque nuestra aparente lucidez actual es una noche profunda, y la verdadera claridad ya no nos es accesible más que en los aspectos nocturnos de nuestra existencia. (105)

Ahora bien, el retorno romántico, independientemente de su forma, el sueño, los alucinógenos o la contemplación directa al modo de Novalis, tiene como mecanismo, que la más de las veces se confunde con el mismo fin, a la *disolución*. La disolución es la alquimia espiritual que se produce entre el verbo y la materia o la naturaleza. Ella se da como imagen pero como la imagen fundacional de toda la palabra poética. Esta surge como la culminación de una experiencia de revelación espiritual experimentada por el poeta para la cual el poema deviene en espacio de representación de esa imagen o también surge como símbolo inicial, como figura que convoca a la palabra y le da vida al espacio deseante del poema, es decir, surge antes de la experiencia, la convoca y la crea por medio de una operación simbólica de retorno hacia una determinada unidad: Dios, Naturaleza, Belleza, Ideal, Edad de Oro, Infancia, Origen, etc.

Hablar de la disolución es hablar de cierto mecanismo temporalmente simbólico que se activa, como una fuerza, cuando despiertan las potencias de esos medios a través de los cuales se da el regreso, bien sea a través de la revelación de una experiencia vivida fuera del poema o por medio de la experiencia que suscita esa palabra interior del poema a través del desarrollo temático del sueño, de la contemplación en la vigilia, etc. Esta disolución, según los casos, recibe diversos nombres (transfiguración, sublimación,

consustanciación o comunión), pero la operación que designan es la misma: el momento de la acción hacia el plegamiento universal, es decir, la calidad de la duración en que sucede la vuelta a la unidad.

Nuevamente el papel de Novalis es clave para comprender esto último. El primer canto de Himnos a la noche es crucial porque en cierto modo de allí parte la percepción moderna de la disolución⁸⁴:

Gloria a la Reina del mundo, a la gran anunciadora de diversos sagrados, a la tuteladora del amor dichoso / ella te envía hacia mí / tierna amada / dulce y amable sol de la Noche, / ahora permanezco despierto / porque soy Tuyo y soy Mío / tú me has anunciado la Noche: ella es ahora mi vida / tú me has hecho hombre / que el ardor del espíritu devore mi cuerpo, que, convertido en aire, me una y me disuelva contigo íntimamente y así va a ser eterna nuestra noche de bodas. (47)

Cuando el Yo del poema se une plenamente al espíritu de la amada, cuando ocurre el “soy Tuyo y el soy Mío” se da la disolución de ese Yo en la amada durante la noche. El elemento de esa unión será el aire. El sujeto lírico del poema ha logrado que con la noche la amada se eleve y se manifieste en aire y en aire él se convertirá para ser con ella. A partir de aquí toda una fenomenología de los elementos se irá incorporando en esta tradición poética. El agua, la tierra y el fuego tendrán sus capítulos concretos, un ir y venir de lo poético a través de ellos. Con estos elementos se completan las variables esenciales que conforman la totalidad espiritual de los poemas del retorno, si se nos permite calificar así a todo ese *corpus* poético que inmerso en esa tradición literaria ha

⁸⁴ Es el origen de la percepción moderna de la disolución mas no su fuente viva. Ésta sin duda aún sigue estando, como para casi todo lo demás, en Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé.

circulado desde el Romanticismo hasta nuestros días. Primero la urgencia o la necesidad vital del retorno, lo que implica entonces lo segundo, la forma o el medio a través del cual éste tendrá lugar: el sueño, la noche, la vigilia, etc. Luego la disolución y el elemento a través del cual ella se da, esto es la materialidad por medio de la cual se dará el cambio cualitativo del ser lírico del poema. Por último, está el fin mismo de toda la experiencia, el objeto principal hacia donde se dirige toda ella, que, como se mencionó más atrás, es la reunión con lo sagrado (con lo que obviamente se percibe como sagrado más allá de todo el mito del origen), el volver en sí, el ser unidad con el destino final, con ese objeto del deseo que si bien puede ser Dios o la Naturaleza, en el caso de Novalis es la amada fallecida, una forma también de decir que es el Amor.

Volvamos a Béguin. Si podemos hablar de esa primera página de El Arco y la lira, no se puede pasar por alto la última de El alma romántica y el sueño. Es verdaderamente conmovedor ver cómo después de revisar una gran parte del movimiento romántico alemán desde la perspectiva fundamental del sueño, el autor se libera de todo su rigor académico y en una prosa como la de Paz nos entrega su propia poética del sueño. Su creer en lo que hace, en otras palabras, la base de la honestidad de su trabajo intelectual. Para Béguin, firme creyente entonces de los poderes del sueño, el retorno ya posee un signo contrario al de los románticos. Este no es en sí la ida a ese lugar del Origen, es más bien el regreso al mundo cotidiano, al mundo profano para decirlo en los términos de Caillois. La verdadera unión se da “de vuelta” cuando viene “con ese poder de amar la vida, de amar a los hombres, de amar las cosas y los actos, que había olvidado y desprendido al salir del paraíso infantil” (488). Un tanto como Paz también, para quien la unión se da atravesando la otredad, para Béguin ésta se realiza atravesando lo que él llama la “desnudez”, ese vacío de la angustia vital. Y en ello se produce entonces la

comuni3n con los seres de ese sue1o, con las cosas de ese sue1o que luego podr1 reconocer y “ver” a la “vuelta”. Esa comuni3n expresada como desde Novalis implica su disoluci3n: esos seres ahora, dice B3guin, “Est1n en m3; son yo mismo”, implica su disoluci3n, son “ese estupor, esa alegr3a que estalla en el fondo de la angustia”.

Sucede en la visi3n rom1ntica justamente ese “abismarse” tambi3n m3stico a trav3s del cual el ser manifiesta su separaci3n, su estar fuera de donde pertenece, pero tambi3n su penetraci3n en lo sagrado. Por ello Novalis llamar1 al hombre en el himno primero de la noche “el egregio Extranjero”. Uno de los cr3ticos contempor1neos que m1s atinadamente ha tocado este punto ha sido Paul Ricoeur en su libro Finitud y culpabilidad. A partir del m3todo hermen3utico Ricoeur se preocupa en todo momento por ir a la fuente original, a lo que 3l llama el *palai3s logos*, es decir, a ese relato que est1 antes de toda filosof3a, antes de toda racionalizaci3n. As3, en este libro intenta elaborar una interpretaci3n de las fuentes del mal del hombre y lo hace a trav3s del estudio del mito, por ser este el lenguaje simb3lico m1s primitivo. Entre esos mitos, el que m1s nos importa es el “mito del alma exiliada”. Seg3n Ricoeur, es 3nico “en el sentido propio de la palabra, es un mito del ‘alma’ y, al mismo tiempo, un mito del ‘cuerpo’” (2004: 420). Este mito, identificado con el mito 3rfico, es el primer mito dualista del hombre, a diferencia de los otros mitos que trabaja en su libro como son: el mito de la creaci3n, la visi3n tr1gica del mundo y el mito b3blico de la ca3da, donde la relaci3n entre el alma y el cuerpo se encuentra siempre indivisa.

Ricoeur explica el “mito del alma exiliada” como la consecuencia esencial del mito 3rfico. El alma, escindida de su origen divino, se une a su lugar de castigo que es el cuerpo para expiar su culpa en 3l. El mal consiste, no en la culpa que conlleva un castigo, sino en el lugar mismo del castigo, ya que el cuerpo en tanto c1rcel act3a como un lugar

de reincidencia (tal como una cárcel sería para un reo, dice Ricoeur) más que de purificación. El alma tiene entonces un doble destino pernicioso, el del cuerpo, y la ley de la circularidad de la vida y la muerte o la ley de la migración, tema éste indo-europeo que, según Ricoeur, alimentó al mito arcaico del orfismo y donde se aloja la reiteración de la culpa: “¿hay una idea más espantosa que aquella que convierte la vida en un renacimiento para el castigo?” (2004: 426) se pregunta Ricoeur. Y es aquí donde el tema del retorno y el de la disolución tienen cabida en su análisis, ya que, afirma Ricoeur, tal designio tuvo en otros cultos y en el orfismo algunas vías para la “supervivencia del alma” como “el entusiasmo, la inspiración, la posesión del alma por el dios”, siendo al parecer el orfismo “el primero que interpretó esa repentina alteración, ese arrebató, como una salida fuera del cuerpo, como un viaje al otro mundo, antes que como una visita y como una posesión” (427). La singularidad del orfismo entonces radica en que no entendió la supervivencia del alma como una posesión de un dios sino “como un retorno a su condición verdadera, como una odisea del alma” (427) y tal odisea hacia ese origen divino, “disimulado en la vigilia de esta vida” le es revelado al alma, dice Ricoeur, por medio de “el sueño, el éxtasis, el amor y la muerte” (425).

Ahora bien, la propuesta original de Ricoeur dentro de este tema es lo que él denomina el “mito de la situación” o el “mito de la situación actual del hombre”. El asunto importante para este autor no radica en los problemas que conlleva la dualidad del alma: su exilio, su circularidad penal, ya que el hombre tiene suficiente conciencia de su dualidad entre alma y cuerpo. La cuestión importante para él es el hecho de que el hombre haya olvidado precisamente cómo se formó esa dualidad, justamente al olvidar también su origen divino, como si además de saberse confusamente exiliado, por añadidura, no supiese de dónde ha salido. Este aspecto me parece determinante para

entender gran parte de lo que ha sido la poesía en Occidente a partir del romanticismo. Con ello se puede, por lo menos, entender de otra manera mucha de la angustia que corre por los poemas románticos y simbolistas hasta la vanguardia. Desde el sentido del hombre como un extranjero en la visión de Novalis hasta el Altazor de Huidobro, el hecho poético vinculado a temas como lo sublime, el sueño, el *spleen*, y la otredad, por ejemplo, tuvo que ver con ese olvido del origen de lo sagrado o lo divino, o, con lo que es prácticamente lo mismo, con la confusión de su dualidad.

El mito de la situación, por otra parte, supone también un despertar, según Ricoeur, un salir del olvido, y eso, según el autor, se logra con el “conocimiento”, “el acto purificador por excelencia” (438). Esto equivale a hablar de una disciplina de observación profunda con la cual el hombre llega a redescubrir su origen sagrado y a recobrar su serenidad, como aquella Edad de oro de la que habló Novalis; éste no lo pudo decir más claro en Himnos a la noche: “Debemos regresar a nuestra patria / allí encontraremos este bendito tiempo” (59). Los grandes poetas, desde los románticos hasta hoy, han entendido esto muy bien, pero los modos que han empleado para llegar a ese “conocimiento” han sido muy disímiles. Esto ha producido, en parte, la diversidad de respuestas a un sólo problema, incluso dentro de una misma corriente poética. Ese “largo, inmenso y razonado desajuste de todos los sentidos” con los que Rimbaud expresó su fórmula para convertirse en vidente no fue más que una de ellas, quizás la más bella y la más trágica por provenir de un ser cuya vida fue la más profunda imagen del exilio.

3. “Omega”

En Ramos Sucre esta situación se da con igual intensidad. Su obra poética surge de un lenguaje que vuelca la sensibilidad del tiempo hacia el devenir. Todo el campo

enunciativo del Yo está dado en función de un término, de un final donde se aloja y se comprime toda una tradición órfica en la cual el sentido elemental de lo poético queda atado a la idea de un regreso, a la idea de un tiempo esencial, más que a un espacio; donde lo único que pulsa es la promesa de una plenitud, como el encuentro del ser consigo mismo. Aunque esto parece poco perceptible en la obra poética de Ramos Sucre, si se adopta una perspectiva desde una poética del tiempo y de la memoria, este sentido nos parece incuestionable, sobre todo si asumimos la importancia de un texto como “Omega”, suerte de umbral hacia esa patria órfica ramosucreana llamada Olvido.

El incansable decir de ese Yo donde se aglomera todo el pasado; el iterativo proceder de su discurso memorioso, fantástico, fabulesco; esa incansable voz, venerable, que desde el ámbito de unos sujetos-escritores que su misma fábula compone (fábula como raíz de un hablar, de un decir) a través de la historia de una duración aglutinada en un discurso imaginativo y memorioso, conforman la imagen de una voz-escritura que es en gran medida la identidad de ese Yo. Así, de todos esos sujetos-escritores, como ya vimos, surge la estatura de un ser que cuenta, hasta alcanzar el nivel cero de su *ethos*, que no es otro sino su constante decir: suerte de praxis catártica, profiláctica, con la cual el ser, en su curación, arremete contra el *pathos* del tiempo, y la *hybris* que le acompaña, a lo largo de toda la percepción que tiene de su duración. De esta manera se desarrolla el campo enunciativo de ese Yo, y de la acumulación de este enunciar se da el sentido de una obra cuya poética del tiempo, de la memoria y de la duración finaliza en una poética de lo órfico, de la disolución y del regreso a una Otredad. Esto es lo que contiene en toda su tensión el último texto de la obra poética ramosucreana, “Omega”:

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

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

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

En él se revela la condición del regreso órfico que en el poema “Sueño”, como también en “Tácita, la musa décima”, queda planteado con relativo vigor. El signo de estos poemas, como en gran parte de su obra, es lo onírico, nexos indudables de Ramos Sucre con la tradición onírica órfica de carácter romántica-simbolista expuesta anteriormente. La marca ramosucreana de este signo, dentro de la tradición expuesta, es la *indiferencia* y lo *impersonal*. En estas dos claves puede estar el sentido de una propuesta órfica que la obra poética de Ramos Sucre parecería guardar herméticamente, como lo hace con su secreto, por ejemplo, el sujeto del poema “El lapidario”.

En este poema, ese sujeto, escribe sobre “una piedra volcánica” un “signo secreto” que contiene su nombre, y esta piedra, para más señas, queda cercana “del puerto del regreso”. Tal signo, dice él, “ha sido esculpido con la exquisitez de una letra historiada”, es decir, una letra mayúscula adornada con figuras y símbolos que seguramente representan escenas alusivas a su vida. Con ello, nuevamente estaría ampliándose el

discurso y la iteración, pero, sobre todo, se estaría dejando abierta la vía con la cual podemos porfiar “en calar el sentido” de ese signo cincelado por él en la piedra, como presupone el mismo sujeto que habrá de suceder algún día venidero. ¿No nos remite esto al poema “Omega”? Ese signo dibujado por este sujeto, por este Yo recordándose en ese estadio de su vida, no puede ser otro que la letra Omega, la O larga, la letra última del alfabeto griego con la cual, ya desde la condición de ese sujeto, de ese estado del Yo, se plantea en secreto, la signatura de lo que luego en “Omega” será todo reflexión y exposición. No se puede omitir, por lo demás, la mención al “puerto del regreso”, que en este poema queda como una alusión a lo órfico, tema que en “Omega” será del todo fundamental. A continuación cito el poema “El lapidario”:

EL SENTIMIENTO del ritmo dirigía los actos y los discursos de la mujer.
Dante habría señalado el valor de las cifras mágicas al criticar la fecha de su nacimiento y la de su muerte.

Volvieron sus cenizas del destierro en un país secular. El amor deshojaba, desde la nave taciturna, un ramo de azucenas en el mar de las olas fúnebres.

Yo divisaba desde una altura el arribo de sus reliquias y la escolta de los dolientes y me retraje de incorporarme al duelo.

He dibujado a golpes de cincel un signo secreto en la frente de una piedra volcánica, respetada en medio de la erosión del litoral y vecina del puerto del regreso.

El signo comprende mi nombre y el de la muerta y ha sido esculpido con la exquisitez de una letra historiada. Lo he inventado para

despertar en los venideros, porfiados en calar el sentido, un ansia inefable y un descontento sin remedio. (401)

¿Qué semejanza podría haber entre esa “letra historiada” y el nombre de este Yo, de este lapidario, siendo, por lo visto, su nombre un secreto también? ¿Qué semejanza habrá, además, entre esa letra y el nombre con aquello de lo que realmente el Yo es? Este doble acertijo me parece que puede ventilarse recorriendo poemas claves a lo largo de la obra poética de Ramos Sucre, pero esencialmente por medio del poema “Omega”, como ya mencioné antes, porque me parece que justamente ésa es la razón primordial de éste: contener y liberar todo el sentido de la obra, es decir, toda la fuerza representativa de la *indiferencia* y de lo *impersonal*. Tomemos en cuenta, antes que nada, que esa letra marcada en la piedra acaba siendo una signatura, signatura en los términos que emplea Foucault para designar el mundo de las semejanzas. “No hay semejanza sin signatura. El mundo de lo similar sólo puede ser un mundo marcado” dice Foucault, agregando luego de manera general que: “El sistema de las signaturas invierte la relación de lo visible con lo invisible” (35) y que esta relación se da mediante figuras:

Para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad. Por esto, el rostro del mundo está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras, de palabras oscuras –de ‘jeroglíficos’, según decía Turner. Y el espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto; está plagado de grafismos; todo a lo largo de la página se ven figuras, extrañas que se entrecruzan y, a veces, se repiten. Lo único que hay que hacer es descifrarlas. (...) El gran

espejo tranquilo en cuyo fondo se miran las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes, está en realidad rumoroso de palabras. (1982: 35)

Foucault distingue cuatro formas de semejanzas que toma de la episteme de los siglos XVI y XVII, y que él llama “camino de la similitud”. De entre estas cuatro formas: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* y *sympathia*, utilizaremos esta última para hurgar en la forma de la semejanza que puede estar dándose en esa signatura de la letra historiada y, mediante la cual, podemos interpretar su virtual significación en el poema “Omega”.

La “Simpatía” es para Foucault un “principio de movilidad”:

Atrae lo pesado hacia la pesantez del suelo y lo ligero hacia éter sin peso; lleva las raíces al agua y hace girar, con la curva del sol, a la gran flor amarilla del girasol. Es más, al atraer unas cosas a las otras por un movimiento exterior y visible, suscita secretamente un movimiento interior –un desplazamiento de cualidades que se relevan unas a otras; el fuego, por ser cálido y ligero se eleva en el aire hacia el cual se enderezan incansablemente sus llamas; pero pierde su sequedad (que lo emparenta con la tierra) y adquiere así una humedad (que lo liga al agua y al aire); desaparece después en un ligero vapor, en humo blanco, en nube: se ha convertido en aire. (...) La simpatía transforma. (32)

La simpatía es así una fuerza que libra su poder a través de la afinidad de los elementos en el mundo, y por esta manera de generar un movimiento interno y de generar cambios cualitativos, puede ser afiliada, me parece, a un orden metafísico ligado a la duración y, sobre todo, a la intuición entendida desde el punto de vista bergsoniano. La intuición, en el pensamiento de Bergson, es siempre una fuerza del ser con la cual éste puede

experimentar toda su libertad. Constantemente nos dice Bergson que, con esfuerzos intuitivos, podemos instalarnos en la duración “de un solo golpe”, definiendo claramente a la intuición como “la *simpatía* por la cual nos trasportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable” (1956: 16).

Volviendo al poema “El lapidario”, ¿qué *simpatía* se establece en la signatura sobre la piedra? En ella se hace visible la comunicación entre una historia a través de las escenas que pudieran estar representándose en ella y el silencio de un nombre contenido allí como por arte de magia (que a la larga no es otro sino el arte de la curación de la escritura). Estas dos cosas están atravesándose entre sí en esa marca, en ese “signo secreto”: una historia y su silencio; la memoria y el olvido. La semejanza que hay entre esa “letra historiada” y el nombre de este Yo, se puede reducir a la relación entre el olvido y la memoria; pero, ante todo, a la historia de una curación o al deseo de la misma. Y esto es lo que asume un poema como “Omega”, el cual viene a demostrar cómo esta signatura, que de “El lapidario” se mueve internamente hasta su textualidad, apunta hacia el fin de la memoria, y por ende se corresponde con el fin del tiempo de ese sujeto sin nombre. Es el lugar donde la *simpatía* se hace objeto de la signatura, el lugar donde la intuición dirige su fuerza a favor de un ser cansado de contemplar toda su duración. Todo como resultado de una letra que parece representar el fin de una escritura, de una voz que se silencia en sueños. La clave de este cambio se da con un opuesto de la *simpatía*, no la *antipatía* propiamente, sino con un sucedáneo, la *indiferencia*, como ya habíamos apuntado en líneas anteriores, con la cual el ser tendría garantizada la condición *impersonal* que lo pondría fuera del tiempo. A partir de aquí, estaríamos con seguridad frente al “puerto del regreso”, porque con esta *indiferencia* queda sellada la vuelta al origen órfico, a la patria

espiritual, la que podríamos entender también, usando un término de Bergson, como la “eternidad de vida”.

Esta indiferencia, en la obra poética de Ramos Sucre, es la indiferencia del sueño: es el “sueño indiferente de la eternidad” como queda dicho en “Tácita, la musa décima”; es ese estar “indiferente a los rumores lejanos de la tierra” durante el viaje ineluctable del poema “Sueño” y es, ya en otro estadio, el “sueño impersonal” como se nos dice en “Omega”. El sueño, lo habíamos dicho antes, se da como una forma de la muerte. El sujeto poético muere porque es capaz de caer en la indiferencia del sueño. Esta indiferencia actúa en relación con el sueño así como la escritura actúa con la memoria: borra, deslinda, silencia, pero sobre todo, conlleva hacia lo imperturbable.

Hay, en este sentido, dos maneras con las que el Yo va saldando su necesidad de olvido: una, que actúa en la duración mediante la escritura, con la cual se “materializa” el recuerdo, de manera tal que pueda silenciarse y borrarse con el olvido; otra, mediante el sueño (que es el morir del Yo), a través del cual el logro del olvido se hace de manera más expedita. Ambas son formas de tender hacia el origen porque en ambas la naturaleza del olvido así lo permite, ya que la fuerza con que se manifiesta el olvido en uno u otro caso es la indiferencia. Esta, para el Yo constante de la obra poética, significa una ataraxia en la cual el Yo queda representado en la plenitud de un ser consigo mismo. Tanto con la escritura como con el sueño lo que se logra es que el ser se retire de sí mismo, con lo cual se concretaría una experiencia de libertad, como diría Levinas (2006: 102). En el caso concreto del sueño, que es ahora lo que nos ocupa, esta indiferencia, como ocurre en “Omega”, se ve perturbada por los recuerdos que insisten todavía en manifestarse aun en la muerte, aun en el sueño. La elocuencia de estos sueños penetra en el sueño sin tiempo, el “sueño impersonal”, y como estos recuerdos son la sustancia del

Yo se da como el fenómeno de un ser que recuerda y que todavía convive con esos “lobos aullantes”, como se les llama a los recuerdos en el poema “Preludio”; como un ser que aunque sueña todavía puede estar despierto para lo que no le es indiferente. Precisamente toda la problemática o toda la poética del mal que se expresa en la obra de Ramos Sucre, y por lo tanto, en el campo enunciativo del Yo, surge por una hipertrofia de los recuerdos, por un trastorno de la memoria que hace del Yo un hipersensible, un susceptible de la duración. Ante el mal, pero sobre todo ante su dolor, no se puede ser indiferente. Por eso, la voz en “Omega” es perturbada en su “sueño impersonal”.

Este valor de la indiferencia es el valor que le da Bergson al sueño. En un hermoso diálogo entre la vigilia y el sueño, este último se dirige a la vigilia formulando las siguientes diferencias entre uno y otro.

Ahora bien, yo te lo decía hace un momento: difiero de ti precisamente en que yo no hago nada. El esfuerzo que tú haces continuamente, yo me abstengo pura y simplemente de hacerlo. Tú te agarras a la vida; yo me desligo de ella. Todo me es indiferente. Yo me desintereso de todo. Dormir es desinteresarse. Dormimos en la medida que nos desinteresamos. Una madre que duerme al lado de su hijo podrá no oír los truenos, pero un suspiro del niño la despierta. ¿Dormía realmente para su hijo? Nosotros no dormimos para aquello que continúa interesándonos. (1928: 159)

En “Omega”, el Yo poético no duerme aun porque todavía le “estorban” los recuerdos. Esa es su materia de interés tanto en la vigilia como en el sueño. Y si fuera posible aceptarlo, es lo que crea la vigilia en su sueño; lo que imposibilita, por un lado, el desinterés completo del sueño, pero por otro, lo que da lugar a la promesa de alcanzarlo. Porque estos recuerdos en el sueño se dicen, se escurren en el decir, por eso son

“elocuentes”: no cejan en su iteración y en su fluir discursivo, con lo cual estamos también diciendo (conviniendo que la función de ese decirse es análoga a la de la voz-escritura, a la escritura que formula un borrar), que estos recuerdos habrán de silenciarse, dejarán de “estorbar”, cuando de tanto decirse se silencien y se consuman junto al Yo; cuando la elocuencia, en todo caso, pierda locución. Por eso en “Omega” se nos habla también de la desaparición del nombre: ese “sumirse con mi nombre” es el instante final de la desaparición del Yo, es la promesa como espera del deseo propio, del *estado omega* entrevisto en el devenir; es la promesa que contiene la signatura en el poema “El lapidario”. En ella, se afinca todo el decir del campo enunciativo del Yo: ese campo es una duración que se desarrolla entre un decir en vida(s) y un decir en sueño, un único sueño, el sueño donde el morir del Yo, para lograr la completa indiferencia, necesita todavía acabar con los recuerdos que se arrastran hasta el morir, hasta ese soñar.

Así, a partir de lo que propone “Omega”, podríamos afirmar que ocurren tres momentos bien diferenciados en la obra poética de Ramos Sucre: el vivir que es el recordar “animado” por la visión de una duración que se hace perceptible en toda la memoria; el morir que es todavía recordar, pero recordar en el sueño; y la disolución que es el disolverse, el sumirse junto al recuerdo en el sueño, el sueño como el único lugar donde es posible la vuelta al origen. Este origen es precisamente ese estado omega, el fin del tiempo, y, en consecuencia, la calidad completa del olvido: de esta manera, en clave ramosucreana, Omega equivale a Olvido. En este estado, el omega, el ser capitaliza toda su impersonalidad, por eso el nombre habrá de sumirse, porque con ello se da el paso a la impersonalidad, es decir, en él se da una cualidad en la cual aquello que pudiéramos semejar a la “personalidad” no tiene ya necesidad del tiempo, entendiendo, como lo hace Levinas, que “la personalidad del ser es su necesidad misma del tiempo” (2006: 113). Y,

en todo caso, si lo hubiera, éste sería como un tiempo novaliano, una Otredad, en la cual lo que está en juego es la percepción de una substancia espiritual tan sublime como serena. Este es el “olvido solemne” al que se refiere el Yo, parecido a todas esas grandes lontananzas que abundan en su memoria; tal solemnidad es la completa indiferencia, la ausencia esperada, el completo silencio, la total condición del “solaz infinito”: esta es la patria espiritual ramosucreana, patria que ha de ser, insistimos, como aquella casa fundada y habitada por el olvido. En ella el ser se encuentra (o se encontrará) por fin con el conocimiento de sí mismo, en toda su substancia: en el gozo completo de su silencio y su soledad.

4. La dualidad ramosucreana

En una breve nota escrita dos días después del entierro de Ramos Sucre en Cumaná, su ciudad natal, Enrique Bernardo Núñez, usando palabras del poeta, se refirió a la vida de éste como una “peregrinación terrena”, un “viaje involuntario”. En esa misma nota, Núñez recordó las palabras “hamletianas” con las que lo recibió el poeta cuando se conocieron en Caracas antes de que Ramos Sucre partiera para Europa: “-Yo nací en una cárcel y he permanecido en ella durante treinta años” (1980: 36). Núñez lo vio, en esa rápida semblanza que hizo del poeta, más como un “asceta” que como un “misántropo”. Y es justamente de esas marcas de las que Ramos Sucre, al final de su “peregrinación” y de su “viaje”, se mostró cansado, rendido, como demolido por el ser que era. En carta a Luis Yépez del 25 de febrero de 1930 (a tres meses y unos días de su muerte) le manifiesta sentirse “fatigado de la vida interior del asceta, del enfermo, del anormal” (1980: 471). Es la misma carta donde se compara con Leopardi y es la misma vida de la que da fe Núñez cuando lo conoció en Caracas.

Siempre he pensado en un Ramos Sucre hecho desde esta doble identidad, desde esta confesa doble ciudadanía de un hombre asimilándose a un poeta romántico y de un poeta asimilándose a un personaje dramático. Me parece, incluso, que su obra siguió en cierto modo el contraste que vemos en los Cantos de Leopardi: ese heroísmo patrio de los primeros cantos que luego cede lugar a una voz más íntima, más lírica, más abstracta en los últimos; y de igual modo me parece que ese héroe que construyó en su obra, ese Yo absoluto que imaginamos como el origen de todo el campo enunciativo de la memoria, siguió también en cierto modo el mismo dilema del pobre Hamlet: “ser o no ser”. Porque vista desde una perspectiva bergsoniana, como hemos hecho aquí con la obra poética de Ramos Sucre, “ser o no ser” no significaría otra cosa sino memoria u olvido. Hamletiano nos resulta entonces este héroe pero como todo en Ramos Sucre parece tener un correspondiente, un doble, un otro, entonces este héroe de ascendencia hamletiana habría que imaginarlo, en su justa dimensión, confundido con el Yo de Aurelia, el narrador de los devaneos oníricos en esta novela de Nerval (como si un “personaje” soñara con otro). Tiene sentido cuando vemos que quizás esa apuesta que Hamlet hace por los sueños, por el dormir, como formas de la muerte, pueda estar a su vez expresada en su contraparte nervaliana por el sueño como una forma de vida; tan sólo recordemos la primera frase en Aurelia: “El sueño es una segunda vida”. A Hamlet le preocupa qué podrá soñar en el “sueño de la muerte” y ése es su temor. El Yo nervaliano se conforma con escribir lo visto, con reconstruir los recuerdos que se le dan en el sueño “por una especie de intuición del pasado” (38).

Este plano de dualidades me parece que ocupa la dimensión de toda la obra poética de Ramos Sucre. Esa letra historiada del poema “El lapidario” resume mucho de esto. Debemos señalar, antes de proseguir, que en ese poema este sujeto llamado “el

lapidario” no sólo inscribe su nombre en la piedra sino también el nombre de una dama fallecida, más bien una virgen, cuyos restos son llevados a un camposanto definitivo. Es allí cuando este lapidario escribe, en conmemoración de esta virgen amada, un signo que no sólo contiene su nombre sino, como ya he aclarado, también el de la virgen fallecida. Por Hernández Bossio sabemos que esa virgen a la que se refiere el poema es Beatriz, la Beatriz de Dante⁸⁵. Este dato es valioso para entender la poética ramosucreana a partir de este poema. Lo que cifra este lapidario en esa piedra es el signo con el cual se funden al menos dos significaciones o dos identidades: la de él como representación de la escritura y la de esa virgen amada, Beatriz, como la representación del arte. Se funden allí las dos fuerzas primordiales de toda la poética ramosucreana: el arte como memoria y la escritura como olvido.⁸⁶ Y como este signo está hecho con la forma de una letra historiada, esta letra, tal como traté de exponerlo en la sección anterior puede estar correspondiéndose, por el hábil artilinguismo de unos vasos comunicantes, para utilizar una expresión de Lezama, con el poema “Omega”. En esta letra que implica toda la disolución del nombre y del ser de este Yo absoluto, que se hace absoluto más aún por esa dimensión dual de arte y escritura, queda registrado el valor de toda la poética ramosucreana.

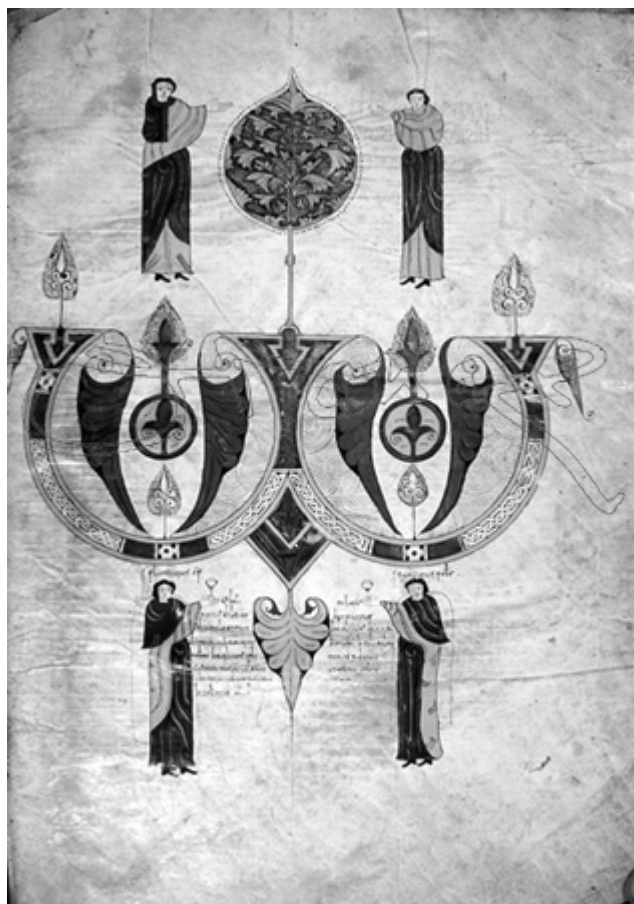
Tal concentración de elementos la podemos notar en una miniatura del siglo X español (sin que por ello creamos que Ramos Sucre se haya basado en ella, o en otras por el estilo, al escribir “El lapidario” y “Omega”). Se trata de una miniatura de la Biblia de León en la cual aparece la letra omega en forma de letra historiada y las figuras que la acompañan son las de un escritor y un artista. Una leyenda que acompaña a las figuras

⁸⁵ Ver la nota número 172 al libro *El cielo de esmalte*, en *Obra poética*, p. 345.

⁸⁶ Es curioso que este “lapidario” en ningún momento nos diga directamente que lo que escribe allí tiene un valor conmemorativo, que lo hace para guardar la memoria de la virgen amada y el suyo propio. Lo que nos dice, es que lo hace para encerrar un secreto, un secreto al parecer sagrado y también, en cierto modo, para provocar su exégesis. El valor conmemorativo en todo caso es circunstancial, es más un velo que un homenaje.

dice: “El escritor y el artista se saludan”. Al parecer este escritor y este artista representados allí corresponden al copista y al iluminador de esa invaluable Biblia.

Desde la perspectiva de este estudio, se vuelve imposible no leerla de otro modo: como el signo de toda la poética ramosucreana, como el signo de la disolución esencial que propone su obra. Dicho en otras palabras, ella podría estar representado el alfa de su hermetismo, el alfa de su razón poética: una obra que se crea para diluirse, para llegar a un fin, para desaparecer. Es el signo de todo un esfuerzo poético: el que hace “aparecer” a un Yo y el que lo hace “desaparecer”, el que lo disuelve. Es toda una síntesis, por otra parte, de la vida de ese hombre llamado José Antonio Ramos Sucre. En ese signo también puede estar pulsando su vocación por un oficio cuya mejor imagen era un poeta, un escritor como Leopardi; y uno de sus ideales artísticos a través de un personaje dramático como Hamlet, o también Beatriz.



*Letra Omega con escriba y artista. Miniatura de la Biblia de León, 960. León (España),
Archivo Capitular de la Real Colegiata de San Isidoro de León.*

En uno de sus más crueles poemas, titulado “El nómada”, Ramos Sucre describe una escena en la cual el sujeto poético, esta vez un Yo perteneciente “a una casta de hombres impíos”, le da muerte a un “peregrino” de quien dice que su nombre significaba “Ornamento de Doctrina en su idioma litúrgico” (289). Esta idea de un “idioma litúrgico” nos remite a una de nuestras fuentes de trabajo, San Pablo, y en él encontramos que el ornamento está ligado a la vocación, a la fidelidad, al virtuosismo del vivir en la Doctrina de Dios. Esta muerte simbólica de la “vocación” en ese poema está relacionada con la esperada disolución del nombre en “Omega”. Lo que se disolverá allí es justamente la vocación, la fidelidad del poeta: su memoria, su memoria artística, aquello que le permite escribir.

Esto es lo que fundamenta toda la tensión de la obra poética de Ramos Sucre. Su aparición se debe no a la nostalgia del *fugit irreparabile tempus* virgiliano, sino a la melancolía del tiempo que no se va. Esa tensión del tiempo que se tumba sobre el ser, con toda su materialidad, siempre está dada en la obra poética a través de dualidades que emergen constantemente de lo hermético del lenguaje y también de sus zonas más claras. De allí emanan los secretos de la “belleza lapidaria”, como se nos dice en el poema “La alborada”, que se esparcen por toda esta obra poética. Hacia el interior de esa belleza apunta, creo, la relación de los títulos de sus dos últimos libros: Las formas del fuego y El cielo de esmalte; hacia la dualidad básica de su obra como lo es la tensión entre la memoria y el olvido. Estos títulos son correlativos de esa dualidad porque ambos son metáforas de la escritura. Con ellos podemos entender que el destino del ser transita de la movilidad de la llama sobre la tierra a la fijeza de lo esmaltado en el cielo. Así, de las formas cambiantes de sus estados donde el fuego manifiesta la sucesión continua del tiempo a la quietud y fijeza disipadas en un cielo inmóvil como si fuera el rastro de una

eternidad viviente, la metáfora del ser se cierra: de memoria y olvido es de lo que estamos hechos. Somos la cifra de esa escritura esencial.

Bibliografía

1. Obra de Ramos Sucre

Ramos Sucre, José Antonio. La torre de Timón. Caracas: Litografía y tipografía Vargas, 1925.

_____. Las formas del fuego. Caracas: Tipografía Americana, 1929.

_____. El cielo de esmalte. Caracas: Tipografía Americana, 1929.

_____. Obra completa. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

_____. Obra poética. Madrid: Signatarios del acuerdo Archivos, (Alba Rosa Hernández Bossio, Coord.), 2001.

_____. Trizas de papel. Edición facsímil (1921). Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.

2. Obras de referencia

Diccionario de la Real Academia de la Lengua española, Vigésima primera edición (1992). Tomo II. Madrid: Espasa Calpe, S.A., 1997.

Grimal, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Paidós, 1982.

Sagrada Biblia. Nueva Edición Guadalupana. Félix Torres Amat, traductor de la Vulgata latina al Español. Charlotte, (NC, USA): Stampley Enterprises Inc., 1993.

3. Obra teórica, crítica y literaria

Agamben, Giorgio. Idea de la prosa. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

Agudo Freites, Raúl. Pío Tamayo y la vanguardia. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1969.

Agustín, san. Confesiones. México D. F.: Editorial Porrúa, S. A., 1986.

- _____. Obras Completas, XVI. La ciudad de Dios. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.
- Auge, Marc. Las formas del olvido. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.
- Bachelard, Gastón. La dialéctica de la duración. Madrid: Editorial Villamar, 1978.
- _____. El agua y los sueños. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Béguin, Albert. El alma romántica y el sueño, México D.F.:Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Benjamin, Walter. El origen del drama barroco alemán. Madrid: Taurus, 1990.
- _____. Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- _____. Discursos interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1998.
- Bergson, Henri. Materia y memoria. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- _____. La evolución creadora. Montevideo: Claudio García & Cia. Editores, 1942.
- _____. La energía espiritual. Madrid: Daniel Jorro Editor, 1928.
- _____. Ensayos sobre los datos de la conciencia inmanente. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- _____. Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1987.
- _____. Introducción a la metafísica y la intuición filosófica. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1956.
- _____. Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1987.
- Blanchot, Maurice. El libro que vendrá. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

- Borges, Jorge Luis. El Aleph. Madrid: Alianza Editores, Emecé, 1994.
- _____. Ficciones. Madrid: Alianza Editores, Emecé, 1995.
- _____. La memoria de Shakespeare. Madrid: Alianza Editores, 1997.
- _____. Otras inquisiciones. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.
- Bravo, Víctor. José Antonio Ramos Sucre: Poeta del mal y del dolor. Caracas: Edición Cultura Universitaria, (Universidad de Oriente), 1996.
- Briceño-Iragorri, Mario. El sentido de la tradición. Caracas: Tipografía Garrido, 1951.
- Browning, Robert. Browning. Poetry and Prose. Simon Nowell-Smith (Selec). London: Rupert Hart-Davis, 1967.
- Burton, Robert. Anatomía de la melancolía. Selección. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Carruthers, Mary J. The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Chrétien, Jean-Louis. Lo inolvidable y lo inesperado. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002.
- Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Madrid: Gredos, 1974.
- Cortázar, Julio. El perseguidor y otros relatos. Barcelona: Bruguera, 1979.
- Croce, Benedetto. Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Colección Ensayos Arte y Estética, Prólogo de Adelchi Attisani, revisada por León Dujovne, 1969.
- Dante, Alighieri. La divina comedia. La vida nueva. México D.F.: Editorial Porrúa, 1989.
- Deleuze, Gilles. El bergsonismo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- _____. Diferencia y repetición. Madrid: Ediciones Júcar, 1988.

- De Man, Paul. La ideología estética. Madrid: Cátedra, 1998.
- _____. Visión y Ceguera. Río Piedras, Pto. R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Derrida, Jacques. La diseminación. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
- _____. De la gramatología. México D. F.: Siglo veintiuno editores, 1998.
- Dodds, E. R.. Los griegos y lo irracional. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Dumas, Alejandro. Los tres mosqueteros. Madrid: E.D.A.F. Ediciones, 1969.
- Eagleton, Ferry. Una introducción a la teoría literaria. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Egido, Aurora. “La memoria y el quijote” en: Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America, Vol. 11, 1991, 3-44.
- Eliot, T.S. Poesías reunidas. 1909/1962. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 1982.
- Gadamer, Hans-Georg. Verdad y método. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- García Márquez, Gabriel. Cien años de soledad. Edición conmemorativa. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias., 2007.
- García, Rosalina. Ramos Sucre a través de los cristales. Caracas: Miguel Ángel García e Hijo, s.r.l., 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang. Fausto. Madrid: Aguilar S.A., 1955.
- Heidegger, Martín. El ser y el tiempo. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- _____. Ser y tiempo. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- _____. Parménides. Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2005.
- _____. Ser y tiempo. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- _____. Sendas perdidas. Buenos aires: Editorial Lozada, 1960.

- Hernández Bossio, Alba Rosa. Ramos Sucre. Caracas: C.A. Editora El Nacional, 2007.
- Huarte de Juan, Juan. Examen de ingenios para la ciencia. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.
- Hugo, Victor. Nuestra Señora de París. Madrid: E.D.A.F. Ediciones, 1968.
- Husserl, Edmundo. Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959.
- _____. Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- Juana, sor. Obras Completas, Tomo III. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Klibanski, Raymond, Edwin Panofski. Saturno y la melancolía. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Kristeva, Julia. Sol negro. Depresión y melancolía. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- Laercio, Diógenes. Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres (selección). Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, 2007.
- Lasarte, Javier. Juego y nación. Postmodernismo y vanguardia en Venezuela. Caracas: Fundarte-Equinoccio, 1995.
- Lee Masters, Edgar. Spoon River Anthology. New York: Dover Publications. Inc., 1992.
- Leopardi, Giacomo. Cantos. Pensamientos. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.
- _____. Zibaldone, Tomo secondo. Milano: Mondadori, 1997.
- Lévinas, Emmanuel. La realidad y su sombra. Madrid: Editorial Trotta S A., 2001.

- _____. Dios, la muerte y el tiempo. Madrid: Cátedra, 2005.
- _____. De la existencia al existente. Madrid: Arena Libros, 2006.
- Lezama Lima, José. El reino de la imagen. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Maravall, José Antonio. La cultura del Barroco. Barcelona: Ariel, 1990.
- Medina, José Ramón (Comp.). Ramos Sucre ante la crítica. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- Merleau – Ponty, Maurice. Lo invisible y lo visible. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1970.
- Milton, John. El paraíso perdido. México D.F.: Aguilar S.A., 1977.
- Nerval de, Gerardo. El sueño y la vida. Aurelia. México D.F.: Nueva Cultura, 1942.
- _____. Las hijas del fuego. Buenos Aires: Emecé Editores S.A., 1944.
- Nietzsche, Friedrich. La genealogía de la moral. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- _____. Aurora. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2000.
- Novalis. Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- _____. Poesías completas. Los discípulos en Sais. Barcelona: DVD poesía, 2000.
- Osorio, Nelson. La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y documentos. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985.
- Pacheco, Carlos, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, (coord.). Nación y Literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana. Caracas: Fundación Bigott, Banesco, Editorial Equinoccio, 2006.
- Paracelso. Textos esenciales. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- Parra, Teresa de. Ifigenia. Barcelona: Editorial Surco, 1952.
- _____. Obra. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- _____. Epistolario íntimo. Caracas: Ediciones Línea Aeropostal Venezolana,

1953.

Pascal, Blaise. Pensamientos. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1981.

Paz, Octavio. El arco y la lira. México D. F. : Fondo de Cultura Económica, 1986.

Pessoa, Fernando. Libro del desasosiego. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A. 1985.

Picón Salas, Mariano. Autobiografías. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.

Planchart, Julio. La República de Caín. Caracas: Editorial Elite, 1936.

Pocaterra, José Rafael. La casa de los Ávila. Caracas: Editorial Elite, 1946.

_____. Memorias de un venezolano de la decadencia, tomo I. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

Pound, Ezra. Cantares completos, Tomo III. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

Proust, Marcel. Por el camino de Swann. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

_____. La prisionera. Madrid: Alianza Editorial, 1978.

_____. El tiempo recobrado. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1969.

Quevedo, Francisco. Poesía varia. Madrid: Ediciones Cátedra S. A., 1981.

Rama, Ángel. La crítica de la cultura en America latina. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1985.

Rossi, Paolo. Clavis universalis: Arti mnemoniche e logica combinatorial de Lullo a Leibniz. Milan: Riccardi, 1960.

Umberto Eco. Los límites de la interpretación. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

Uslar Pietri, Arturo. De una a otra Venezuela. Caracas: Monte Ávila, 1980.

Weinrich, Harald. Leteo. Arte y crítica del olvido. Caracas: Ediciones Siruela, 1999.